



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCOS ANTONIO MONTE SILVA

BATERIA EM PERNAMBUCO: o processo formativo de uma geração inovadora

RECIFE

2019

MARCOS ANTONIO MONTE SILVA

BATERIA EM PERNAMBUCO: o processo formativo de uma geração inovadora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Giordano Ribeiro Eulálio Cabral.

RECIFE

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S586b Silva, Marcos Antonio Monte
Bateria em Pernambuco: o processo formativo de uma geração inovadora / Marcos Antonio Monte Silva. – Recife, 2019.
141f.: il.

Orientador: Giordano Ribeiro Eulálio Cabral.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2019.

Inclui referências e anexos.

1. Bateria. 2. Processo formativo. 3. Música popular. I. Cabral, Giordano Ribeiro Eulálio (Orientador). II. Título.

780 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-192)

MARCOS ANTONIO MONTE SILVA

BATERIA EM PERNAMBUCO: o processo formativo de uma geração inovadora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: 21/08/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Giordano Ribeiro Eulálio Cabral (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Carlos Sandroni (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Ricardo Brafman (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico esse trabalho à minha esposa Waldcelma Silveira e meu filho Lucca Monte, aos meus pais Marcos Silva e Adi do Monte, e àqueles bateristas que desbravaram o caminho para que hoje muitos (inclusive eu) pudessem realizar seus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo presente que é a vida e como suas bênçãos chegam até mim por intermédio do seu filho Jesus Cristo, e que mesmo diante de um quadro existencial tão confuso e cheio de incertezas Ele se mostra sempre presente tomando-me pela mão, e mostrando-me o caminho a seguir.

Agradeço aos meus pais, Marcos Silva e Adi do Monte, que se fizeram presente nas diversas etapas da minha vida, encorajando-me a sempre seguir em frente, mesmo diante das dificuldades, e que mesmo antes de terminar o mestrado já me cobram o doutorado.

Agradeço a minha sogra Jocelma Bezerra pelo apoio e suporte no nosso retorno à Recife.

Agradeço ao meu orientador o Professor Dr. Giordano Cabral que diante de tantas adversidades e prazos curtos sempre foi solícito em responder meus questionamentos em momentos de dúvidas, mostrando sempre respeito e amizade durante todo o processo.

Agradeço aos membros da banca Prof. Dr. Carlos Sandroni, Prof. Dr. Ricardo Brafman, Prof. Dr. Giordano Cabral, por suas importantes contribuições.

Agradeço ao Instituto Federal do Ceará (IFCE) *campus* Crateús nas pessoas do Diretor do *campus* professor Aglodoaldo Júnior, do diretor de ensino professor Diego Ximenes, e do coordenador do curso de música professor César Diniz.

Agradeço aos professores que passaram pela minha vida que de formas diferentes contribuíram para minha formação: Jediel Dutra, Flávio Medeiros, Gleidson Meira, Carlos Sandroni, Amílcar Bezerra, Daniela Ferreira, Kiko Freitas.

Aos queridos amigos que contribuíram incentivando, contando suas experiências ou no melhor dos casos ouvindo minhas angústias, Ivaldir Junior, Lucas Silva, Armindo Ferreira.

Agradeço aos grandes músicos que são o objeto dessa pesquisa, Augusto Silva, Cássio Cunha, Ebel Perrelli e Tostão Queiroga que sempre foram atenciosos e não se furtaram em nenhum momento nas entrevistas ou qualquer outro momento de encontro para a confecção deste trabalho.

E finalmente minha querida e amada esposa, Wal Silveira que sempre esteve ao meu lado durante esse mestrado, com uma paciência digna de Jó. Que se mostra sempre uma grande mestra, ensinando-me a revisar mais de uma vez, e a nunca esperar que alguém faça o que eu devo fazer.

RESUMO

O presente trabalho tem o intuito de analisar o processo formativo de uma geração específica de bateristas pernambucanos, músicos que são reconhecidos por suas habilidades técnicas e a capacidade de criar e recriar padrões rítmicos. Suas carreiras foram construídas acompanhando artistas da MPB, da música instrumental e seus próprios trabalhos. A pesquisa trata do processo formativo dos bateristas pernambucanos que se tornaram referência para seus pares no âmbito nacional. São eles: Augusto Silva, Cássio Cunha, Ebel Perrelli, Tostão Queiroga. Para as análises serão expostos os conceitos de modalidades de ensino, segundo Libâneo (2000), a formação o músico popular na perspectiva de Green (2002). Somando-se a essas análises espera-se identificar os processos de socialização trazidos por Bourdieu (1997) na expectativa de observar o quanto de capital cultural influenciou na formação dos músicos em questão. Os processos metodológicos serão feitos a partir de Gil (2000) sendo a pesquisa qualitativa, com a coleta de dados, entrevista, no modelo sugerido por Lakatos (2003) do tipo semiestruturada também conhecida como despadronizada ou não-estruturada, onde a intervenção do pesquisador ajuda a desvendar os processos quando as perguntas diretas não conseguem. Esses músicos são especialistas em transpor elementos da cultura popular percussiva pernambucana, para universo da bateria, caracterizados pela precisão rítmica, criatividade, domínio no uso do metrônomo, especialidade no mercado de gravação musical. Elementos como: socialização, formação têm destaque nesse trabalho acreditando que esses pontos foram de extrema importância na formação da identidade musical dos interlocutores.

Palavras-chave: Bateria. Processo formativo. Música popular.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the formative process of a specific generation of Pernambuco drummers, musicians who are recognized for their technical skills and the ability to create and recreate rhythmic patterns. Their careers were built following MPB artists, instrumental music and their own works. The research deals with the formative process of drummers from Pernambuco who became reference for their pairs in the national scope. They are: Augusto Silva, Cássio Cunha, Ebel Perrelli, Tostão Queiroga. For the analysis will be exposed the concepts of modalities of education, according to Libâneo (2000), the formation of the popular musician in the perspective of Green (2002). Adding to these analyzes one hopes to identify the processes of socialization brought by Bourdieu (1979) in the expectation of observing how much of cultural capital the formation of the musicians in question. The methodological processes will be based on Gil (2002) and the qualitative research, with the data collection, interview, in the model suggested by Lakatus (2003) of the semistructured type also known as unstable or unstructured, where the intervention of the researcher helps to unravel the processes when the direct questions can not. These musicians are experts in transposing elements of percussive culture to the drum universe, characterized by rhythmic precision, creative mastery in the use of metronome, a specialty in the music recording market. Elements such as socialization and training are highlighted in this work believing that these points are extremely important in the formation of the musical identity of the interlocutors.

Keywords: Drums. Formative process. Popular music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Double Drumming</i> em 1939.....	31
Figura 2 - Bateria Roy Knapp Early “Trap”, usada entre os anos 1920 e 1930.....	32
Figura 3 - Bateria Slingerland Radio King, usada por Gene Kruppa (anos 1930).....	33
Figura 4 - Formas de <i>grip</i>	38
Figura 5 - Single stroke.....	39
Figura 6 - Double stroke.....	39
Figura 7 - Paradiddle.....	40
Figura 8 - Flam.....	40
Figura 9 - Drag.....	40
Figura 10 - Arte da capa do CD “Passo de Anjo”, da Spok Frevo Orquestra.....	52
Figura 11 - Grupo de semicolcheias com five stroke roll.....	77
Figura 12 - Variação de A.....	77
Figura 13 - Metal Maracadiddle.....	77
Figura 14 - Baião sertanejo.....	78
Figura 15 - Frevo em 4/4.....	78
Figura 16 - Maracatu 3x1.....	78
Figura 17 - Maracatu em 7/8 e 4/4.....	79
Figura 18 - Xodó.....	80
Figura 19 - Ebel, Augusto e Tostão no evento ‘Recife tocando tambor’	83

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E TEÓRICA.....	17
2.1	A FORMAÇÃO DO MÚSICO POPULAR.....	20
2.1.1	O Conservatório como representante do ensino formal.....	22
2.1.1.1	Conservatório em Pernambuco.....	24
2.1.2	O ensino informal na música popular.....	25
2.1.3	A banda marcial/fanfarra como representantes do ensino não-formal.....	26
2.2	A SOCIALIZAÇÃO NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM DE MÚSICA..	27
3	A BATERIA.....	31
3.1	A BATERIA NO BRASIL.....	33
3.2	O BATERISTA E OS CAMPOS DE ATUAÇÃO.....	35
3.3	O ENSINO DA BATERIA NO BRASIL.....	36
3.4	AS TÉCNICAS UTILIZADAS NO ESTUDO DA BATERIA	37
3.4.1	Tipos de <i>grip</i> (pegada).....	37
3.4.2	Os rudimentos.....	38
4	PROCESSOS METODOLÓGICOS.....	42
4.1	SUJEITOS.....	44
4.2	TRANSCRIÇÕES.....	45
4.3	ANALISE QUALITATIVA.....	45
4.4	CATEGORIZAÇÃO.....	46
4.5	INTERPRETAÇÃO DOS DADOS.....	46
4.5.1	Roteiro de perguntas.....	47
5	APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS.....	49
5.1	PERFIL DOS INTERLOCUTORES.....	49
5.1.1	Augusto Silva.....	49
5.1.2	Cássio Cunha.....	55
5.1.3	Ebel Perrelli.....	59
5.1.4	Tostão Queiroga.....	62
5.2	ANÁLISE DE DADOS.....	68
5.2.1	Influência familiar.....	68
5.2.2	Dom.....	70
5.2.3	A participação em bandas.....	71

5.2.4	Métodos e livros importantes nas trajetórias.....	72
5.2.4.1	Stick Control.....	72
5.2.4.2	Realistic Rock.....	73
5.2.4.3	New Breed.....	74
5.2.4.4	Four Way Coordination.....	74
5.2.4.5	Future Sounds.....	75
5.2.5	A criação de novas levadas para bateria.....	75
5.2.6	Apropriações no uso do metrônomo.....	80
5.2.7	O perfil empreendedor.....	82
6	CONCLUSÃO.....	84
6.1	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
	REFERÊNCIAS	90
	ANEXO A - ENTREVISTA AUGUSTO SILVA.....	94
	ANEXO B - ENTREVISTA CÁSSIO CUNHA.....	108
	ANEXO C - ENTREVISTA EBEL PERRELLI.....	119
	ANEXO D - ENTREVISTA TOSTÃO QUEIROGA.....	131

1 INTRODUÇÃO

A bateria enquanto instrumento musical representa a união de diversos instrumentos de percussão, proporcionando múltiplas configurações que dão possibilidade aos seus executores de explorar potencialidades sonoras prioritariamente na música popular. “É um instrumento da família dos membranofones formado por vários tambores de diversos tamanhos, que são especialmente tocados por apenas um músico”. (LUFT, 1999, p.109). Complementando a informação anterior, faz parte também do instrumento bateria os pratos de vários tamanhos.

O interesse pelo tema surgiu a partir da experiência como baterista e principalmente após começar a atuar como professor do instrumento.

Diferentemente do habitual, que seria iniciar no mundo da música na infância, os primeiros contatos com o instrumento aconteceram no final da adolescência, começando os estudos na modalidade for mal de ensino. As experiências do ensino não-formal e informal não foram vivenciadas nesse período inicial. Algumas práticas em bandas com iniciantes se deram nesse período, mas nada que fosse de grande relevância artística.

O ingresso na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) para cursar Licenciatura em Música ocorreu no ano de 2003. Vale ressaltar que, para o baterista ou percussionista que quisesse cursar o ensino superior em música no estado de Pernambuco a opção era a licenciatura, não havia Bacharelado em Percussão/Bateria.

Cursar a licenciatura em Música contribuiu para ampliar os horizontes no que diz respeito às relações de ensino. Ficou muito aparente no início do curso que se o interesse fosse o instrumento aquele não seria o lugar, no entanto, outra opção se apresentou: a docência. O estudo do instrumento continuou em paralelo, juntamente com a carreira de músico instrumentista, que nesse período já se mostrava promissora.

A trajetória da experiência como docente foi iniciada em escolas particulares especializadas em música em Recife-PE, a partir de 2005. Em seguida, no Conservatório Pernambucano de Música (CPM), entre 2013 e 2017; Escola Técnica de Criatividade Musical (ETECM), de 2015 a 2017; e, a partir 2017 até os dias atuais, no curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Ceará (IFCE).

Mesmo com o campo música unindo as duas condições, instrumentista e professor, elas são distintas. Porém, é muito comum presenciar, tanto em ambientes de shows, quanto em aulas, dúvidas de colegas e alunos com respeito à formação daqueles que se apresentavam e obtinham destaque como *performers*. Frases recorrentes como: “Professor, como esse cara consegue tocar assim?”, “professor, o senhor sabe fazer aquele *groove*?”, “professor, o senhor conhece aquele baterista?”, “como é que a gente faz pra tirar aquele som?” foram constantemente discutidas. O interessante é que aqueles que eram o alvo dessas perguntas, os *performers* em destaque, eram sempre os mesmos. As gerações passavam, se consolidavam, outras apareciam, e eles permaneciam lá, como ícones.

Surgiram algumas questões: será que não surgiram outros bateristas que pudessem assumir a condição de referência? Que tipo de execução técnica, e porque não dizer inovação, esses bateristas demonstram para continuarem servindo de exemplo? E, principalmente, qual o processo formativo desses músicos?

Um ponto surgiu de forma mais enfática: como determinados músicos figuram no cenário da música brasileira como legítimos representantes de um saber que é almejado por muitos? Interessa aqui entender como se dá essa construção identitária e como os aspectos específicos da formação como instrumentista – suas técnicas, memorização de padrões, independência e interdependência – se comportam diante desses assuntos.

A fim de delimitar um grupo que fosse representativo desse universo de atores, foi lançada uma pesquisa nas redes sociais com a seguinte questão norteadora: “Se você tivesse que citar um baterista de Pernambuco que atua nacionalmente, demonstra ser diferenciado e lhe influencia a estudar, quem você escolheria?”.

Essa ação fundamentou a afirmação desses músicos como ícones da bateria no estado de Pernambuco. Suas performances são reconhecidas por seus pares, confirmando seu jeito único e inovador que estabelece um diferencial prático que diz respeito à sua identidade musical. São eles: Augusto Silva, Cássio Cunha, Ebel Perrelli e Tostão Queiroga.

Existe uma percepção em algumas instâncias da sociedade que legitima determinadas modalidades de ensino em detrimento de outras. Contudo, é importante verificar também as conexões existentes entre as modalidades de ensino formal, não-formal e informal a partir das definições de Libâneo (2000). Para tal afirmação é necessário trazer à tona o pensamento de

Arroyo, que diz: "nenhuma prática é melhor que a outra, mas cada uma deve ser compreendida no seu contexto de construção e ação". (ARROYO, 2002, p. 98).

Com respeito ao ensino formal do instrumento bateria, tem-se nos anos de 1980 um período marcante (BASTOS, 2010). Trata-se de um período em que se inicia a abertura comercial, os instrumentos importados começam a ser vistos com frequência em shows e eventos, período em que o ensino da bateria passa a figurar nas instituições de cunho formal.

Os conservatórios brasileiros passam a oferecer o curso de bateria e, uma década após esse início, as faculdades particulares começaram a implementar cursos de bacharelado em instrumento (percussão/bateria). As primeiras instituições: Conservatório Brasileiro de Música-RJ (CBM); Faculdade e Conservatório Souza Lima-SP (FCSL); Escola Municipal de Música de São Paulo; EMESP Tom Jobim-SP; Escola de Música da Universidade de São Paulo (USP); Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Faculdade Cantareira-SP (FC); Faculdade Santa Marcelina-SP (FSM), Conservatório Pernambucano de Música (CPM).

Somente no início do século XXI os cursos contendo instrumento-bateria chegaram às Universidades Federais brasileiras. Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB).

Reconhece-se a importância de realizar uma análise não apenas a respeito de como ocorre a sistematização do saber popular e sua recriação a partir da perspectiva de um entendimento formal, mas também no que diz respeito à expansão das potencialidades dos diversos conceitos musicais e técnicos do ensino da bateria.

Neste universo da música popular pernambucana, os músicos citados anteriormente passaram a influenciar comportamentos e opiniões ao inserir elementos da cultura tradicional à modernidade do instrumento bateria. A execução técnica desses bateristas se apresenta de forma diferenciada e desta forma passam a obter destaque na música nacional e internacional exportada por Pernambuco.

Assim, calcados em elementos da cultura popular, empreendem a aquisição de um conjunto de conhecimentos práticos e teóricos que os singularizam. Porém, a rítmica da cultura musical pernambucana apresenta combinações que necessitam do executante condicionamento técnico e precisão devido aos rudimentos que nela existem. Exemplos: *press*

roll, buzz roll, open roll, flams, drags. É importante destacar que, em si tratando de exemplos que foram catalogados em língua inglesa não a traduções que sejam equivalentes para uso na música popular. Essas combinações técnicas muitas vezes são vivenciadas sem intencionalidade formal.

Dentre as inovações, cabe aqui mencionar a inserção de instrumentos de percussão no *kit* de bateria que até então era composto somente por bumbo, tom, surdo, caixa e pratos (*set up Standart*), passando a contar com agogô, gonguê, alfaia, pandeirola, pandeiro, zabumba e caxixi.

Outra dinâmica existente é a expansão nas possibilidades de execução dos *grooves* no que diz respeito a fórmulas de compassos. O que tradicionalmente seria executada em compassos simples, passa a ser explorado em fórmulas de compassos ímpares ($5/4$, $7/4$, $5/8$, $7/8$, $11/8$, por exemplo), criando novos padrões a partir do tradicional (EZEQUIEL, 2014).

Assim, o objetivo geral deste trabalho é identificar o processo formativo e diferencial técnico dos bateristas pernambucanos que inovaram na execução do instrumento, entender como abordam os ritmos pernambucanos e de que forma tais experiências basearam suas escolhas técnicas e estéticas musicais.

Os objetivos específicos são: 1) Identificar os principais bateristas pernambucanos que se destacaram nacionalmente inovando na execução do instrumento bateria; 2) Conhecer o caminho da aprendizagem musical dos bateristas em destaque; 3) Analisar a abordagem inovadora na execução técnica de cada baterista; 4) Identificar os processos de socialização vividos pelos interlocutores e quais foram os mediadores nas socializações.

A estruturação da dissertação foi gradativamente construída a partir do segundo semestre de 2018. Entendo que disciplinas como “Enfoques Sociais em Música”, “Música e Sociedade” e “Música e Consumo” foram primordiais para o entendimento de como seria seu formato, no que diz respeito às bases metodológicas e referenciais.

A partir desse período, tive contato com autores como Lucy Green, José Carlos Libâneo, Margareth Arroyo, Pierre Bourdieu, entre outros, cujas contribuições também foram apresentadas na medida em que a pesquisa se desenvolveu.

A partir das teorias em questão e o processo de recolhimento de material, foi feita uma análise no que se refere ao processo de mediação social que pode ser vista como socialização

primária e como esses aspectos influenciaram as performances dos interlocutores, trazendo também o que de inovação apresentariam à performance musical estendendo as percepções da educação musical. A dissertação tentou mostrar que o termo “baterista pernambucano” já carrega em si elementos de identidade e constituem significado para os que ouvem.

A dissertação é composta pela introdução e cinco capítulos. O primeiro capítulo consiste no referencial teórico, construído através de um levantamento na literatura a respeito do processo formativo, inicialmente sobre os músicos populares, para, em seguida, entrar no universo das modalidades de ensino, à luz do que diz Libâneo (2000) sobre o ensino formal, informal e não-formal. Outro conceito que surge nesse capítulo é a aprendizagem do músico popular com as contribuições de Green (2002), que estabelece a partir de suas pesquisas que a aprendizagem musical informal possui algumas etapas que são vivenciadas, como “tirar de ouvido” e a prática em conjunto. Por fim, para explicar como os indivíduos mobilizam seus conhecimentos musicais advindos de suas famílias, trarei Bourdieu (1997) com as instâncias de socialização e as agências mediadoras, além de trabalhos acerca do capital cultural, conceito cunhado pelo autor, na expectativa de elucidar como se dá a socialização dos indivíduos.

O segundo capítulo trata a respeito da bateria. Um panorama do seu contexto histórico, como se desenvolveu, sua chegada ao Brasil, realizando uma análise sobre o seu ensino no que se refere aos aspectos formais, que toma corpo a partir dos anos de 1980, e aos processos informais, que são percebidos há bem mais tempo. Trata também dos campos de atuação na perspectiva do baterista e estabelece que tipo de músico ele pode se tornar.

O terceiro capítulo diz respeito aos processos metodológicos, que consiste em ser uma pesquisa qualitativa e que tem como instrumentos de coleta de dados a entrevista semiestruturada (LAKATOS, 2003), que permite ao pesquisador criar um roteiro de perguntas que o auxilie, mas com liberdade para refazer, transformar ou até mesmo ir por um caminho que não estava programado.

No quarto capítulo, dá-se a apresentação e análise dos dados a partir dos sujeitos e das respostas colhidas em suas respectivas entrevistas. Vale salientar que outros tipos de encontros foram feitos além da entrevista, para ter uma maior compreensão das atividades e de como cada interlocutor se porta. O pesquisador participou de shows, passagens de som, ensaios, gravações e parte de aulas, com o objetivo de encontrar os interlocutores nos seus

ambientes mais próximos da realidade, diminuindo a possibilidade de que a pesquisa não fosse afetada por eventual desconforto em virtude da presença do pesquisador.

O quinto capítulo é a conclusão do trabalho, ponto em que chegamos a algumas respostas que foram levantadas e algumas questões que surgiam na medida em que as análises dos dados foram catalogadas.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E TEÓRICA

O tema que envolve o universo da bateria não é tão explorado como poderia, tendo em vista sua relevância dentro da música popular, mesmo que tenha aumentado pouco a pouco com passar do tempo. Alguns trabalhos foram representativos para essa expansão nos aspectos das relações ensino-aprendizagem e quanto às questões performáticas.

Esta parte do trabalho tratará dos pontos relacionados às pesquisas feitas no universo da bateria e dos pontos que receberam destaque por serem considerados indispensáveis para o processo formativo do baterista pernambucano.

A pesquisa observou as publicações sobre o universo da bateria dividindo-os em dois grupos: a formação e relação ensino-aprendizagem e a performance musical de bateristas.

O trabalho produzido por Queiroz (2006) busca criar novos caminhos de prática para a execução da bateria. Suas especificidades se dão na intenção de alicerçar esses caminhos nos ritmos que são oriundos da rítmica popular do Brasil. O estudo foi baseado em CDs e análise de partituras. Na expectativa de que sejam trabalhados a improvisação e ritmos como o tambor de crioula, maracatu, samba e congado. A partir desse entendimento serão utilizados recursos semelhantes para analisar faixas de CDs e DVDs que foram gravados pelos interlocutores da pesquisa.

Daniel Pereira, em seu trabalho “Proposta curricular de bacharelado em bateria” (2012), elabora um currículo para bacharelado em bateria para a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e aponta como primordial o estudo da história da bateria, tendo como principal personagem Uirá Moreira. Para fundamentar os procedimentos teóricos, se baseou em Ralph Tyler (1986) e Arie Lewy (1979). Apesar de se ocupar também da questão formação do músico baterista, adota outra perspectiva e, portanto, não dialoga diretamente com a proposição do trabalho que aqui se desenvolve.

Em sua dissertação “Processos de ensino coletivo de bateria e percussão: reflexões”, Henry Souza visou investigar os processos metodológicos de ensino coletivo de bateria e percussão de um professor do curso de Bacharelado em Música. A intenção do trabalho é identificar processos analisando as concepções do ensino de música e do professor, que atua diretamente no processo. O autor utilizou uma abordagem qualitativa, empregando estudo de caso, observação participativa e entrevistas de campo. A principal técnica de coleta de dados foi a gravação das aulas em vídeo. A forma pela qual a metodologia foi empregada pode contribuir para obtenção de respostas no presente trabalho.

Quanto à performance musical, Ezequiel (2014) apresenta uma série de composições instrumentais para o trio composto por piano, contrabaixo e bateria como resultado de pesquisas sobre a aplicação de polirritmia e o uso de fórmulas ímpares de compasso nos ritmos brasileiros Samba e Baião. O processo de criação dessas composições e as atividades práticas que levaram à organização do conteúdo estão descritas em seu trabalho.

No que diz respeito à análise de performances, Dias (2013) investigou a atuação do músico Airto Moreira em seu trabalho, tendo como enfoque sua performance como baterista, observando um recorte específico da carreira do músico que compreende de 1964 até 1975. O pesquisador transcreveu e analisou as obras musicais de Airto Moreira. A hipótese central da pesquisa é que o músico em questão se localiza na história como ponto de contato entre duas importantes gerações de bateristas brasileiros, aspecto sobre o qual a pesquisa se fundamentou. Esse procedimento é semelhante ao que será feito na pesquisa dos bateristas pernambucanos, quanto à análise de parte de suas carreiras.

Carinci realizou uma revisão da literatura, seguido de um estudo das obras escritas para bateria e, finalmente, a aplicação de uma consulta a bateristas profissionais brasileiros que atuam em MPBI (Música Popular Brasileira Instrumental) ou que lecionem em escolas que oferecem o ensino do instrumento em cursos de nível técnico ou superior, que contribuirá nas análises das transcrições musicais feitas a partir dos *grooves* feitos pelos interlocutores.

Em 2006, Teixeira, em um trabalho monográfico, faz uma análise da vida e obra do músico Oscar Luiz Werneck Pellon, mais conhecido como Oscar Bolão. Levantando a idéia que, mesmo que Bolão não tenha formação em nenhum curso superior, ele e outros músicos de sua geração possuem condição técnica e experiência musical suficiente para serem levadas em consideração, bem como para que seus nomes sejam aceitos como docentes em instituições de ensino superior. Essa temática trabalha diante da perspectiva da formação informal e sua importância para as instâncias formais de ensino.

Numa perspectiva do processo de formação, Medeiros e Severo (2009) investigaram a formação dos Bacharéis em Percussão erudita da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A observação dos autores visava investigar a formação inicial dos estudantes nas áreas de atuação e aprendizagem no saber musical, questionando quais aspectos os fizeram escolher o curso de percussão erudita. Vale destacar que os autores descobriram que 77% dos alunos graduandos em percussão escolheriam bateria se esse curso fosse oferecido.

Seguindo a linha da análise dos processos de formação, Teixeira (2009) realizou sua pesquisa em torno dos saberes próprios da percussão e bateria a partir da cidade do Rio de Janeiro e como o mercado de trabalho reage a esses saberes, a partir das primeiras décadas do século XX.

Com a expectativa de esclarecer como o instrumento bateria foi incorporado à música brasileira, Barsalini (2009) traz como elemento principal o Samba, que por uma infinidade de motivos se estabeleceu como um gênero consolidado na música popular. Em sua dissertação “A inserção da bateria na música popular: aspectos musicais e representações estéticas”, o autor mostrou o Samba consolidado e a bateria como um instrumento que tem oportunidade de protagonizar uma mudança estética na utilização do gênero. Foram desenvolvidos padrões específicos que passaram por adaptações para que a execução fosse completa.

Barsalini (2014) continua suas pesquisas em torno da bateria e, em seu trabalho, apresentou na área de práticas interpretativas os modos de execução da bateria no samba, considerando um conjunto de gravações que serviram de base para reprodução de trechos que foram selecionados. A partir dessas análises, o autor percebeu os pontos onde os instrumentos de percussão do samba e a bateria se assemelham e se diferenciam. Para tais análises, foram usados aspectos musicais técnicos e interpretativos por meio dos quais chegou a quatro tipos de execução do samba: o samba batucado, o samba escovado, o samba conduzido e o samba fraseado. Essa pesquisa é relevante porque dá pistas de como observar as mudanças estéticas feitas no instrumento com a inserção de artefatos percussivos ao *set* da bateria

No que concerne à percussão e seu processo de aprendizagem, podendo-se incluir a bateria como um instrumento dessa família, temos o trabalho desenvolvido por Paiva (2004), intitulado “Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino aprendizagem desses instrumentos”, que tem como objetivo refletir sobre a prática pedagógica, considerando a inserção de uma proposta de ensino com uma metodologia contextualizada e integradora, com uma preocupação que fosse além das mecânicas e técnicas na execução do instrumento.

Observando formas bastante específicas no ensino do instrumento chegamos ao trabalho de Gohn (2009), que em sua pesquisa tratou de investigar a viabilidade de começar cursos de instrumentos de percussão à distância. O curso foi oferecido na Licenciatura em Educação Musical da UAB-UFSCar, num contexto de formação docente. A ideia consistiu em relacionar a educação à distância e os aspectos para torná-la possível. A partir daí, começou um trabalho a respeito do ensino formal e caminhos da aprendizagem informal, de maneira que o diálogo fosse feito entre a educação musical e a educação à distância no Brasil.

Gonh (2002) apontou para uma importante questão, a da utilização da tecnologia para a auto-aprendizagem, que se dá a partir dos “novos tempos”, levando em consideração o fato dos alunos de percussão/bateria estarem sem professor ou tutor para lhes orientar diretamente. Observou que o crescimento da demanda tecnológica facilita o acesso sem intermediação de professores. Ele concluiu que as novas tecnologias permitem que existam novas maneiras de ouvir, produzir, aprender e se relacionar com a música.

A pesquisa se fundamentou em patamares e se faz necessário conceituar as dimensões de aspectos da Música e Sociedade. Esse aspecto será observado e, para isso, seu desdobramento se dará em torno do “processo formativo do músico popular, a socialização no processo de aprendizagem de música”.

2.1 A FORMAÇÃO DO MÚSICO POPULAR

Tratar da formação do músico popular pressupõe um conhecimento do que se quer dizer com o termo ‘música popular’. Esse conceito é amplo e, como disse Bastos (2010), multifacetado. A conceptualização feita nesta pesquisa entende que a música popular pode ser vista em três óticas: “ ‘música popular’ como música não erudita; ‘música popular’ como um repertório e estilo específico; e ‘música popular’ como aquela que é disseminada pelos meios de comunicação” (SOUSA, 2005, p.1409).

No que tange à música popular, deve-se compreender que se trata da música veiculada pela mídia, do mercado de entretenimento, universo que abrange um leque de variado de estilos musicais como: samba, choro, bossa, baião, pop, blues, jazz, funk e bolero entre outros gêneros.

Neder (2010) dá o tom da complexidade em torno do estudo da música popular:

“Entende-se, portanto, o estudo da música popular como empreitada complexa, entrecruzamento das palavras, dos sons instrumentais, dos gestos, dos corpos, das vozes, das condições de produção, comercialização e transmissão, das mediações, das interferências produzidas pelos receptores que assim se inscrevem produtivamente no texto, e muitas outras variáveis, tudo se dando dentro do terreno complexo da cultura”. (NEDER, 2010, p. 191).

Pensar sobre a formação do músico popular no Brasil exige que explicitemos os conceitos de formação. Quais modalidades e como estas atuam em diferentes frentes.

Segundo Libâneo (2000), os processos na relação ensino-aprendizagem não podem ser avaliados de forma isolada, pois são ações multifacetadas, complexas sem poder ser investigadas à luz de uma única perspectiva. Os aspectos particulares das modalidades na

relação ensino-aprendizagem seguem a lógica da intencionalidade conforme disse o autor. Quando a educação é não intencional, chama-se de informal; quando existe a intencionalidade pode ser subdividida em educação formal e não-formal.

Trazendo maiores detalhes em relação à educação informal, o autor aproveita para comentar que forças externas condicionam as práticas educativas que atuam de forma difusa, e, por isso, assume caráter informal, ao passo que, no âmbito formal, a educação apresenta situações educacionais mais estruturadas, sistemáticas e são organizadamente planejadas. O que difere o formal do não formal está ligado a não institucionalização. A educação não-formal igualmente intencional apresenta certo grau de estruturação e sistematização pedagógica, embora não seja institucionalizada. (LIBÂNEO, 2000).

Os modos de aprendizagem podem diferir entre si. O não-formal tem por característica a intencionalidade na ação de aprender, escolhem os meios pelos quais irão receber os conteúdos desejados. (GOHN, 2003).

Quando se utiliza o termo aprendizagem, a idéia é fazer referência a não só o que se aprende, mas ao fato de que na música popular os processos são múltiplos e são partilhados por vários agentes, pessoas, lugares, tempo.

A caminho dos processos de aprendizagens, aponta-se para as discussões a *o quê* se aprende, *como* se aprende e *onde* se aprende que envolve práticas de ensino formal, não-formal e informal. Vale ressaltar que esses conceitos não têm consenso.

Falar de formação de músico popular no Brasil está diretamente ligado às ações de ensino informal. Em sua maioria, o músico tem o meio social como principal vetor para sua formação. (RECÔVA, 2006). São influenciados por suas famílias, começam sozinhos e por um bom tempo são experiências de seus próprios laboratórios. Para efeito de entendimento do que se define por músico popular, Sampaio (2011) afirma que são aqueles que transitam pelos ambientes não legítimos, pelas instituições de música de concerto, ou seja, os músicos do circuito de divertimento, o que não fecha a questão em torno do tema.

Quando se fala de formação de música popular não se deve perder de vista que análises comparativas não podem fazer parte dos processos. Cada um cumpre um tipo de papel e segue uma exigência tácita à sua forma. Na educação musical, esses termos podem parecer imprecisos, mas são necessários para que se delimite um espaço de observação. Na perspectiva da Educação Musical as questões referentes a modalidades de ensino ficam

bastante confusas quando se é formal, não-formal, e informal, fazendo-se necessário clarificar à luz de pensadores que investiram suas pesquisas nesses assuntos.

Pode-se observar esse tema a partir de outra ótica trazida por Arroyo (2000) que demonstra a dificuldade em se ter clareza no assunto quando diz:

Ao utilizarmos o termo “formal” para qualificarmos a educação musical, diferentes significados poderão ser destacados, pois esse termo pode ter significações tais como: escolar, oficial, ou dotado de organização. Assim a educação musical formal pode ser considerada tanto aquela que acontece em espaços escolares e acadêmicos, envolvendo processos de ensino e aprendizagem, quanto àquela que acontece em espaços alternativos de música. (ARROYO, 2000, p.86).

Segundo a autora, não há unanimidade para os termos, não se consegue nomear atividades tão complexas, quando se trata, por exemplo, do ensino não formal e informal. Ambos se confundem, a depender da ótica que se observa. Na expectativa de tentar sanar essa questão de nomenclatura que abarcassem as diferenças existentes, a autora elege os termos: “escolar” e “não-escolar”.

A seguir, traremos exemplos de instituições que utilizam as modalidades de ensino, como elas chegaram ao Brasil e de quais formas se apresentam atualmente. Vale destacar que as modalidades que fazem parte dessa pesquisa são as que fizeram parte da vida dos interlocutores, justificando-se assim a sua importância.

Mesmo com a dificuldade de nomear as modalidades existentes, para efeito da pesquisa serão trazidos exemplos que se aproximem da experiência dos interlocutores.

As instituições que serviram como bases são o Conservatório Pernambucano de Música (CPM) representando a modalidade de ensino formal; as Bandas Marciais/ Fanfarras, representando a modalidade de ensino não formal; e os grupos populares representando a modalidade de ensino informal.

2.1.1 Conservatório como representante do ensino formal

Para entender como o Conservatório e o modelo conservatorial chegaram e se estabeleceram no Brasil, sendo um dos maiores representantes do ensino formal em música, é necessário traçar um panorama histórico do seu início até os dias atuais passando por suas transformações nesse percurso.

O termo “conservatório” foi criado no século XVI para denominar espaços que cuidavam de moças órfãs e pobres. Esses espaços trabalhavam algumas atividades, dentre as quais a música, que se tornou a única com o passar do tempo. (VIEIRA, 2004).

Alguns séculos adiante, mais precisamente no final do século XVIII, as atividades dos Conservatórios na Europa passam a ser cada vez mais sedimentadas tendo como principal nome o Conservatório Superior de Música de Paris (VIEIRA, 2004), que se tornou o modelo a ser seguido (ou a ser copiado?).

A expansão desse formato de ensino se espalhou pelo mundo e, no século XIX chega ao Brasil, no Rio de Janeiro (1848), na Bahia (1895), e no Pará (1895). (SALLES, 1995).

O que aparenta pelos relatos que se tem do período inicial dos Conservatórios no Brasil é que o termo diz respeito a “conservar”, pois se tratara de uma perpetuação dos moldes de ensino e condução artística pautada no gosto e interesses puramente europeus. Como se pode conferir:

[...] a exemplo do que aconteceu em outros estados do Brasil e na Europa, o conservatório, afirmado no século XIX no mundo ocidental, constituiu-se como lugar onde o conhecimento musical europeu até então acumulado passou a ser conservado e difundido. (VIEIRA, 2004, p.143).

O cotidiano dos conservatórios incluem aulas de Teoria, Harmonia, Solfejo e História da Música, que segundo Vieira (2004) corresponde a um dia-a-dia de atividades mnemotécnicas que em sua maioria não são valorizadas, em contrapartida às aulas de instrumento são relatadas com orgulho.

Um dos pontos de maior controvérsia nos estudos iniciados nos conservatórios é o tempo. É comum observarmos que os estudos da Educação Básica e os estudos de música nos conservatórios acontecem em paralelo. Em média, os alunos passam dez anos nessas atividades e boa parte desse tempo o aluno é conduzido ao estudo da teoria, sem estímulo de uso do instrumento musical de sua escolha. É indicado a esse último o estudo da flauta doce como instrumento de iniciação musical. Vale ressaltar que se trata aqui de alunos que ingressam ainda crianças no Conservatório, e grande parte da crítica gira em torno da falta de contextualização das áreas teórica e prática que faz com que as aulas sejam sem estímulos.

O aluno que, em geral, ingressou no curso almejando tocar e/ ou cantar, pouco preza o estudo das disciplinas que tratam da gramática e da literatura musical. A rejeição abre ainda mais o abismo entre as aulas “teóricas” – que dariam suporte para decodificação necessária à execução musical – e as aulas práticas. (VIEIRA, 2004, p.142).

2.1.1.1 Conservatório em Pernambuco

Durante as décadas de 1920-30, o professor e maestro Ernani Braga, à frente de outros destacados músicos da época, defendeu e sistematizou a criação do Conservatório Pernambucano de Música de modo a garantir a formalização do ensino de música no Estado. Contou com o apoio do deputado Arruda Falcão, que apresentou o projeto de criação do Conservatório Pernambucano de Música à Assembléia Legislativa, tendo sido aprovado. Sediado na cidade do Recife, sua fundação se deu em 17 de julho de 1930. A administração ficou por conta de um Diretor – à época o próprio maestro Ernani Braga – e pela Congregação dos Catedráticos, em caráter definitivo (CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA, 2007).

Após uma série de reformulações em seu programa, objetivos, estrutura e atividades, ocorridas ao longo de sua existência, o CPM atualmente

está vinculado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado. Para atender às novas demandas internas e externas do ensino musical, o Conservatório entrou em nova fase de reestruturação organizacional, em agosto de 1989, buscando adequar-se à nova realidade e aos desafios que, no final de século, por certo, haveriam de surgir, passando por uma ampla reforma administrativa e pedagógica concluída em 1990, cujo envolvimento dos professores e dos profissionais de música na condução dos trabalhos constituiu o elemento de maior força criativa na concepção de novo modelo organizacional. (CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA, 2007).

Na perspectiva do próprio CPM, no tocante a como se relacionam tradição e ensino regular na formação do músico, tem-se a seguinte definição: “O Conservatório Pernambucano de Música, criado em 1930, reafirma seu compromisso com o ensino, produção e divulgação da música de qualidade, unindo tradição e modernidade.” (CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA, 2014, p. 02).

Fica evidente, dessa forma, uma proposta da parte do CPM em conciliar as duas vias, reconhecidas como complementares à formação do músico em Pernambuco.

O Conservatório Pernambucano de Música (CPM), similarmente às outras instituições de ensino de música no Brasil, tinha uma abordagem pedagógica que girava em torno dos instrumentos de origem erudita fortalecendo os ideais do ‘eurocentrismo’ vinculada a toda uma ideologia de segregação e disputa de poder desde sua inauguração em 1930. O processo de rever as posturas com respeito às novas demandas da educação musical e ampliação dos tipos de instrumentos oferecidos só aconteceu décadas depois, também nos anos de 1980.

O CPM passou por uma reformulação buscando adequar-se às novas realidades e demandas. Fica evidente que dessa forma a proposta de reestruturação foi feita na tentativa de conciliar as demandas de ordem erudita com os apelos sobre a música popular, sendo a bateria um dos instrumentos contemplados nessa nova perspectiva.

2.1.2 O ensino informal na música popular

No que diz respeito ao ensino informal, à luz do que diz Green (2002), há conexões entre o repertório popular e o que ela chama de prática de aprendizagem informal. A relação ensino aprendizagem no âmbito informal engloba aspectos práticos como escolha de repertório, a escuta e o que os músicos chamam de “tirar de ouvido” e um dos pontos que evidenciam uma força desse processo é o fato dos momentos de aprendizagem acontecerem em grupos.

São analisadas atitudes, valores, habilidades e conhecimentos dos músicos. Segundo a autora, outro aspecto que deve ser levado em conta é o da ‘enculturação musical’, que pode ser entendido como um aspecto fundamental de toda aprendizagem musical formal ou informal como um processo de aquisição de conhecimento, como uma imersão do indivíduo na música e nas práticas musicais (GREEN, 2002).

A autora destaca que a participação da família é primordial no processo inicial da aprendizagem. Em suas pesquisas fica evidente que a influência da família mesmo que de forma não estruturada traz valores de grande representação para o indivíduo. E isso pode ser confirmado a seguir:

Uma criança adquire um vocabulário substancial em casa, antes de ir à escola, uma filha aprende a cuidar de crianças e a cozinhar a partir da observação e da ajuda a sua mãe, um filho adquire competências profissionais de seu pai e crianças e adolescentes aprendem com seus pares. (COOMBS, PROSSER E AHMED, 1973, p. 10).

Quando se observa as técnicas que os músicos populares utilizam nos seus processos tem-se a “imitação e a escuta de gravações”. Termos que em ambientes dos músicos é conhecido como “tirar de ouvido”.

Existe uma condição que é vivida por todos que participam do processo mencionado acima que estão ligadas às relações interpessoais e enfatiza a empatia nas relações, a cooperação, a confiabilidade, o compromisso, a tolerância e uma paixão compartilhada pela música (GREEN, 2002). Mesmo sabendo que a música popular e o aprendizado auto-mediado estão ligados, cabe aqui registrar que dentro do universo popular os músicos são em sua

maioria, pelo menos inicialmente, autodidatas, e mesmo nessa condição, participam de uma infinidade de cenários de aprendizagem não estruturados (VITALE, 2011).

Segundo Green (2002), toda a atividade de ensino informal é pautada na prática, mas isso não quer dizer que não seja organizada e categorizada.

A autora apresenta um panorama de como se dá a aprendizagem entre os músicos populares em seu livro: *How popular musicians learn?* Um contexto diferente do brasileiro, mas contribui para pensar essa relação entre o ensino e a aprendizagem. A autora apresenta sua ótica, trabalhando em duas frentes, dois modelos: educação musical formal e aprendizagem musical informal. Green (2002) destaca que as práticas de ensino formal são todas as atividades docentes e discentes com regulamentações e especificidades da educação dentro de sistemas que geram e regulamentam essas ações.

No que diz respeito à aprendizagem musical informal Green (2002) analisou que é um conjunto de ‘práticas’ ao invés de métodos. As práticas sugerem uma lógica sequenciada que interage diretamente com uma ‘meta’ a ser alcançada. Essas práticas podem ser feitas de forma consciente ou não, aprendizagem através da interação (GREEN, 2002).

Para que a formação do músico à vista do que Green (2012) acredita, seja completa, precisa-se entender como cada indivíduo enxerga o significado musical. Por essa razão, a sociologia da música questiona não somente os bens produzidos, mas o significado imputado a essas coisas.

2.1.3 A banda marcial/ fanfarra como representantes do ensino não formal

Dentro dos processos de educação musical existentes no Brasil e, sobretudo, em regiões mais afastadas dos grandes centros, as bandas de música e fanfarras vivem e sobrevivem ligadas diretamente aos municípios ou ao terceiro setor. Para que haja entendimento desse grupo tão representativo e que forma inúmeros músicos Brasil, precisa-se entender de onde veio e como se comportam nas relações de ensino-aprendizagem.

O atual conceito de Banda Marcial remonta à Antiguidade Clássica. Segundo historiadores, esse formato de grupo musical já era popular em meio aos romanos e contavam com uma provável influência dos gregos, que sem dúvida contribuíram na disciplina física e na formação militar. (LORENZETTI, TOZZO, 2009).

No Brasil, as bandas e fanfarras ganham destaque com o fim do movimento do canto orfeônico encabeçado pelo maestro Heitor Villa-Lobos, projeto que pertencia ao governo do Estado Novo. Quando esses ideais de patriotismo foram ficando de lado após a morte do

Presidente Getúlio Vargas as bandas e fanfarras começam a preencher essa lacuna indo à frente dos desfiles cívicos, e ações ligadas à moral e cívica, essa ação espontânea começa a dar mais visibilidade e força as bandas e fanfarras. (LORENZETTI, 2009).

Quando se fala na formação dos interlocutores desse trabalho, vale ressaltar que em suas entrevistas todos falam sobre seus inícios em bandas, mas atualmente esses grupos estariam classificados como fanfarras. As fanfarras segundo, Lorenzetti (2009) são grupos que tem características técnicas mais simples, uma vez que os recursos técnicos dos instrumentos são limitados. Contêm instrumentos de sopro (metais) e percussão. Já a banda é composta por instrumentos de sopro (metais), percussão e sopros (madeira) e possuem características e recursos que permitem maior desenvoltura musical, ligadas a interpretação e dinâmicas.

Na prática, as bandas não exigem um conhecimento teórico aprofundado. O que fica evidente é que existe uma iniciação musical/educação musical a partir dos instrumentos disponibilizados pelas bandas.

Cabe aqui deixar claro que não existe um grau hierárquico nas modalidades de ensino, cada uma cumpre um papel significativo e representativo. Existem graus de formalidade dentro do informal e pontos de informalidade dentro do formal.

2.2 A SOCIALIZAÇÃO NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM DE MÚSICA

É importante ter a idéia que antes de toda e qualquer ação social ou musical existem elementos que dizem respeito ao acúmulo de informações que são necessários para a formação do indivíduo. Fica claro que, quando se trata de questões de socialização que se pode chamar de primária, tem-se a família que exerce o papel fundamental. A história conta grandes exemplos de ícones da música que foram estimulados desde muito cedo a consumir e praticar música. Em alguns casos, não para seguirem a carreira de músicos, mas pelo fato do consumo música ser um hábito familiar. O tempo passa e esse acúmulo de informações e sensações tende a transbordar em algum momento. (FUCCI AMATO, 2008).

A opção por essas duas linhas no trabalho se deve ao entendimento de que a Educação e a Sociologia, ou seja, o processo de formação e a socialização, não podem ser dissociados quando se fala em formação do indivíduo. Ambas são imprescindíveis para entender, explicar e conduzir o indivíduo sejam os caminhos que ele queira trilhar.

Para esta pesquisa, o caminho da formação do baterista pernambucano diz muito a seu respeito, pois todo um contexto político e social deve ser levado em consideração. Existem elementos que surgem e amplificam seus interesses e estendem os horizontes musicais.

A bateria, em muitas instâncias musicais, é considerada um instrumento de menor importância simbólica. A preferência dos músicos envolvidos de não escolherem os aspectos formais de ensino fez com que, por senso comum, se acreditasse que o músico vindo do ambiente popular e com instrução pautada na informalidade fosse menos capaz do que seus colegas de outros instrumentos que possuem educação musical formal. A formação do músico popular pode ser diferente das dos músicos eruditos e tem seus pontos fortes que podem ser explorados. A formação chamada de informal é responsável por uma parcela significativa dos músicos nos ambientes profissionais.

Entender as relações sociais diz respeito diretamente à compreensão do indivíduo desde sua mais tenra idade. Percebe-se que sua formação está diretamente ligada a heranças provenientes do ambiente familiar e toda socialização que é feita a partir disso (BOURDIEU, 1979). O que se tem na intenção de explicar esses fenômenos sociais são teorias que dizem respeito diretamente ao homem enquanto indivíduo e aos grupos sociais que diz respeito à sociedade. Para que se compreenda como esses fenômenos atingem o objeto dessa pesquisa, a perspectiva apontada por Bourdieu (1979) se constitui um dos pilares para essa dissertação.

Bourdieu (1979) em seus anos de estudos sobre a sociedade e suas manifestações, cunhou uma expressão que se tornou marco para a sociologia. Para explicar as situações de classe foi pioneiro no uso da expressão “capital cultural”. Esse conceito não pode ser entendido como algo restrito e nem pode se pensar que se restrinja a alguma dominação externa, como se outros tipos de capital se subordinassem à cultura. O autor propôs que a cultura torna-se um importante elemento na luta de classe e na formação do indivíduo. Não sendo dominado por outros, existe uma ação multidimensional.

O mundo social pode ser concebido como um espaço multidimensional construído empiricamente pela identificação dos principais fatores de diferenciação que são responsáveis por diferenças observadas num dado universo social ou, em outras palavras, pela descoberta dos poderes ou formas de capital que podem vir a atuar, como azes num jogo de cartas neste universo específico que é a luta (ou competição) pela apropriação de bens escassos... os poderes sociais fundamentais são: em primeiro lugar o capital econômico, em suas diversas formas; em segundo lugar o capital cultural, ou melhor, o capital informacional também em suas diversas formas; em terceiro lugar, duas formas de capital que estão altamente correlacionadas: o capital social, que consiste de recursos baseados em contatos e participação em grupos e o capital simbólico que é a forma que os diferentes tipos de capital toma uma vez percebidos e reconhecidos como legítimos. (BOURDIEU, 1987, p. 4).

O capital cultural destaca-se por duas condições distintas que apareceram de duas maneiras: Capital cultural incorporado e institucionalizado. O primeiro se refere às heranças culturais inter geracionais, o que alguns sociólogos chamam de socialização primária. E o segundo, o institucionalizado, é o que confere porte de diplomas, títulos e outras credenciais educacionais o que se observa é que o capital institucionalizado estaria sempre ligado ao capital incorporado. (JOPPKE, 1986).

À medida que este trabalho segue poderemos perceber que os dois tipos de capital mencionados acima fazem parte da vida dos interlocutores.

Vale salientar que, nesse escopo, outra dimensão foi trazida por Bourdieu (1979) ao debate, a noção de *habitus*. Segundo o autor, o *habitus* tem tal domínio sobre os indivíduos que não lhe permite ver sua real situação. O *habitus* explicaria o conformismo e a submissão à autoridade das classes subalternas além da autonomia ou *self-direction* das classes dominantes. Existe uma perspectiva do capital cultural que está ligada ao acesso de informações que geram conhecimento e são ligadas a uma cultura específica. Um dos artifícios da classe dominante diz respeito a objetivo usar determinadas legitimações para fortalecer seu grupo. No entanto, algumas expertises surgem de dentro das classes menos favorecidas. Alguns grupos podem ter uma distinção sobre outros por conta dessa cultura que virou capital, se transformou em ganho de alguma forma.

A presente dissertação foi construída com base em pressupostos específicos que fundamentam a relação: indivíduo, aluno, músico. Construir as bases dessa dissertação sobre esse tripé que agem diretamente entre si.

Pode-se recorrer aos aspectos de socialização tratados por Bourdieu (1979), no qual a análise das instâncias sociais influi na relação dinâmica entre o indivíduo e o mundo onde suas trajetórias e recursos são dispostos. É fato que o *habitus* proposto por Bourdieu tem um caráter de matriz cultural que auxilia em entender as marcas da identidade social fazendo com que os indivíduos se disponham a fazer suas escolhas, sedimentando suas experiências biográficas.

Com a proposta de fazer a mediação entre o indivíduo e a sociedade, o grupo dos bateristas pernambucanos que estão sendo estudados nesse trabalho, será analisado a partir de suas vivências socializadoras, buscando encontrar elementos que expliquem de onde surgem suas identidades musicais. As similaridades, no que se refere à idade e o período em que

começaram a atuar profissionalmente, são consideráveis. Mas, outros elementos importantes como família, escola, classe econômica, classe social diferem, enquanto em algum ponto dessa trajetória os resultados convergem para que eles se encontrem na condição de músicos com habilidades especiais na condução da música pernambucana e sua reinvenção para o universo da bateria. Esse sistema trazido por Bourdieu (1992) dá conta de conciliar as aparentes divergências entre as realidades exteriores e as realidades individuais que podem ser vistas no decorrer desse trabalho.

3 A BATERIA

Enquanto instrumento musical, a bateria representa a união de diversos instrumentos de percussão que proporcionam múltiplas possibilidades de explorar suas potencialidades sonoras, sobretudo, na música popular. É um instrumento da família dos membranofones, formada por vários tambores e pratos de diversos tamanhos, que são especialmente tocados por apenas um músico, conforme Luft (1999).

A hipótese mais recorrente a respeito da origem da bateria narra que o embrião do instrumento apareceu nas férias de variedades norte-americana, os *vaudevilles*, cuja execução estava mais ligada a forma excêntrica de manipular diversos objetos numa mesma *performance* (BARSALINI, 2009).

No entanto, não se pode perder de vista a influência do *jazz* quando se trata de seu desenvolvimento enquanto instrumento musical. Tudo isso acontece por volta do ano de 1900 na cidade de New Orleans- EUA.

O kit (conjunto dos instrumentos juntos) inicialmente era composto por um bumbo grande entre 28 e 30 polegadas, uma caixa (que para ser usada pelo o músico teria que apoiá-la sobre uma cadeira), um prato pequeno 12 ou 13 polegadas, e seguia-se o uso de uma série de acessórios como: cowbell, woodblock, templeblock (BARSILINI, 2009).

Figura 1 - *Double Drumming* em 1939



Figura 2 - Bateria Roy Knapp Early “Trap”, usada entre os anos 1920 e 1930



A comparação entre o músico (baterista) e um executante de feira de variedades ainda existia, pois o público ainda estava se habituando à execução de tantos instrumentos com apenas duas baquetas e esse era um elemento a mais na animação da festa no estilo *double drumming*.

Mas, um dos elementos de extrema importância no êxito da confecção e propagação do instrumento foi sem dúvida a criação do pedal, pois agora o músico não dispunha somente de duas baquetas, adicionava-se o pé, coisa que se tentava desenvolver desde o início do século XIX. O primeiro nome dado a esse kit foi *trap set*, conjunto de acessórios, somados a outros aparatos de ornamento (COOK, 1997).

Existe uma formação básica do instrumento que se segue desde os anos 30 que seria: bumbo, caixa, tom-tons, surdo, chimbal, dois pratos. Essa formação pode variar, mas geralmente é a mais comum também conhecida como *standart*.

O set padrão adotado pela indústria da bateria era um modelo Slingerland utilizado por Gene Krupa em 1935. Nesse set já se utilizavam sistemas de dupla afinação (peles de pergunta e resposta) e esse modelo passou a ser *standart* passando a ser o set um usado em gravações e shows da época.

Figura 3 - Bateria Slingerland Radio King, usada por Gene Kruppa (anos 1930)



3.1 A BATERIA NO BRASIL

Quando se pensa na história da bateria no Brasil, esbarra-se na escassez de informação textual e fonográfica, o que impede que se dê tal informação com precisão.

Os indícios apontam que as bandas militares tenham influenciado a execução dos primeiros bateristas brasileiros. Nesse período da história, diversas bandas surgiram nos batalhões, entre as quais merece maior destaque a do Batalhão Naval do Rio de Janeiro (PARANHOS, 2003). Vale salientar que, nesse período, a bateria era conhecida como *bateria americana* e assim se fazia a distinção entre a ela e o naipe de percussão.

A chegada da bateria no Brasil se dá por conta da modernização da nação, principalmente da cidade do Rio de Janeiro, onde a importação de bens de consumo chega à capital do brasileira. Entre esses bens de consumo, estaria a música norte-americana que estaria sendo tratada como ponto mais alto da modernidade. Inserido nesse contexto, chegaria também a bateria. Segundo Tinhorão, teria sido “o alvíssimo baterista e pianista Harry Kosarin quem daria a conhecer aos cariocas e paulistas, a partir de meados de 1919, com as exposições do seu *Harry Kosarin Jazz Band* a novidade da bateria americana”. (TINHORÃO, 1990, p. 253).

Segundo Barsalini (2009) quatros nomes são relevantes no início da história da bateria no Brasil. São eles: Joaquim Ferreira Tomás, Sut, Valfrido Pereira da Silva e Luciano Perrone.

Integrante dos Oito Batutas, Joaquim Ferreira Tomás era baterista e passou a usar o instrumento em 1923. Passou muito tempo acompanhando músicos com Pixinguinha e Donga que também compunham os Oito Batutas. João Batista das Chagas Pereira também conhecido com Sut, acompanhou Carmem Miranda em sua turnê por Nova York, foi músico da Rádio Nacional.

As evidências do uso da bateria na música brasileira se dão desde 1920 e o instrumentista mais representativo neste período é o músico Luciano Perrone que é apontado como o pai da bateria brasileira (PAIVA, 2004, p.91).

“Foi Luciano Perrone que trouxe a bateria para o Brasil esse instrumento americano recebeu através das mãos deste baterista o suíngue e a nobreza dos ritmos brasileiros” (FALEIROS, 2000, p.23).

Outros nomes surgiram para aumentar a fileira dos que contribuíram para o avanço do instrumento no Brasil: Edison Machado, Rubinho Barsoti (Zimbo trio), Dom um Romão, Milton Banana e Wilson das Neves.

Há de se ressaltar que a aquisição de uma bateria entre os anos de 1920- 1950, era algo difícil de acontecer. O instrumento era importado e outros eram feitos no Brasil, mas em condições bastante precárias, e isso comprometia a qualidade final do instrumento.

O ensino formal do instrumento bateria no Brasil não existia, como assegura o baterista Oscar Bolão em seu livro “Batuque é um privilégio” (2003). Sua sala de aula foram “as gafieiras, biroscas, bares e quadras de ensaio, a forma mais autêntica de se tocar a música [...] eram os discos, os espetáculos, e os redutos de Samba e Choro” (TEIXEIRA, 2006, p.13)

Para fins de especificidade desta pesquisa, daremos um salto na história de maneira intencional sem perder de vista que houve um aumento na popularidade do instrumento a partir de movimentos como bossa nova e tropicalismo.

O que se pode constatar é que a bateria em Pernambuco caminhou sem uma preocupação de sistematização das execuções. Pouca literatura que tratasse de execução de frevo, baião, caboclinho, maracatu, etc., e as bases rítmicas passaram a ser adaptadas nesse período. A execução dos bateristas restringia-se a cumprir a função de acompanhamento (DIAS, 2013).

Segundo o baterista Adelson Silva, um dos precursores do instrumento em Pernambuco ainda em atividade, no final dos anos de 1980 as orquestras de frevo não

utilizavam bateria. Como exemplo, o uso da parte rítmica da orquestra de frevo ficava a cargo da caixa, surdo e pandeiro. O músico alegou que com o advento da chegada da música baiana nos anos iniciais de 1990 com todo seu instrumental eletrificado, a bateria tomava um espaço de destaque:

“Nos clubes, eu tocava parado, com caixa, timbales e prato, depois foi que chegou a bateria, isso já no início da década de 1990 com a chegada da música Baiana (Axé *Music*) no carnaval do Recife [- PE]” (informação verbal).

Os ritmos da música pernambucana figuram na música popular brasileira como um de seus principais representantes, por algum tempo houve um esforço para se declarar o Samba, e o Samba-Canção como os principais representantes do ritmo do Brasil (GALVÃO, 2015). Contudo, com o passar do tempo as rítmicas da música do Nordeste e em especial de Pernambuco receberam um destaque cada vez maior, sobretudo com o surgimento do Baião e seu maior representante, Luiz Gonzaga, que surgiram como uma alternativa singular ao domínio do Samba (CROOK, 2005, p. 231). Desta forma, aquilo que no mínimo três músicos fariam (zabumba, triângulo e block) apenas um passa a ser responsável trazendo ao baterista o domínio de um vocabulário musical particular.

3.2 O BATERISTA E OS CAMPOS DE ATUAÇÃO

O universo da percussão contém inúmeros instrumentos com subcategorias. O campo de atuação do baterista pode ser bastante amplo, bem como as diferentes competências podem ser encontradas num mesmo músico. Para facilitar o entendimento, faz-se necessário uma categorização de acordo com a função e local em que o baterista atua.

A porta de entrada para uma prática profissional que aparece como mais comum, dada a quantidade de estabelecimentos, são encontrados na noite das cidades, razão pela qual receberam o nome de músico da noite. Ao baterista que atua nos ambientes de bares, restaurantes, boates, cafés, é exigido que tenha a habilidade de acompanhar os outros músicos, às vezes, sem ter ensaiado ou mesmo sem ter conhecimento da música. Há o conhecimento do ritmo majoritário e as demais convenções e arranjos são passados na hora em que a performance ocorre (BASTOS, 2010).

O segundo tipo de baterista que existe, é aquele que é conhecido como baterista de baile. A forma de tocar a bateria tem como especificidade o intuito de fazer o público dançar. O músico deixa de lado evoluções e o exibicionismo técnico em favor da fluidez da música. A precisão com o andamento, segundo o baterista e escritor Meireles (*apud* MARSIGLIA,

2005) é primordial para uma boa performance, “[...] em bailes toca-se para as pessoas dançarem. Se não tiver um ‘bom tempo’ ninguém entra no salão”. (p. 52).

Os campos de atuação mencionados anteriormente diferem dos que veremos a seguir quanto à utilização de conhecimentos teóricos musicais.

Para os bateristas que atuam no mercado de gravação, conhecidos como baterista de estúdio o domínio da leitura dos padrões e células rítmicas é condição importante para o êxito profissional. A leitura é uma ferramenta que viabiliza rapidez nos processos de gravação. O percussionista e baterista Dinho Gonçalves (2003) escreveu que o músico de estúdio tem que pegar a partitura e sair tocando, não há tempo para “pegar de ouvido”, e comentou que já viu vários músicos talentosos não serem solicitados por não lerem.

Ainda no campo da performance a outra atuação que pode ser feita pelo baterista é ser músico de apoio, também conhecido como *sideman*, que são contratados para períodos específicos de turnês. Existe uma dimensão em particular que na atuação do *sideman* que, segundo Gadd (*apud* RILEY, 2004) não se trata apenas de música, é importante conhecer as pessoas envolvidas no processo, pois, para ele, as relações interpessoais são primordiais (p.45).

E por fim, a atuação do baterista como professor que pode ser desenvolvida e em escolas especializadas, igrejas, ONGs, escolas particulares. O exercício da função de professor não impede que o baterista trabalhe com os campos de atuação mencionados acima, mesmo se tratando de trabalhos que tratam com a música são focos completamente diferentes e podem coexistir na vida de qualquer músico. A verdade, é que isso quase que virou uma regra porque muitos têm que complementar suas rendas, então tendem a atuar nessas frentes.

3.3 O ENSINO DA BATERIA NO BRASIL

Os anos de 1980 representam um período marcante no que diz respeito ao ensino formal do instrumento (BASTOS, 2010). Trata-se de um período em que se inicia abertura comercial, os instrumentos importados começam a ser vistos com frequência em shows e eventos. Nesse período, o ensino da bateria passa a figurar nas instituições de cunho formal. Os conservatórios brasileiros começaram a oferecer o curso de bateria e, apenas uma década após esse início, as faculdades particulares implementaram as primeiras turmas do curso de bacharel em instrumento (percussão/ bateria).

Conservatório Brasileiro de Música- RJ; Faculdade e Conservatório Souza Lima- SP; Escola Municipal de Música de São Paulo; EMESP Tom Jobim - SP; Faculdade Cantareira-SP; Universidade Faculdade Santa Marcelina-SP.

Somente no início do século XXI os cursos contendo instrumentos de percussão e bateria chegariam às Universidades brasileiras: UNICAMP; Escola de Música da USP; Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB) ; Instituto Federal de Pernambuco *campus* Belo Jardim (IFPE).

É importante destacar que em algumas instituições não existe o curso de bateria, e sim de percussão erudita, por isso muitos bateristas ingressam nessas instituições pela proximidade que existe entre as áreas de bateria e percussão.

3.4 AS TÉCNICAS UTILIZADAS NO ESTUDO DA BATERIA

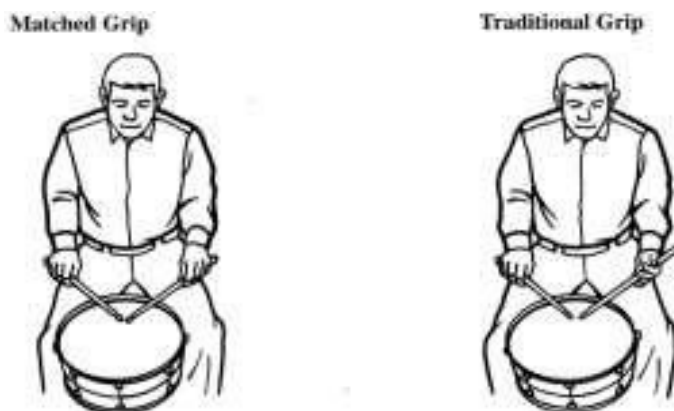
3.4.1 Tipos de *grip* (pegada)

O estudo da bateria, bem como o de qualquer outro instrumento, é pautado por aspectos técnicos que imprimem uma forma específica (escola) a quem executa. Traçar quais seriam as técnicas mais usadas na prática percussiva ajudará a entender de que forma cada interlocutor estudou e como interpretaram ou reinterpretaram modelo de execução.

Quando se trata das técnicas de mão, os tipos de *grip* (pegada) são *o matched grip*: *frech grip*, *german grip* e *traditional grip*.

Grip é a forma pela qual o baterista ou percussionista segura suas baquetas. Para a execução na bateria as técnicas mais comuns são *Traditional grip* e *Matched grip*. Um detalhe importante a ser mencionado é que o *Matched grip* utilizado para tocar bateria é uma variação existente entre a pegada francesa e alemã, conhecida como *american grip* ou *modern grip*, que veremos a diante.

A pegada tradicional ou *Traditional Grip* é a forma de pegar na baqueta que vem desde o período das guerras quando o percussionista ainda tocava em pé. O que caracteriza essa forma de pegar na baqueta é que o eixo de apoio está entre o polegar e o indicador e entre o anelar e médio a função de controlar as descidas e subidas da baqueta.

Figura 4 - Formas de *grip*

Existe um pensamento de que determinadas técnicas de mão são exclusivas para determinados estilos e gêneros musicais. Entretanto, o que determina o uso com qualidade da técnica é o tempo dedicado a ela.

Vale ressaltar que essa pegada tradicional surge no séc. XVIII (LOGOZZO, 1993, p.85). É considerada uma pegada mais difícil, cheia de detalhes, alguns músicos ajustam as peças do kit de bateria para que a forma de pegada não dificulte a execução.

A segunda forma de *Grip* é o *Matched Grip* sendo a variação conhecida como *American Grip*, que é uma pegada mais moderna de se tocar a caixa. Costuma-se ver esse tipo de pegada com mais frequência, tendo em vista sua versatilidade. Quem toca com o *Matched* atribui a ela a possibilidade de mais volume e uma abrangência maior nos estilos. As duas mãos estão em perfeita simetria. Para que a pegada se estabeleça é preciso que a pinça seja feita entre o indicador e o polegar, os três últimos dedos fazem a função de ‘mola’ impulsionando a baqueta.

3.4.2 Os Rudimentos

Tratar de assuntos como rudimentos, permite que se estabeleça uma conexão direta com o instrumento. Com a prática dos estudos dos rudimentos, o baterista obtém destreza, coordenação, sutileza e o refinamento necessário para execuções mais complexas. Segundo o dicionário *Houaiss* rudimento significa elemento básico de algo, consiste em estrutura inicial, primordial. No que se refere à bateria/ percussão, trata-se de um conjunto de toques e combinações existentes.

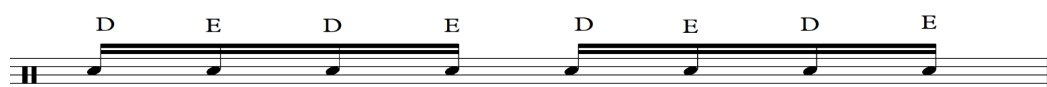
O registro formal dos rudimentos foi feito pelos norte americanos. Apesar de haver registros na Europa no Século XVI de catálogos utilizados em guerras, a formalização foi feita nos Estados Unidos aumentando a quantidade e o uso dos rudimentos. Foi a publicação do livro “The Moeller Book (Ludwig drum Company)” que deu maior dinâmica em sua divulgação.

Segundo Melo (2015), os rudimentos são similares a letras do alfabeto, as quais formam palavras quando estão ordenadas e associadas entre si. Inicialmente, abordaremos cinco principais: *Single stroke*, *Double Stroke*, *Paradiddles*, *Flams*, *Drags*.

O *Single Stroke* ou toque simples designa um conjunto de forma alternada. O termo “simples” diz respeito a um movimento causando um som, não quer dizer que em todos os momentos esse rudimento é fácil de executar, quando se trata de toques seguidos acima de 120 bpm o executante precisa dispor de um bom condicionamento técnico.

Figura 5 - Single stroke

Single Stroke (Toque Simples)



O *Double Stroke* ou toque duplo: São toques dados com repetição de mãos. Existem algumas técnicas diferentes para economia de energia, mas a forma que trataremos aqui é a forma mais comum no universo do estudo de bateria. Para execução do toque duplo o músico utiliza o rebote. Ele consiste na execução de um movimento e a produção de dois sons. Esse tipo de rudimento soa de uma forma quando executado lentamente e de outra se executado rapidamente. Com isso, se for mais lento, chama-se toque duplo aberto; mais rápido, toque duplo fechado.

Figura 6 - Double Stroke

Double Stroke (Toque Duplo)

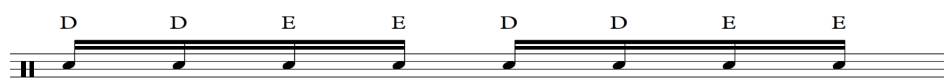


Figura 7 - Single Paradiddle

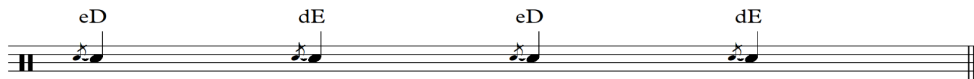
Single Paradiddle (Paradiddle Simples)



Paradiddles: é uma sequência de dois toques simples e dois toques duplos.

Figura 8 - Flam

Flam



Flams: O *flam* possui uma característica em sua execução, ele acontece com um ornamento é dado um toque com uma breve antecipação da nota que se chama real.

Figura 9 - Drag

Drag



Drags: É similar ao toque anterior com a diferença na quantidade de notas no lugar de uma nota, acontece duas notas rápidas antes da nota chamada real.

Com o passar do tempo e do uso, os cinco rudimentos começaram a ser combinados chegando ao total de 40 que foram registrados *na Percussive Artist Society*. Para efeito de organização, foram divididos em quatro grupos: *Roll rudments*, *Diddle rudiments*, *Flams Rudiments*, *Drag Rudiments*.

Neste capítulo, a história da bateria ficou em evidência, os campos de atuação dos bateristas, a forma que se processou o ensino de bateria no Brasil, os aspectos técnicos tais como a forma de *Grip* e a origem dos rudimentos e sua categorização.

Os pontos tratados neste capítulo surgiram com o objetivo de dar um panorama para ajudar a compreender o universo profissional dos interlocutores da pesquisa, tanto os aspectos mais práticos da vivência quanto os mais técnicos, sem perder de vista que a união desses dois pontos atua diretamente na construção da carreira profissional dos envolvidos.

4 PROCESSOS METODOLÓGICOS

O universo da pesquisa contemplou a investigação dos processos de aprendizagem de quatro bateristas pernambucanos. Como esses músicos tornaram-se referências diante de seus pares. A análise de seus trabalhos começou quando foram adquiridos CD's e DVD's desses artistas, foram seguidos canais no *Youtube* dentre outras mídias, como *instagram* e *facebook*.

Como todos os interlocutores são bastante atuantes tanto no mercado de shows, gravações e aulas, fez-se necessário uma agenda prévia para que as ações da pesquisa fossem consistentes. O pesquisador se fez presente em ensaios, shows, workshop, gravações para conferir *in loco* as atividades e como os interlocutores trabalham em suas práticas na expectativa de extrair as características de suas execuções.

O trabalho tem natureza qualitativa (GIL, 2008) e com objetivo identificar o processo formativo e diferencial técnico dos bateristas pernambucanos que inovaram a execução e se tornaram referências para seus pares.

No que se refere ao êxito da pesquisa, faz-se necessário encontrar os principais representantes que se destacaram nacionalmente inovando na execução técnica do instrumento, para isso, foi elaborada uma pergunta de pesquisa norteadora que segundo Nahas (2012) é feita para servir de rumo.

A questão foi apresentada a um total de 130 bateristas e obteve-se uma taxa de resposta de 30%. Os participantes são músicos profissionais, músicos amadores, estudantes de bateria de nível superior, técnico e médio, com idade entre 18 e 50 anos.

A entrevista foi método utilizado para construir a narrativa sobre o processo de formação dos bateristas relacionados. Já que se trata de uma pesquisa qualitativa, segundo Rosa e Arnoldi (2006), a entrevista é uma excelente técnica de coleta de dados, que se mostra bem eficaz. Verena Alberti (2000) complementa que dentro dos processos metodológicos que opera a pesquisa qualitativa, encontra-se com bastante força é a história oral que segundo Galvão pode ser definida:

Como uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo do contemporâneo que, em uma análise qualitativa, valoriza as experiências individuais como importantes para a compreensão do passado (GALVÃO, 2015, p.05).

O tipo de entrevista utilizada é a semiestruturada, que, segundo Lakatos (2003), chama-se também de despadronizada ou não-estruturada, com o objetivo de identificar a

percepção desses sujeitos quanto à sua colocação no universo de suas formações, permitindo ao pesquisador a possibilidade de intervir, reformular, ajustar e esclarecer com o intuito de ser compreendido e de que a pesquisa tenha êxito. Ainda nesse entendimento, cabe reforçar o conceito dado por Laville e Dionne (1999) que diz que esse tipo de coleta contém uma série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar esclarecimentos.

No tocante à delimitação da pesquisa, a dissertação tem o grupo dos bateristas pernambucanos que adquiriram relevância nacional em seus trabalhos. Os bateristas envolvidos têm estilos e estéticas diferentes, unidos pela execução dos ritmos da música pernambucana: Frevo, Baião, Maracatu, Caboclinhos, Xote, Xaxado, Ciranda, Coco.

O critério para a escolha dos sujeitos se deu através da questão norteadora e os indivíduos escolhidos como grupo atuam em trabalhos de alcance nacional, são reconhecidos e patrocinados por marcas de materiais musicais e são alvos de planos de negócio e mídia dessas marcas.

A proposta inicial seria fazer dois encontros de 1h30min com cada interlocutor, os temas que serão abordados: 1) Os processos formativos; 2) O diferencial técnico no instrumento; 3) A forma inovadora na execução.

Mas, com o passar do tempo, a disponibilidade e vontade dos interlocutores de participar das entrevistas permitia uma contribuição maior tanto em horas quanto em encontros.

Com respeito ao local e horário das entrevistas, tudo foi de acordo com a conveniência do convidado. Vale salientar que o sucesso da entrevista está muito ligado ao tempo e o lugar, como afirmam Rosa e Arnoldi (2006). A expectativa é que os encontros fossem em estúdios de ensaio, pela privacidade que esse daria e pela disponibilidade de instrumento (bateria), caso houvesse necessidade de uso para exemplos. Isso acabou não acontecendo por que os interlocutores que moravam em Recife decidiram fazer os encontros em suas residências ou nos ambientes de trabalho em horários diversos que serão expostos adiante do texto.

A entrevista semi-estruturada com certeza foi um dos elementos mais importantes para essa pesquisa, um instrumento de grande valia. Utilizar a coleta de dados dessa forma trouxe

bastante conteúdo. Inicialmente, proporcionou um olhar mais apurado a respeito dos interlocutores.

O primeiro a ser entrevistado foi Tostão Queiroga baterista e produtor musical que acompanha umas das maiores referências da música popular brasileira, a paraibana Elba Ramalho. O segundo interlocutor foi o baterista e professor da classe de bateria do Conservatório Pernambucano de Música (CPM) Ebel Perrelli. As entrevistas seguiram tendo com próximo sujeito convidado o baterista e percussionista da Spok Frevo Orquestra-Augusto Silva, e por fim o baterista, professor e escritor Cássio Cunha, que há 18 anos acompanha o cantor Alceu Valença.

Segue abaixo o calendário dos encontros que foram em forma de entrevista, na observação de ensaios, passagens de som e shows.

Augusto	Cássio	Ebel	Tostão
Primeiro encontro	Primeiro encontro	Primeiro encontro	Primeiro encontro
Dia :15/04/2019	Dia: 26/04/2019	Dia: 05/04/2019	Dia: 30/11/2018
Hora: 20h	Hora: 17h 30min	Hora: 15h	Hora: 14h 20min
Duração: 2h20min	Duração: 2h	Duração: 1h 30min	Duração: 2h
Segundo encontro	Segundo encontro	Segundo encontro	Segundo encontro
Dia: 19/04/2019	Dia: 28/04/2019	Dia: 12/04/2019	Dia: 27/04/2019
Hora: 19h	Hora: 20h	Hora: 19h	Hora: 20h30min
Duração: 40 min	Duração: 1h10min	Duração: 30 min	Duração: 40min
Augusto	Cássio	Ebel	Tostão
Terceiro encontro	Terceiro encontro	Terceiro encontro	Terceiro encontro
Dia: 06/05/2019	Dia: 29/04/2019	Dia: 08/05/2019	Dia: 09/05/2019
Hora: 19h	Hora: 13h	Hora: 19h	Hora: 20h
Duração: 30min	Duração: 40min	Duração: 30min	Duração: 40min

4.1 SUJEITOS

As entrevistas foram realizadas com quatro bateristas pernambucanos atuantes no cenário da música nacional. Reconhecidos por seus pares, pelos meios de comunicação especializados.

Os quatro músicos que foram mencionados como referenciais na questão norteadora feita por ocasião do projeto, possuem elementos bastante peculiares no que diz respeito à formação e condução da carreira profissional. Augusto Silva, Cássio Cunha, Ebel Perrelli e Tostão Queiroga são os músicos que serviram de base para nossa pesquisa. Suas trajetórias musicais, a forma especial pela qual pensam o instrumento bateria e a identidade que dão às suas carreiras através da inovação e o novo olhar dado ao instrumento.

4.2 TRANSCRIÇÕES

Transcrever os dados coletados sem excluir nada, é um importante apontamento dado por Rosa e Arnoldi (2006) segundo os quais, tudo merece ser catalogado. Para fortalecer o entendimento, é importante a repetição na escuta das respostas. Eles incentivam que se faça o trabalho até a exaustão.

“O processo de análise qualitativa está baseada numa impregnação de dados pelo pesquisador [...] o que se enfatiza é a necessidade da leitura das transcrições repetidas vezes, ou melhor, até a exaustão”. (ROSA e ARNOLDI, 2006, p.61).

As transcrições dos 12 encontros feitos com os interlocutores compreendem entrevistas, ensaios, passagem de som e shows, perfazendo um total registrado em quatro cadernos de entrevista, um para cada interlocutor. Estes cadernos não fazem parte do material final da pesquisa ficando como volume extra ou partes complementar a pesquisa.

Transcrições de relatos orais foram obtidas através das entrevistas e com isso pôde-se ter uma compreensão mais ampla da vida e obra dos interlocutores. Foram feitos recortes das transcrições, onde os critérios para esses recortes visam criar um dialogo entre os entrevistados, os autores e o pesquisador, proporcionando um debate entre as idéias de cada uma das partes envolvidas.

Nas transcrições das falas dos interlocutores o uso do recuo no texto para dar um destaque no intuito de dar mais clareza. Mesmo que o foco do trabalho não seja a análise do discurso a correção de determinados deslizes da norma culta serão ajustados para se dar mais clareza e coesão, para que não haja quebra no fluxo do discurso, fazendo o mínimo de interferência na leitura sem perder a originalidade.

4.3 ANÁLISE QUALITATIVA

No que diz respeito à fase posterior à coleta de dados, foi feita a análise dos dados de forma qualitativa, conforme aponta Gil (2008). Segundo o autor existem três etapas ao se analisar dados em pesquisa qualitativa: a redução, exibição ou apresentação e conclusão ou

verificação. A redução diz respeito à simplificação da etapa, focalizando, abstraindo, transformando os dados originais em sumários que serão organizados a partir dos seus temas. No tocante à exibição ou apresentação, a organização dos dados explora a análise sistemática das similaridades e diferenças e suas inter-relações. E por fim a conclusão, que aparece como uma revisão de todos os dados e seus significados, padrões e explicações.

4.4 CATEGORIZAÇÃO

A etapa seguinte à coleta de dados é a categorização. Nela, se faz um estudo de conteúdos, separando as semelhanças e diferenças entre as falas dos interlocutores relacionando-as com as temáticas que serão trabalhadas. Segundo Bardin (2009) esse tipo de operação classifica os elementos por unidade de significado.

Categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem grupo de elementos (unidade de registro, no caso da análise de conteúdo, sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão das características comuns destes elementos. (BARDIN, 2009, p.145).

Segundo Gil (2008) para que exista uma categorização eficiente, o pesquisador deve trabalhar em duas frentes: o inventário e a classificação. O inventário é onde se isola os elementos e a classificação é onde se procura estabelecer a organização das mensagens.

O autor indica que as operações sejam de desmembramentos de unidades do texto, que se façam categorias, e a partir daí se reagrupe as idéias análogas. A expectativa é que dessa forma as análises temáticas sejam rápidas e eficazes, que projetem condição de se aplicar discurso direto e simples. O autor segue afirmando que para se ter êxito diante da variedade de respostas deve agrupar e organizar em categorias e diz que:

Três critérios devem ser observados: a) O conjunto de categorias deve ser derivado de um único princípio de classificação; b) o conjunto de categorias deve ser exaustivo; e c) As categorias de do conjunto devem ser mutuamente exclusivas. (GIL, 2008, p.157).

É importante destacar que as temáticas vêm dos conteúdos e dos objetivos da pesquisa que temas e sub-temas são gerados a partir das análises e organização do produto extraído da pesquisa que será conferido no próximo capítulo.

4.5 INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Na pesquisa qualitativa, a interpretação e a análise estão bem próximas, segundo Gil (2008), podendo-se afirmar que são inter-relacionados. O objetivo, segundo o autor é que a leitura traga a integração entre o que foi visto nos fundamentos teóricos e os pontos

levantados nas entrevistas, o que difere da interpretação clássica que aponta momentos subsequentes, análise e posteriormente interpretação.

Para se interpretar os resultados, o pesquisador precisa ir além da leitura dos dados com vistas a integrá-los num universo mais amplo em que poderão ter algum sentido. Esse universo é o dos fundamentos teóricos da pesquisa e dos conhecimentos já acumulados entorno das questões abordadas. (GIL, 2008, p.178)

4.5.1 Roteiro de perguntas

Segue abaixo o roteiro das perguntas que inicialmente foi igual para todos os interlocutores, mas à medida que as entrevistas foram acontecendo e com as dinâmicas impressas pelos próprios interlocutores, outros assuntos foram surgindo e ampliando, dando possibilidade a rumos diferentes dos imaginados inicialmente.

Aspectos Gerais

- 1) Como foi seu início na música?
- 2) Que tipo de música as pessoas da sua família ouviam?
- 3) Alguém da sua família em particular influenciou sua escolha por estudar música?
- 4) Como você chegou à bateria?
- 5) Você acredita que o tipo de música que seus familiares ouviam influenciou seu gosto musical, forma de escutar e praticar música?
- 6) Esse gosto musical mudou em algum momento da sua vida?
- 7) Você estudou música em alguma escola? Qual?
- 8) Quais métodos ou livros que você estudou no seu início?
- 9) Como foi seu contato com os ritmos pernambucanos? você participou de algum grupo típico cultural?
- 10) Como você enxerga a forma que se ensina os ritmos pernambucanos nas escolas de música atualmente? Era da mesma forma no período da sua formação?
- 11) Como você acha que deveria ser o ensino da musica popular?
- 12) O baterista se envolver em grupos populares ?
- 13) Quais métodos você enxerga como fundamentais para sua formação?
- 14) Que tipo de exercícios complementares você fazia?

- 15) De que forma, em sua opinião, os conhecimentos como: teoria, leitura musical, solfejo e harmonia contribuem para o baterista? Em que momento você precisou dessas coisas na hora de atuar como baterista?
- 16) O que um baterista precisa saber pra ser considerado um profissional?
- 17) Pensado na execução baterística de ritmos populares, como era pra você a transposição dos elementos percussivos tradicionais para bateria?
- 18) Pensando em técnicas de mão, você poderia dizer que técnica adota como principal na sua execução?
- 20) Como é sua forma de estudo para garantir questões como execução precisa de padrões e ritmos?
- 21) No processo de profissionalização você acredita que os elementos que trouxe da infância influenciaram sua forma de tocar?
- 22) Quem são suas principais referências no mundo da bateria?
- 23) Você é conhecido por sempre inovar nos *grooves* tradicionais trazendo novos elementos, como se dá esse processo de criação?

5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Os interlocutores da pesquisa apontam como destaques em diversas áreas de atuação no campo bateria. Os quatro bateristas: Augusto Silva, Cássio Cunha, Ebel Perrelli, Tostão Queiroga têm uma excelente relação com o mercado de gravação, algo que foi conferido a partir dos perfis e da discografia que serão expostos logo mais a frente que foi levantado no segundo capítulo deste trabalho é a atuação como *Sideman*. A qualidade técnica e o bom relacionamento interpessoal desses músicos abrem portas para diversos trabalhos com diferentes formatos e estilos. E, pra finalizar, como se comportam. Existem diferentes formações educacionais entre os interlocutores. Mesmo assim, os quatro são bastante requisitados para ministrarem aulas de bateria.

No que se refere aos processos formativos vividos por eles, pode-se verificar que: Augusto Silva com formação majoritariamente informal, mesmo tendo aulas teóricas na banda juvenil no início do seu processo, acredita que o que aprendeu na ‘rua’, na ‘noite’ foi sua maior escola. Ebel Perrelli possui graduação na Inglaterra, tendo assim a possibilidade de atuar como professor de bateria em escolas regulamentadas; Cássio Cunha tem nível médio no CPM e outros cursos particulares no Rio de Janeiro; e, Tostão Queiroga passou pouco tempo no CPM dando também um valor e reconhecimento ao que lhe foi mostrado pela família e o que aprendeu nas suas andanças.

5.1 O PERFIL DOS INTERLOCUTORES

A carreira de determinados músicos profissionais é bastante dinâmica, motivo pelo qual alguns trabalhos que são os mais marcantes nas carreiras dos interlocutores da pesquisa serão abordados, seja pela relevância artística ou pelos desdobramentos que essa participação pôde causar.

5.1.1 Augusto Silva

Augusto César da Silva nasceu no dia 20 de outubro de 1972 na cidade do Recife – PE. Filho de Dilza Maria da Silva e José Antonio Francisco. Ela doméstica e ele motorista. Moravam em um bairro da cidade de Jaboatão dos Guararapes que se chama Cavaleiro. Devido a obras estruturais no Estado de Pernambuco alguns moradores do referido bairro tiveram que se mudar porque a construção da linha do metro iria passar exatamente pela rua onde moravam Augusto e sua família. Mudaram-se para a cidade de Olinda-PE, o bairro chamado Loteamento Tamandaré, Peixinhos, local onde Zé Antonio, seu padraço (a quem

Augusto reconhece como pai) tinha uma casa. Essa mudança posteriormente seria vista como primordial para o desenvolvimento musical de Augusto.

Seu encantamento com música tem tudo a ver com essa mudança de bairro. Augusto conta que ainda estava descarregando os móveis quando ouviu um som que parecia um som de disco:

Eu fiquei impressionado com o que ouvi e corri pra ver o que era aquilo. Era o ensaio da banda sinfônica juvenil da Escola Cônego Jonas Taurino, lembro até hoje as músicas que ouvi: Aquarela do Brasil e um frevo chamado Gostosão (SILVA, 2019).

Vale salientar que, até esse momento de sua vida, o contato que Augusto tinha com a música eram os discos de Luiz Gonzaga, Jacinto Silva, Jackson do Pandeiro que sua família ouvia. Após o impacto dessa primeira escuta do som da banda, sua mãe lhe perguntou: “você não quer ser músico não?” Ele respondeu: “quero sim!” Então sua mãe o matriculou por três vezes, ou seja, três anos consecutivos para que ele cursasse de fato. Nesse período, Augusto afirma que estava encantado com a música, mas não sabia ainda que instrumento iria estudar.

Inicialmente, começou a lidar com a percussão, não tinha tido contato com a bateria. O fato mais marcante na sua trajetória inicial se dá em meio a uma falta de energia que aconteceu na Escola Cônego Jonas Taurino. As aulas foram suspensas e um de seus colegas que era mais avançado continuou tocando bateria. Augusto conta que foi até a sala e pediu pra tocar,

Sentei e comecei a tocar tudo muito ruim, tudo muito feio, mas as pessoas conseguiam identificar os ritmos, nesse dia toquei samba, baião, xote, bolero e Fox! Repito tudo muito ruim, mas quem estava ali e ouviu começaram a me perguntar onde eu tinha estudado [...] eu nunca tinha pego uma bateria antes desse dia foi um dom que Deus me deu. (SILVA, 2019)

Com o passar do tempo e dos estudos que fazia na banda sinfônica juvenil do colégio Jonas Taurino, Augusto começa a ganhar seus primeiros cachês e isso o estimula a praticar cada vez mais.

Quando vi que eu poderia ganhar dinheiro com a música eu comecei a investir no estudo dos ritmos para quando fosse chamado dar conta do recado (SILVA, 2019).

A passagem da percussão para bateria, do que era feio para o que era organizado, não demorou muito tempo conta Augusto:

Quando eu toquei no escuro o aluno que se chama Maurício, o mais antigo, ficou impressionado e me levou para falar com o maestro, eu passaria a tocar percussão mas sempre prestando atenção na bateria. A banda precisava de um baterista porque esse aluno mais antigo já estava saindo pra tocar na noite. A oportunidade surgiu. (SILVA, 2019)

A primeira música que Augusto tocou foi “Concerto para o verão” que ficou conhecida na voz de Altemar Dutra .

Era uma baladinha, toquei muito tenso no final quando pensei que iria ganhar um elogio do maestro, ele disse: “Você tem que estudar mais camarada!”. Devo muito a ele, sempre me levava para ver a sinfônica ele me encaminhou mesmo, um grande mestre. (SILVA, 2019)

O maestro a quem Augusto se refere é o percussionista da Orquestra Sinfônica do Recife, Geraldo Santos. Com o incentivo do maestro, Augusto começou a se dedicar cada vez mais ao mundo da bateria e um dos pontos que fazia bastante era aperfeiçoar os ritmos de Pernambuco. Augusto mencionou que o contato com os folguedos se dava antes dos shows do carnaval:

Palanque bem precário, era o palco que a Prefeitura da Cidade do Recife (PCR) disponibilizava. Toquei por alguns carnavais nesses lugares e via quando as agremiações passavam. Eu descia e perguntava como os mestres faziam aquilo, todos os quatro dias de carnaval, eu perguntava como eles faziam, comecei a me interessar nessa época (SILVA, 2019).

A transição da banda sinfônica juvenil para o mercado de trabalho se deu quando Augusto tinha 18 anos. Seu primeiro trabalho foi com o produtor e guitarrista Renato Bandeira numa banda feita pra tocar músicas de trio elétrico: frevos e axé *music*.

Inicialmente, começou com artistas que também estavam iniciando seus trabalhos como: Adriana BB, Banda Brasília e algumas bandas de forró que ele não lembra o nome. A carreira passou para outro estágio de visibilidade a partir de 1999 no Show da cantora Edilza Aires uma das cantoras da cena *Soul Music* do Recife, feito no Teatro do Parque, Recife –PE. A partir desse evento outros convites para bandas de Funk, Pop, Rock começaram a surgir.

A carreira de Augusto em 2001 começa a ter uma nova dinâmica a partir de sua entrada na Spok Frevo Orquestra. Na orquestra, desde o início, conta que esse trabalho tem um olhar todo especial quando se trata da forma de executar o frevo. E elegeu esse cuidado como um dos elementos que fez com que a Spok Frevo se destacasse tanto.

Em sua trajetória enquanto baterista é possível citar alguns momentos de destaque a partir do trabalho com a Spok Frevo: O prêmio Tim de Música na categoria revelação e melhor grupo e CD de música instrumental do país com o CD “Passo de Anjo” em 2004.

Figura 10 - Arte da capa do CD “Passo de Anjo”, da Spok Frevo Orquestra



Outro ponto que serve de legitimador para a condição de Augusto Silva como referencial está em ter participado em diversas turnês internacionais acompanhando artistas como Maestro Duda, o trompetista Frank London, a pianista japonesa Makiko Yoneda, João Donato, Gilberto Gil, Sivuca, Dominginhos, Ney Matogrosso, Maria Rita.

O que corrobora com a condição de referência diz respeito ao fato de ao lado da Spok Frevo ter tocado em grandes festivais de Jazz como: *Roskilde Festival*, *Montreux Jazz Festival*, *Barbican*, *Pori Jazz*, *Womex*, *New Morning*, *Fête de La Musique*, *Jazz in Marciac*, *Lincoln Center*, *Festival Les Rendez-vous de L'Erdre*. Foram mais de 15 países entre Américas, Europa, Ásia e África.

A Spok Frevo é conhecida pela fusão entre estéticas do jazz com o frevo, mas isso não os faz menos preocupados com a música brasileira. A prova disso está na lista de artistas do cenário brasileiro que já estiveram ao lado da orquestra em shows, nomes como: Léo Gandelman, Alceu Valença, Gal Costa, Chico César, Geraldo Azevedo, Elba Ramalho, Sivuca, Antonio Carlos Nóbrega, Edu Lobo, João Donato, Maria Rita, Vanessa da Mata, Daniela Mercury, Gilberto Gil, Armandinho, Ivete Sangalo, Vanessa Oliveira, entre outros Paulo Diniz, Adilson Ramos, Silvério Pessoa, Edilza, Zeh Rocha, André Rio, Lenine.

Augusto conta que:

A Spok frevo foi um marco na carreira. Fazer o que fizemos foi algo fantástico, numa noite estávamos abrindo pra Steve Wonder, na outra quem toca antes *da gente* é Chick Corea, muitos anos fazendo turnê três vezes por ano, experiência de estar junto com grandes mestres do jazz. (SILVA, 2019)

No ano de 2014, Augusto gravou bateria e percussão do segundo álbum da Spok Frevo, chamado “Ninho de Vespa”, título que faz referência à canção composta por Dori Caymi e Paulo César Pinheiro, contou com participação de João Lyra, Nelson Ayres, Hamilton de Holanda e Dominginhos.

O jornalista Julio Maria, de O Estado de S. Paulo, comenta o impacto desse álbum no mundo da música e como críticos de outros lugares reagiram ao “Ninho de Vespa”:

O crítico Clive Davis, do The Times, justificou assim as cinco estrelas que deu para o som que já havia feito Wynton Marsalis perder o rumo de casa. “Quando o alinhadamente trajado saxofonista Inaldo Cavalcanti de Albuquerque – também conhecido como Spok – explica que seus músicos estão acostumados a tocar durante oito horas seguidas no Carnaval do Recife, dá para sentir que ele não está exagerando. É a mais explosiva banda a tocar no Solo desde os gloriosos dias da afro-cubana Irakerê (na qual tocava Chucho Valdés). A banda do estado brasileiro de Pernambuco é uma verdadeira força da natureza.” Os comentários seguiam distribuindo rosas até terminarem com uma frase isolada: “Extraordinary.” (Julio Maria, O Estado de S. Paulo, 2014).

Augusto Silva, além dos trabalhos feitos com a Spok Frevo trilha um caminho profícuo na música instrumental em Pernambuco gravando e fazendo shows com diversos artistas e um que ele mais comenta é o projeto Renato Bandeira & Som de Madeira que gravou o álbum “De ponta a cabeça”, gravado no Estúdio Muzika, Casa Amarela, Recife –PE, em 2013. O jornalista José Teles ressalta a qualidade da banda e a experiência dos músicos:

O quarteto tem quatro dos mais talentosos músicos da cena instrumental pernambucana. O guitarrista Renato Bandeira, o baixista Hélio Silva e o baterista Augusto Silva os três músicos da SpokFrevo Orquestra enquanto Júlio César é destaque da nova geração de acordeonista do Estado. (José Teles, JC online, 2017).

Com a perspectiva de dar um passo para além da simples execução, Augusto Silva inicia um novo projeto onde dá seu nome, Augusto Silva & Frevo Novo. O músico conta que se inspirou no trabalho do reconhecido baterista Édison Machado em seu trabalho “Édison Machado é Samba Novo” gravado em 1964. Augusto se encanta com o protagonismo trazido por Machado:

Quando ouvi o trabalho de Édison Machado fiquei de boca aberta, ele trazia nas músicas uma grande personalidade e uma força ao dizer que ele era o Samba Novo. Eu prefiro que meu trabalho seja “&” Frevo Novo pra não gerar expectativas desnecessárias. (SILVA, 2019).

O ano de 2019 tem sido de investimento em sua carreira solo. Augusto contou que mesmo não sendo um profundo conhecedor de harmonias e melodias, possui várias idéias para suas composições que são arranjadas por parceiros. As idéias na formação, estética e sonoridade, são todas de Augusto.

O ‘frevo novo’ tem a ver com a instrumentação: bateria, tuba, flauta transversal, percussão de candomblé e guitarra. Juntando com elementos de música eletrônica disparados por computador. (SILVA, 2019).

Quando determinado músico assume destaque diante de seus pares, movimentos acontecem no ramo do marketing . Existe uma forma legitimadora a partir das marcas de equipamentos que determinados artistas usam. Com Augusto Silva não é diferente, ele possui patrocínio de bateria, pratos, cajon, microfones, sapatos e peles. Por toda a exposição artística

e devido aos grandes festivais de Jazz que Augusto costumeiramente frequenta, as marcas firmam o plano de negócio e divulgam suas matérias com a chancela do artista. Augusto Silva é patrocinado por: Pearl (marca de bateria), Evans (peles), Kadoshi (microfone), Istambul (pratos), Urban wave (sapatos).

Sobre suas influências, Augusto Silva divide o grupo que lhe influenciou entre bateristas estrangeiros e nacionais. Os estrangeiros: Harvey Manson, Vinnie Colaiuta, Steve Ferroni, Dave Weckl, Jack DeJohnette. Os brasileiros: Carlos ‘Bala’ Gomes, Jurim Moreira, Claudio Infante, Adelson Silva, Téo lima e Márcio Bahia.

Quando se trata dos bateristas oriundos do Brasil, Adelson Silva e Carlos Bala tem destaque:

Existem grandes bateristas que me influenciam, mas Adelson Silva que divide a bateria comigo na Spok frevo e Carlos Bala baterista de Djavan por muito tempo tem um diferencial. Adelson pela linguagem do frevo que aprendi e aprendo todos os dias porque ele sem dúvida é o maior especialista em frevo do mundo. Carlos Bala se trata da capacidade de tocar as coisas mais complexas fazendo que elas pareçam simples, sabendo acompanhar a banda, fazer música de verdade com a bateria (SILVA, 2019).

Augusto mostra preocupação com as novas gerações de bateristas que preferem ouvir os bateristas da moda, sem se dar conta do que podem aprender com os músicos de gerações anteriores.

Sabe o que vejo? Uma rapaziada que se preocupa com velocidade, com tocar forte, com despejar as frases que estudou sem ter a mínima idéia do que a música pede [...] Se os bateras de hoje começarem a ouvir os grandes mestres, sua relação com o instrumento vai mudar pra melhor com certeza. (SILVA, 2019).

Quando o assunto é o que Augusto estudava e como ele fazia isso, ele comenta que foram poucos os livros, mas muito importantes. Menciona o *Stick Control* como uma publicação que rendeu bons frutos para sua vida de baterista.

Os exercícios que tem no *Stick* são combinações que fazem muito bem a quem precisa trabalhar a coordenação, sem contar as coisas como agilidade e resistência (SILVA, 2019).

Por uma grande coincidência fui vizinho de Augusto Silva quando meus pais se mudaram para Olinda-PE. As primeiras informações sobre o bairro é que tinha um bom time de futebol e uma escola de música.

Nesse período eu já tinha começado a estudar no Centro Profissionalizante de Criatividade do Recife (CPCMR). As idas aos ensaios e aulas da banda da escola despertaram a vontade de participar daquele ambiente. Como nessa época eu já tinha um conhecimento da escrita e leitura musical, não foi difícil passar no teste para entrar na banda.

O que eu ouvia bastante nos ensaios e aulas é que a orquestra tinha um ex-integrante que era um dos melhores músicos do bairro, confesso que nesse período por ter muita facilidade em ler e escrever música passei a me destacar e ser reconhecido e isso gerou uma vaidade que começou a se dissipar no dia em que conheci Augusto Silva.

A música era “O Guarani” de Carlos Gomes, o chefe de naipe da banda me deu as partes da caixa-clara e executei o que estava escrito. Quando, de repente, escuto uma voz perguntando: “quem é o *cara* que veio do centro e dizem que lê muito?”. Quem estava perguntando era Augusto, e eu não sabia. Trocamos cumprimentos e ele gentilmente me convidou para “tirar um som” em sua bateria. Ainda existia certa arrogância em mim, mas depois que o vi tocando num quarto muito pequeno, onde o espaço da bateria era dividido com uma cama de casal e um berço, que definitivamente não era uma instalação mais apropriada. Pensei: “Ele toca muito!”, um ex-aluno que já se destacava no cenário da música pernambucana, tudo que eu ouvi naquele quarto tanto musicalmente como de experiência de vida, me fizeram ter muito respeito por Augusto.

Outros encontros foram acontecendo e eu sempre pensava: “Como esse cara toca muito, e é tão simpático também”. Sempre o vi tocando coisas populares do repertório comum à bateria, e um dia Augusto me ligou porque tinha uma dúvida com uma partitura que ele precisaria ler pra gravar, a música era “NINO, O PERNAMBUQUINHO” do maestro Duda e seria gravado pela Spok Frevo Orquestra. Para minha surpresa, Augusto tocava muito, mas tinha alguma dificuldade em ler partitura e não tinha nenhum constrangimento em dizer isso. Ligamos o metrônomo, passamos a música e posteriormente ele gravou, um belo trabalho, mas nesse ponto da história outro dilema se fez presente em minha mente, que ainda era ocupada pela ideia de que músico bom saía da escola e que, se não sabia ler, não merecia crédito. Ali se quebrou um paradigma, uma execução técnica precisa, uma sonoridade expressiva, uma enorme condição baterística que me fez rever conceito e ampliar as possibilidades de som, de música, de vida.

5.1.2 Cássio Cunha

Cássio Rômulo Cunha Pereira, natural de Recife-PE, nascido em 02 de março de 1969. Filho de Wellington Domingos Pereira (falecido) e Maria da Penha Cunha, ele natural da Usina Matari- PE e ela de João Pessoa-PB.

Atribui seu interesse pela música ao seu pai que era um profundo admirador de todos os ritmos, gêneros e estilos que iam de Roberto Carlos a Secos e molhados.

Minha relação com a música se deve muito a meu pai que era um profundo amante de música. Ele era bastante eclético. Gostava de Roberto Carlos, Luiz Gonzaga, Secos e Molhados, Beatles. Ele tinha uma coleção de discos das forças armadas americanas, ele me disse que arranhava um violãozinho. A influência maior foi de meu pai. O resto da família não teve tanta relevância nisso. (CUNHA, 2019).

Cássio relatou que tem vívido na memória as lembranças de quando ia passar férias em João Pessoa –PB na casa de familiares e sempre nesse período tinha contato com uma Escola de Samba no bairro do Roger. Sempre que possível, pegava uma latinha e ia batucar ao lado dos percussionistas, mas que nem sempre era bem aceito.

O tempo passou e, mais tarde, sempre com uma conexão com as coisas de percussão, entrou na banda do Colégio Salesiano Recife-PE, tocando tarol. Nesse ponto da sua trajetória, ele percebeu que gostaria de ter mais conhecimentos e que os que advinham da banda não eram suficientes.

Vale ressaltar que nas bandas e fanfarras pelo menos em sua maioria, existe a figura de um maestro que tem um relativo domínio de todos os instrumentos e passa como orientador dentro das suas possibilidades. No colégio Salesiano, essa função segundo Cássio pertencia a um Tenente aposentado do Exército, senhor Lima.

Seguindo esse fluxo de aumento da carga de estudos e da busca por novos horizontes, Cássio e alguns amigos mais próximos ingressam no Conservatório Pernambucano de Música. Nesse ambiente, Cássio conhece uma de suas principais referências, o professor e músico Geraldo Leite.

Meu início de aulas formais de bateria foi no CPM, com uma figura das mais belas e extraordinárias que conheci, meu professor Geraldo. Aprendi muito com ele, devo muito a ele. Foi um dos primeiros que começou a me indicar para substituí-lo em shows e eventos (CUNHA, 2019).

Passou a ser figura reconhecida em restaurantes e bares do Recife acompanhado artistas do *Jazz* e da Bossa-nova. A formação dos grupos era de trio e quarteto normalmente. Bares como Clandestina em Olinda e o *La Seriesta* no Recife estavam sempre nas apresentações de Cássio.

Engraçado que em Recife eu não acompanhei muito artistas solo, eu trabalhava mais com música instrumental, nos festivais, bares e restaurantes, grupos pequenos que privilegiavam a improvisação (CUNHA, 2019).

A transição de estudante para profissional se deu em bares e restaurantes. Cássio afirma que não houve um ponto marcante, as coisas foram acontecendo simultaneamente. Há um destaque feito por parte dele que exemplifica bem esse período.

Meu professor Geraldo Leite começou a me colocar no lugar dele em alguns eventos, mas como eu era menor de idade e não tinha carro, meu pai me levava e buscava nas primeiras apresentações. Eu terminava o evento quase dormindo, pois não tinha costume de ficar até muito tarde acordado, eu era novinho nessa época, até nisso eu tive o apoio do meu pai. (CUNHA, 2019)

Cássio contou que sentiu uma grande mudança quando começou a acompanhar o cantor e compositor Geraldo Azevedo, pois o modo como tocava nos bares e restaurantes não era compatível com os shows nos palcos maiores. Mesmo sendo o mesmo instrumento, a forma de usar tinha que levar em consideração as especificidades de cada ambiente. As dinâmicas mais sutis em ambientes menores e mais volume em palcos e teatros de maior dimensão.

No início da década de 1990, Cássio foi morar no Rio de Janeiro. Nesse período, se dividia entre o trabalho com Geraldo Azevedo e Sivuca. Relatou que trabalhar com Sivuca foi um grande presente que recebeu da vida. Mas, sua chegada à cidade maravilhosa renderia outros trabalhos marcantes para sua vida profissional.

A convite do maestro e arranjador Vítor Santos, assumiu a bateria na banda do cantor baiano Moraes Moreira confirmando cada vez mais sua condição de baterista com alcance nacional. O projeto era a gravação do “Moraes Moreira Acústico” da emissora de televisão MTV.

Sua discografia é vasta. Mencionamos os seguintes trabalhos: Areia: Daniel Gonzaga; Alado: Paulo Rafael; Trilha: Adryana BB; Ciranda do Mundo: Fênix; DVD Luz da Lua: Marcos Amorim; Futuramérica: Geraldo Azevedo; Pequena Grande Orquestra: 11 Cabeças; Songbook João Bosco; Songbook Instrumental- Antonio Carlos Jobim; Orquestra Brasil-Folclore; 50 Carnavais: Moraes Moreira Acústico MTV (CD e DVD): Moraes Moreira; Estados : Moraes Moreira; Noite Rasa-Quito Pedrosa; Quarteto Calango Fight: Projeto Duna: Rabo de Lagartixa; Trombone: Vittor Santos; Sem Compromisso: Vittor Santos; Renovando Considerações: Vittor Santos; Maracatus, Batuques e Ladeiras: Alceu Valença; Na Embolada do Tempo: Alceu Valença; Ao Vivo em Todos os Sentidos: Alceu Valença; (DVD) Marco Zero ao Vivo (CD e DVD): Alceu Valença; Vivo Revivo (DVD): Alceu Valença Grande Encontro 20 anos (CD/DVD): Alceu Valença, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo Alma Serena: Nana Caymmi; Baú do trio Nordeste 2: Trio

Nordestino; Muito Prazer: Ju Cassou; Na Estrada: Casaca Ouro e Sol: Lui Coimbra; O Brasil Existe em Mim: Geraldo Azevedo.

Semelhante a outros participantes da pesquisa, Cássio é considerado músico de referência não só por suas execuções, mas por algo que está para além da bateria sendo percutida. Sua atuação no ensino, na autoria de livros, na condição de colunista de revistas especializadas.

A partir de julho de 2012 eu entrei no time de colunistas de um grande veículo de comunicação específico para bateria, a Revista Modern Drummer Brasil, coluna que trabalho assuntos especiais para os bateristas, como por exemplo, o método spivack que já mencionamos nessa entrevista (CUNHA, 2019)

Outro item de grande relevância na formação e carreira de Cássio Cunha foi sua participação em grupos típicos de cultura popular. A participação no Maracatu Nação Pernambuco.

Sempre vi diversas manifestações da cultura popular: caboclinho, maracatu, cavalo marinho, tudo isso desde pequeno, mas eu comecei a ter vontade de estudar mais e mais a partir do momento que entro no Maracatu Nação Pernambuco. A minha geração não valorizava muito as manifestações e foi o Nação Pernambuco que deu um *up* na divulgação, que é o que *tava* precisando (CUNHA, 2019).

No que concerne aos livros que foram importantes, Cássio lembra do “*Realistic Rock*” do autor Camine Appice; “*New Breed*” do Gary Chester e o “*Stick Control*” do autor George Lawrence Stone. No segundo capítulo da presente dissertação, encontra-se uma análise de cada método e suas características e as razões pelas quais Cássio e os demais interlocutores decidiram mencioná-los.

Depois de inúmeros trabalhos no Rio de Janeiro, Cássio há 18 anos é o baterista do cantor e compositor Alceu Valença.

Outro ponto que conta como Cássio Cunha tem a atenção de muitos bateristas se deve ao fato dele ser colunista da mais importante revista de bateria do Brasil a *Modern Drummer* Brasil. Licenciada pela *Modern Drummer* norte americana, revista especializada em bateria publicada mensalmente. No Brasil desde 2002, se propõe a ter um conteúdo de alta relevância sobre bateria e percussão. A partir de julho de 2012, Cássio passa a ser colunista da revista trazendo mensalmente exercícios e comentários a respeito do mundo da bateria e suas experiências como músico, escritor e professor.

De todos os interlocutores da pesquisa o que tive menos contato pessoalmente foi Cássio Cunha. O primeiro workshop que assisti na minha vida foi feito por Cássio no CPCMR. Nesse período, o músico estava lançando seu primeiro livro (método). O conteúdo do workshop tratou de mercado de trabalho, sonoridade e aspectos de independência, já que nessa ocasião ele estava lançando seu primeiro livro: “Independência Polirrítmica Coordenada” (IPC). O workshop tinha como objetivo lançar seu primeiro livro, mas houve muita música no evento entre uma explicação e outra, entre uma apresentação de partes do livro e exemplos de solo, havia músicos que o acompanhavam. Guitarra, baixo e bateria, a formação *Power* trio fazia jus ao título, muita pressão na execução.

Meus estudos de bateria seguiram e sempre acompanhando a carreira musical de Cássio que há algum tempo já estava morando no Rio de Janeiro, e vinha pouco a Recife. Cássio sempre pareceu um baterista muito consciente da sua condição de músico e professor. Com o passar do tempo, tive uma oportunidade de convidá-lo para dar uma oficina de bateria no CPM escola em que eu estava dando aula, infelizmente por questões burocráticas ele não pode fazer a oficina, mas esse período serviu para me aproximar mesmo que por rede social ajudando no contato para a pesquisa que viria mais a frente.

Atualmente toca com Alceu Valença, Nuria Mallena, Daniel Gonzaga, Vittor Santos e Areia Grupo de Música Aberta (GMA).

Publicou dois livros: *Independência Polirrítmica Coordenada* (IPC) segunda edição e *Acentos Rítmicos Brasileiros* (ARB).

5.1.3 Ebel Perrelli

Ebel Bezerra de Moura Júnior nasceu em Recife em 27/05/1968 filho de Ebel Bezerra de Moura e Maria da Conceição Perrelli de Moura, ambos nascidos em Nazaré da Mata, Zona da mata pernambucana. O seu pai era um executivo de multinacional e sua mãe professora, nasceram respectivamente em 19/09/1929 e 02/02/1932. Ebel decidiu usar o sobrenome da mãe como nome artístico.

Seu início musical se confunde com as vivências da infância. Ele relembrou das férias quando ia à Praia de Tamandaré, Litoral sul de Pernambuco. A família reunida, irmãos, primos, todos munidos de instrumentos de percussão fazendo batucada,

Nós tínhamos na minha casa caixa, pandeiro, tamborim, surdo e chocalhos. A gente ficava tocando marchinhas, samba. Na verdade eu era o mais novo e também participava (PERRELLI, 2019).

Quando completou 15 anos, Ebel ingressou na banda de música do Colégio Pio XII, situado na Avenida Caxangá, Iputinga, Recife – PE. Esse momento teve grande representatividade na vida do músico. Apesar da banda não contar com uma diversidade de instrumentos, muito rapidamente Ebel se aproxima da percussão indo tocar caixa. Muito dessa escolha se deu por conta da vivência anterior em sua família.

Antes de começar a tocar bateria Ebel fazia adaptações de instrumentos de percussão da banda como podemos ver no trecho adiante:

Antes de começar o ensaio da banda eu chegava mais cedo e juntava o surdo e a caixa e começava a tocar simulando uma bateria saía algo próximo de *tu tsi pá tun Tum tsi pá*. Depois da descoberta desse groove fui pra casa todo animado e mostrei a meu irmão mais velho que era meu grande incentivador nessa época. (PERRELLI, 2019)

Como dito anteriormente, o maior influenciador de Ebel em sua família foi seu irmão que é 10 anos mais velho. Ebel relatou que, por influência dele, ouvia muita MPB: Chico, Gil, Caetano e muito rock.

Aos 15 anos, comprou sua primeira bateria. Conforme falou, era um instrumento bem precário que não oferecia muitas opções técnicas para uso. A maioria das peças foi adaptada.

Aos 18 anos, começou a tocar profissionalmente e o primeiro artista que acompanhou foi Marcílio Lisboa, cantor compositor conhecido por encabeçar o “Projeto Pernambucanidade” que tinha objetivo de difundir a cultura do Estado, o cantor faleceu no dia 21 de setembro de 2006.

Ingressou na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) para cursar Física, sem muitas pretensões de conclusão, pois já estava estudando no CPM.

Seu primeiro professor foi o percussionista da Orquestra Sinfônica do Recife (OSR) e professor do CPM Geraldo Leite que assim que começou a dar aulas a Ebel viu que ele já tinha uma prática e passou-o pra outro professor, Mauricio Chiapetta, que viria se tornar seu grande amigo e referência como docente.

Maurício Chiapetta não era um professor com uma super didática, ele era de um outro tempo, com ações mais rústicas, mas sempre foi interessado na progressão do aluno, lembro que ele sempre me estimulava pra ir vê-lo tocar, coisa que fiz muito, e foi de suma importância na minha formação (PERRELLI, 2019)

Depois dessa época de estudo mais formal, um desafio maior se apresenta. Seu irmão mais velho, que estava fazendo doutorado em Glasgow- Escócia convidou-o para passar um tempo com ele.

Meu irmão enviou meus sobrinhos de férias pra o Brasil com uma amiga e quem iria levá-los de volta era eu (risos). Então fui para passar uns poucos meses. Num determinado dia, vi um anúncio da Musicians Institute of London (MI), comentei com meu irmão, mas estava muito reticente, meu irmão me deu maior apoio, ligou para embaixada... e enfim fui pra passar poucos meses e passei 2 anos, fiz o curso que foi muito importante na minha formação de maneira geral, não só na música (PERRELLI, 2019)

Quando voltou ao Brasil, Ebel prestou concurso para professor da classe de bateria do CPM. Nesse período, começou a tocar com muitas artistas tais como: Nando Cordel, Banda Quênga de Coco, Dom Tronxo, Edilza Ayres. De forma esporádica em projetos especiais: Lenine, Ivan Lins, Elba Ramalho, Alceu Valença, Banda Cascabulho.

Em 1998, participou de *Zildjian Day* Recife, tocando no mesmo palco que o baterista francês Manu Katche e, um ano mais tarde, ganhou IV Festival de Música Batuka na categoria Improvisação.

Desde o início de sua carreira musical, Ebel se mostrava não só músico, mas um verdadeiro empreendedor. Em 2000, gravou seu primeiro e único álbum solo, chamado “Portal”, que é considerado um marco para a música instrumental em Pernambuco, uma vez que foi o primeiro álbum independente gravado por um instrumentista não-vocal no estado.

Ao longo de sua carreira, Perrelli também tocou e gravou com muitos outros artistas e bandas, como Luciano Magno, Beto Kaiser, Azul Aratanha e SáGrama . Na verdade, Perrelli é membro do Cascabulho grupo, uma banda famosa de Recife, que foi indicado para o Grammy Latino em 2004.

Em primeiro de maio de 2010, Ebel passa a ser colunista da Revista especializada em bateria *Modern Drummer* Brasil. Tem difundindo seus conhecimentos aprofundados da rítmica pernambucana mostrando, a partir do instrumento bateria, as possibilidades. São edições mensais com conteúdo específicos para aqueles que querem aprender mesmo que a distância.

Com os contatos feitos a partir dos prêmios vencidos nos festivais, Ebel começa a entrar no ramo da produção de eventos. Trouxe à Recife uma edição do Cascavel Jazz Festival.

Ebel atuou em projetos como Malavoduo, Mandinga, BPM Trio, Akombi, vendo-o acompanhar artista como Cacau Góis, Nando Cordel, Paulo Rafael, Ivan Lins, Edilza Ayres, Lenine, entre outros.

Ebel é professor do Conservatório Pernambucano de Música (CPM) e no ano de 2013 quando passei a figurar no quadro de professores do CPM, meu contato com Ebel passou a ser frequente. Entre uma aula e outra percebi que suas contribuições para o campo da bateria eram maiores do que a performance somente. A preocupação com a formação e o futuro profissional do aluno é uma marca em sua forma de dar aula.

Sendo um músico muito experiente, Perrelli já tocou em diversos estados do Brasil e países da Europa e EUA, um dos poucos pernambucanos que estudou bateria fora do Brasil. Depois de se graduar no “Musicians Institute of London” trouxe um olhar diferente para o instrumento. O acúmulo de experiência vivenciada em outro contexto educacional e musical fez com que Ebel começasse a intervir e se posicionar no formato que as coisas funcionavam em Pernambuco.

Parte de sua discografia conta com:

2000: Portal; 2000; Luciano Magno, por Luciano Magno; 2001: O inverno e a garça, por Mallavoodoo; 2001: Ilusões a granel, por Fred Andrade; 2002: Mandinga, com Fred Andrade; 2002: De Volta à Terra, por Aratanha Azul; 2006: BPM Trio, por BPM Trio 2007: Brincando de Coisa Séria, por Cascabulho. Em 2009 gravou o DVD Unreleased para excursionar pela Europa.

5.1.4 Tostão Queiroga

Luiz Eduardo Gama de Queiroga, mais conhecido como Tostão Queiroga, baterista, percussionista e produtor musical; já acompanhou artistas como André Rio, Lula Queiroga, Naná Vasconcelos, Nena Queiroga, Silvério Pessoa, Lenine, Nelson Gonçalves, Alceu Valença. Baterista e produtor musical da cantora Elba Ramalho.

Cabe aqui destacar a importância de se trabalhar com uma cantora da dimensão de Elba Ramalho. Paraibana nascida em 17 de agosto de 1951 é conhecida como interprete de sucessos como “Bate coração”, “De volta pro aconchego”, “Banho de cheiro” e “Eu só quero um xodó”.

Para entender a relevância do interlocutor em acompanhar por tanto tempo uma cantora da dimensão de Elba Ramalho, faz-se necessário conhecer um pouco da trajetória da referida cantora.

Elba, na condição de cantora e atriz, saiu de Campina Grande onde morava com seus pais para estudar Sociologia na Universidade Federal da Paraíba em 1968 e, nesse período, entrou no mundo da música como baterista e cantora da banda “As brasas”. Anos depois viajou para o Rio de Janeiro para participar do espetáculo “A feira”. Em 1979 Lança seu primeiro LP “Ave de Prata”. O ano seguinte é marcado pela sua primeira turnê internacional na África e em seguida participa do Festival de Jazz em Montreux em 1981. São 40 anos de carreira, 43 discos gravados.

Luiz de França Guilherme de Queiroga nascido em Recife, 24 de janeiro de 1930, casado com Meves Gama nascida na Paraíba em 08 de dezembro de 1940. Ele escritor, compositor, humorista e radialista; Ela cantora de destaque na era de Ouro do rádio anos 60 do século XX. Luiz Queiroga faleceu em 15 de maio de 1978, Meves em 06 de dezembro de 1999- ambos na cidade de Recife.

Casaram-se em 1960 e foram no morar Rio de Janeiro em 1962. Luiz Queiroga foi convidado para trabalhar na TV TUPI onde foi responsável por criar diversos textos em programas humorísticos como: “A E I O Urca; Balança, mas não cai, I Love Lúcio, Essa gente inocente, Deu a louca no mundo, entre outros”. O casal é apontado como de suma importância na socialização e no legado cultural dos filhos. Tostão comenta que não havia um dia sequer que os membros da família não fossem acordados ao som de chorinhos, frevos de rua... Tudo era música.

O interlocutor relata que quando criança, ele e seus irmãos eram encorajados pelo pai a criarem suas próprias batucadas reproduzindo do modo deles o que ouviam das escolas de samba do Estado do Rio de Janeiro onde moravam.

Papai deixava que a gente fizesse barulho a vontade, mamãe às vezes reclamava, mas ele sempre incentivava a batucada. (QUEIROGA, 2018).

Tida como uma das expressões mais importantes da música nos anos de 1950 e 1960, Meves Gama gravou clássicos da música pernambucana como “Segue seu homem” composta por Capiba gravada em 1958; “Tá faltando alguém”, composta por Zé Menezes gravada em 1961; “Eu quero é mais” composta por Dozinho e gravada em 1964. Todas as músicas gravadas em 78 rotações, lançadas pelo selo Mocambo, que era um dos selos da Fábrica de discos Rozemblit, situada no bairro de Afogados, Recife-PE. Vale ressaltar que, nesse período, Recife era um pólo importante na produção de discos em vinil no Brasil.

A formação do gosto se mostra na condição de como os elementos se apresentam ao indivíduo. Em seu texto “Consumo Cultural”, Bourdieu diz que o gosto opera na adesão ingênua, na relação lúdica entre o mundo e suas necessidades (BOURDIEU, 1979).

A obra do autor trabalha na perspectiva que a família transmite um conjunto de bens que permite uma boa posição social aos descendentes. Bens esses que, depois de incorporado, conferem possibilidade de inserção do indivíduo em grupos sociais de maior prestígio. Portanto, uma herança passada de geração em geração. O capital cultural pode se apresentar de três formas: estado incorporado, estado objetivado e estado institucionalizado.

O estado incorporado é um ato interiorizado no organismo que exige um tempo por parte do indivíduo – a aprendizagem se dá de forma espontânea através das vivências. No caso da música, o indivíduo que é estimulado a praticar se torna inseparável, pois isso atribui valor à sua existência. No estado objetivado, o capital cultural se apresenta como bens duráveis: livros, CD’s, DVD’s, instrumentos etc. Esses objetos, para fazerem sentido, precisam ser utilizados, não somente utilizados, precisam ser apreciados a ponto de virarem estado incorporado. Por fim, o estado institucionalizado que nada mais é que a formalização através de um certificado emitido por alguma instância que legitime o saber.

Com as questões conceituais mencionadas acima, pode-se elaborar um panorama de como os sistemas trazidos por Bourdieu podem ajudar a elucidar a formação musical, bem como a socialização do interlocutor em questão.

A relação de Tostão com elementos musicais acontece desde a sua infância, o que nos leva a questionar, que tipo de música a família Queiroga consumia que tenha tido tanta influência na vida do interlocutor? Segundo o próprio Tostão:

“Eu nasci e me criei ouvindo baião, xote, xaxado, quadrilha, frevo, maracatu e por aí vai... Então... Deixa eu te falar... eu venho de uma família de músicos, minha mãe Meves Gama era cantora, meu pai, Luiz Queiroga, era compositor, escritor, humorista... aí na família, meus irmãos: Lula Queiroga cantor, Nena Queiroga cantora, Mevinha Queiroga também cantora e eu tinha dois outros irmãos que eram bateristas, então a música estava sempre presente na minha casa” (QUEIROGA, 2018).

Percebe-se em sua fala que a música era algo próximo e passou a ter outra importância com o passar do tempo.

“o que me fez despertar pra música foi o fato dos ensaios das bandas dos meus irmãos serem na sala da minha casa e a bateria ficava lá montada e eu aproveitava que ela ficava montada e tocava sempre... ligava o som três em um que era famoso na época e saía acompanhando o que tocava no rádio, ‘tirando de ouvido’. Não tem criança que não goste de bateria... Fui tomando gosto, tomando gosto e pronto... Aí quando fiz treze anos apareceu uma oportunidade de acompanhar Fabiana ‘a

pimentinha do nordeste' já que meus irmãos já tocavam com ela. Meu irmão desistiu da bateria para tocar guitarra e me passou para bateria eu com treze anos de idade comecei a sair para os interiores fazendo show. E aí pronto não parei mais nunca..." (QUEIROGA, 2018)

Outro dado que tem toda relevância é saber que as músicas que eram consumidas por sua família diziam respeito a uma estética e estilo que faria parte de sua identidade musical. Isso corrobora a teoria de Bourdieu (1979), sobre o papel preponderante da família para a incorporação do capital cultural.

A família atua como mediadora entre o indivíduo e a cultura, condição que dá uma dinâmica nas relações de cunho cognitivo, afetivo e social que emergem nas condições históricas, materiais e culturais de um dado grupo social. A instância familiar é a matriz da aprendizagem humana que constrói modelos individuais e coletivos. A partir dessa concepção o que é aprendido à medida que o tempo passa é incorporado gradativamente.

Elementos com muita percussão que foram sendo internalizados e reapareceram posteriormente dentro de outro contexto, um exercício intelectual de transformar o que se tinha no âmbito da cultura popular para uma nova visão musical, o instrumento que era sinônimo de modernidade, a bateria.

As etapas de socialização dos indivíduos seguem padrões distintos que variam de indivíduo para indivíduo. Mas, quando se fala em consumo, Bourdieu (1979) apontou trajetórias que parecem soar de forma comum, e isso acontece porque instância como família e escola estão em volta do indivíduo perpetuando determinadas tradições.

Quando o ponto a ser observado é a formação musical do interlocutor, o que se pode assegurar é que a modalidade mais vivida foi a formação musical informal, onde predominam a escuta e a prática. O disco e o rádio foram artefatos primordiais de escuta, pois estes deixaram de ser simples objetos e passaram a constituir objetos que são emissores de conteúdos no processo de formação.

"Eu estava sempre nessa atmosfera, ouvindo e tentando praticar, acompanhando o que se escutava no rádio, ouvindo vários LP's. Nessa época ainda não tinha CD, ouvir e tentar reproduzir o que ouvia e depois criar foi algo que me ajudou muito" (QUEIROGA, 2018)

A formação dos músicos populares tem marcas importantes no que diz respeito ao fortalecimento da tradição, mas sua atuação não fica por aí. Em muitos deles percebe-se que existe uma espécie de recriação dos elementos tradicionais da cultura. A base de boa parte da música produzida em Pernambuco tem um forte caráter percussivo, mas com o passar do

tempo o naipe de percussão cedeu espaço para a bateria. Mesmo esse sendo um instrumento de origem nos Estados Unidos da América, a partir de sua chegada no Brasil, mas em especial em Pernambuco, começa a tomar outra direção. No que se refere a este trabalho entende-se que alguns ritmos, *grooves* e fraseados são ‘obras’ específicas no universo dos bateristas pernambucanos, aquilo que dá identidade à sua arte.

As análises feitas a partir de execuções específicas do instrumento bateria mostram que existe uma consciência por parte do interlocutor de que sua socialização se confundiu com sua formação musical, que se pode chamar de informal, como se pode conferir no trecho a seguir:

“Toco baião, xote, xaxado, arrasta pé, caboclinho, frevo, maracatu... e por aí vai, hoje em dia eu toco outros ritmos diversos e diferentes, mas tenho uma forma peculiar de tocar, como se fosse meu sotaque. É bem característico pelo que ouvia quando criança”. (QUEIROGA, 2018).

As recriações feitas pelo interlocutor são vistas como bem sucedidas pela mídia. Em 2007, o álbum “Qual assunto mais lhe interessa?” da cantora Elba Ramalho, foi o álbum vencedor do Grammy Latino, na categoria Melhor Álbum de Raízes Brasileiras: Regional e Tropical, a família Queiroga partilha a produção desse trabalho os irmãos Lula e Tostão e o sobrinho Yuri.

Na condição de baterista e produtor, dividindo a produção do álbum de Elba Ramalho: “Ouro do pó da estrada” com Yuri, álbum considerado um dos melhores discos da carreira de Elba é do ano de 2018. Segundo Júlio Maria jornalista, o álbum é “estupendo, catártico, robusto, um álbum de fazer Elba voar alto”. (ESTADÃO, 2019).

Outra crítica feita ao álbum, revela a clareza e a condição de inovação que foi mencionado nesse artigo, foi feita pelo crítico Paulo Floro: “Um dos melhores trabalhos de Elba Ramalho. O disco renova a proposta artística da cantora, o disco é pop e cheio de instiga”. (O GRITO, 2018).

O colunista do portal G1 Mauro Ferreira, faz referência à condição de Tostão Queiroga como arranjador, valoriza o Álbum e define-o como um ar fresco do pop contemporâneo, onde a cantora “Espana a poeira da estrada em álbum que areja o caminho da cantora ao harmonizar serenidade e pressão” (G1, 2018).

Não é o foco desse artigo, mas vale mencionar que muitas vezes os críticos atribuem única e exclusivamente ao artista (cantor ou cantora) o sucesso do álbum não levando em consideração os músicos, arranjadores e produtores.

As perspectivas da sociologia apareceram como respostas legítimas, válidas e que enfim traziam sentido. Observar a trajetória de Tostão Queiroga, músico do cenário brasileiro que tem seu nome reconhecido por seus pares. Sua formação informal deu-lhe outras competências que a academia da época não estava aberta para esses conceitos, a vivência da prática e a experimentação. A legitimidade do artista passando por caminhos diferentes dos caminhos acadêmicos, como aponta:

“[...] o peso funcional das diferentes instâncias legítimas ou pretendendo à legitimidade cultural se ache modificado em cada caso, não há dúvida que certas relações sociais fundamentais se reencontram desde que exista uma sociedade intelectual dotada de uma autonomia relativa diante dos poderes, [...] relações entre os criadores e as diferentes instâncias de legitimação, [...] academias, sociedade de sábios, grupelhos mais ou menos reconhecidos, instâncias simples de transmissão como jornalistas especializados”. (BOURDIEU, 1966, p.132).

O processo vivenciado por Tostão numa socialização onde o ambiente familiar foi musical deixa claro que o consumo da música na família fez um eco com o que o interlocutor vive e transparece em sua musicalidade, reafirmando em cada execução suas raízes, mesmo que essa socialização seja feita por vias indiretas.

“na realidade, cada família transmite a seus filhos, mais por vias indiretas que diretas, um certo capital cultural e um certo ethos, sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados, que contribui para definir, entre outras coisas, as atitudes em face do capital cultural” (BOURDIEU, 1998, p. 42).

Os processos de reformulação e recriação da música regional pernambucana, delineando novas perspectivas que são apontadas e estudadas por muitos no Brasil e no mundo, figuram como principal motivação de parte dos músicos para a formação de um legado musical.

A transposição de um conjunto de ritmos adaptados a uma linguagem mais moderna era o objetivo dos bateristas, e só alguns poucos tiveram a condição técnica para executar este feito. A partir desse trabalho, pode-se entender que muito do que foi conseguindo deveu-se ao capital cultural estimulado pelas famílias.

A família Queiroga é um exemplo de como o estímulo musical pode dar frutos diversificados que atravessam gerações. Os filhos de Luiz e Meves que seguiram a carreira artística, Lula Queiroga: cantor, compositor, escritor e publicitário; Mevinha Queiroga: cantora; Nena Queiroga: cantora; Tostão Queiroga: baterista e produtor. A família tem uma

terceira geração de artistas, Yuri Queiroga multi-instrumentista, produtor, arranjador e Ylana Queiroga cantora, filhos de Nena Queiroga, que já possuem carreiras consolidadas.

Comecei a conhecer o trabalho de Tostão por indicação de colegas de classe do CPCMR que eram profundos admiradores da música produzida em Pernambuco. Nessa época, assisti um show do cantor André Rio e o baterista era Tostão. Achei incrível a força e precisão dele, lembro que não achei muito técnico, mas sua personalidade tocando bateria foi marcante.

Registrado como Luiz Eduardo da Gama Queiroga, Tostão Queiroga conta que recebeu esse apelido do seu irmão mais velho porque nasceu no dia de um jogo do Brasil na copa de 1970 e, segundo o médico Tostão tinha jogado muito bem naquele dia, então nasce também Tostão só que de sobrenome Queiroga.

Em alguns festivais e shows do carnaval do Recife-PE tive a oportunidade de estar no mesmo palco que Tostão, ora antes ora depois dele. Sempre que dava, eu gostava de ficar no *Backstage* conferindo sua *Performance*. Na medida em que esses encontros foram aumentado por estarmos nos mesmos eventos, consegui perceber que, a forma que Tostão tratava e conduzia a banda ele era uma figura importante, isso tanto no trabalho com Elba Ramalho quanto em outros projetos. Existe um espírito de liderança natural que acredito que o fez ingressar na função de produtor musical.

5.2 ANÁLISE DOS DADOS

O ponto em que estamos nesse texto é produto da análise dos dados coletados. É importante destacar que alguns aspectos que surgiram em meio às entrevistas não tinham sido contemplados no período do projeto. Os assuntos surgiram de forma espontânea, e à medida que foram sendo analisados e categorizados, viu-se que eles deveriam fazer parte do trabalho.

5.2.1 Influência Familiar

Como foi mencionado em capítulo anterior, entende-se a família como a instância de socialização. É a família que fornece os primeiros elementos específicos. Para que a noção de como essa socialização e posteriormente o consumo de música se mostre para o indivíduo, faz-se necessário saber quais os elementos musicais e que tipo de *habitus* essa família possuía e o tipo de capital que seguiu para a geração posterior, mais especificamente dos interlocutores. Pensar dentro desse formato vai de encontro ao que se observa no senso

comum, que prega que a habilidade musical surge por conta do talento ‘*nato*’ ou um dom divino.

A família atua como mediadora entre o indivíduo e a cultura, essa condição de mediar dá uma dinâmica nas relações de cunho cognitivo, afetivo e social que emergem nas condições históricas, matérias e culturais de um dado grupo social. A instância familiar é a matriz da aprendizagem humana que constrói modelos individuais e coletivos. A partir dessa concepção o que é aprendido à medida que o tempo passa vai sendo incorporado.

Seguindo a linha apresentada anteriormente, esta pesquisa tem como um dos seus objetivos é explicitar a provável relação que existe entre a instância de socialização primária (família) e a vida musical dos interlocutores, e como esse processo afetou suas vidas. Buscando elementos que corroborem com os ideais levantados por Bourdieu como já foi visto em capítulos anteriores.

Cabe aqui dizer que todos os interlocutores da pesquisa foram unânimes em relatar a importância de seus familiares nos processos de descoberta da música.

Contribuindo nas trajetórias individuais em que se destaca a transmissão da cultura no seio familiar. A investigação através de entrevista do ambiente cultural familiar trará, como assegura Fucci Amato (2007), um conhecimento dos processos e das configurações sócio-culturais que não se pode deixar cair no esquecimento ou não permitirem ser revelados.

Perrelli diz que seu início musical contou com estímulo familiar, que seu grande incentivador foi seu irmão mais velho.

Na minha casa minha mãe tocava piano, quero dizer ainda toca, mas a grande influência foi meu irmão mais velho, Hermano. Ele que gostava de ouvir e me mostrar música, ouvia muita MPB: Gil, Chico, Caetano, também gostava de rock (PERRELLI, 2019)

Perrelli relatou que se lembra de momentos marcantes na sua infância de suas férias em Tamandaré-PE (litoral de Pernambuco), período que ele seus irmãos e primos levavam instrumentos de percussão e saiam tocando.

Rapaz, meu início teve muito desse lance familiar. A gente se reunia na praia com uns instrumentos de percussão: atabaque, tamborim, caixa, surdo e saímos tocando marchinha de carnaval, samba, frevo e etc. Esse período foi tão marcante que até hoje meu irmão tem esses instrumentos (PERRELLI, 2019).

Augusto Silva acredita que tudo o que ouviu na sua infância lhe influenciou nas fases posteriores de sua vida. Segundo ele, havia um respeito em sua casa pelos artistas tipicamente regionais, fazendo com que ele ouvisse religiosamente diversos cantores da música popular.

Minha mãe e meu padrasto gostavam muito de música, eles não tocavam nenhum instrumento, nem cantavam, mas gostavam muito de música. Ouvíamos muito Luiz Gonzaga, Jacinto Silva, Jackson do Pandeiro. Foi minha mãe a primeira pessoa a me dar estímulo para estudar música (SILVA, 2019).

Na vida de Cássio Cunha, não seria a família toda que o influenciaria e sim seu pai, que foi o maior responsável, deixa isso bem claro.

Eu não tive esse apoio familiar completamente, não! Quem me influenciou foi meu pai, ele era um amante de música, dizia que tocava um pouco de violão, que já tinha tocado serestas na juventude. Sua relação com a música me fazia ouvir tudo de Luiz Gonzaga a um Lp das Forças Armadas dos Estados Unidos tocando dobrados e marchas. Isso com certeza me fez ser aberto a todo tipo de música (CUNHA, 2019).

Segundo Tostão Queiroga, sua relação com a música é desde a infância. Ele contou que a música sempre foi presente, seu pai era compositor, humorista, radialista, cronista, sua mãe era cantora na época de ouro do rádio pernambucano, Luiz Queiroga e Meves Gama, o ambiente em sua casa era cercado de música

“o que me fez despertar pra música foi o fato dos ensaios das bandas dos meus irmãos serem na sala da minha casa e a bateria ficava lá montada e eu aproveitava que ela ficava montada e tocava sempre... ligava o som três em um que era famoso na época e saía acompanhando o que tocava no rádio, ‘tirando de ouvido’. Não tem criança que não goste de bateria... Fui tomando gosto, tomando gosto e pronto... Aí quando fiz treze anos apareceu uma oportunidade de acompanhar Fabiana ‘a pimentinha do nordeste’ já que meus irmãos já tocavam com ela. Meu irmão desistiu da bateria para tocar guitarra e me passou para bateria eu com treze anos de idade comecei a sair para os interiores fazendo show. E aí pronto não parei mais nunca...” (QUEIROGA, 2018)

5.2.2 Dom

Um dos assuntos recorrentes e mais valorizados, sobretudo, nas primeiras entrevistas é o tema que dá título a essa seção, o dom. É um sentimento que pertence ao senso comum. Todos os artistas que têm destaque em suas atividades sejam eles músicos, pintores, atores etc., são vistos como os que são revestidos de habilidades inatas, dadas por entidades divinas que se manifestam através da humanidade dos artistas.

O que se pôde observar é que todos se relacionam com a questão do *dom* como meio para explicar suas tentativas iniciais exitosas. Augusto Silva comenta que em seu início ele sentou em uma bateria e já saiu tocando.

Cara, eu sentei a primeira vez em uma bateria e já saí tocando, é claro que não foi nada bem executado, as coisas eram até feias, mas você conseguia distinguir os ritmos que eu estava fazendo, eu toquei nesse dia: bolero, samba, baião e Fox, repito! Tudo muito ruim, mas quem ouviu perguntou onde eu tinha tido aula, e eu nunca tive aula, foi um dom mesmo que Deus me deu. (SILVA, 2019)

Na pesquisa, existe também o que se acha escolhido, mas não vê nessa escolha algo que o favoreça, como se o fato de ter um dom lhe fizesse ter mais facilidade no aprendizado ou execução. Segundo Cássio Cunha, sempre se sentiu atraído para música, desde sua infância

quando acompanhava a bateria da escola de samba em João Pessoa no período que passava férias na cidade. Cássio comentou que quando começou a tocar não sentia que tinha facilidade,

Nunca fui o mais hábil, nem quem pegava mais rápido, minha qualidade era a persistência, enquanto os que tinham mais facilidade do que eu desistiam no meio do caminho eu me habituava a continuar, como se algo divino, estivesse sempre me estimulando (CUNHA, 2019).

5.2.3 A participação em bandas

Depois desse período da infância, os interlocutores relatam que seu próximo contato com a música deu-se através das bandas marciais existentes em suas escolas. Três dos quatro entrevistados tiveram essa experiência. Nos processos de ensino esse se enquadra na modalidade de ensino não formal que segundo Libâneo (2000) tem um nível de organização, mas não conta com uma estrutura formal.

O que os interlocutores contaram é que as bandas marciais eram bem rústicas, e que os responsáveis eram músicos mais experientes e em sua maioria pertenciam a bandas militares.

Cássio Cunha lembrou o período que estudou no Colégio Salesiano situado no Bairro de São José, Recife-PE. Seu regente era um músico do Exército brasileiro que se chamava Lima e tinha a patente de Tenente

O tenente Lima possuía conhecimento da maioria dos instrumentos de sopro e percussão, o que nós tínhamos lá era uma banda Marcial, mas com cara de fanfarra, os instrumentos com poucos recursos técnicos, mas foram meus primeiros passos, onde eu realmente firmei que queria isso pra minha vida, a vida de músico (CUNHA, 2019).

Os primeiros passos de Perrelli na música de forma mais organizada, segundo ele mesmo, foi na fanfarra do Colégio PIO XII sediado no bairro da Caxangá, Recife-PE. Perrelli contou que tocava surdo e caixa e que os primeiros contatos com os rudimentos aconteceram nesse período. Lembrou de quando fez uma levada similar ao som da bateria.

Cheguei *em* casa correndo e fui mostrar ao meu irmão... Olha Beto! O que to fazendo, aí toquei algo próximo de : *Tum patum Tum pa*. Foi uma grande descoberta não estava mais fazendo só os dobrados e marchas já estava me aproximando da bateria (PERRELLI, 2019)

Augusto Silva lembra que o período que teve contato com uma banda musical foi quando se mudou com sua família para Olinda-PE, vindo do bairro de cavaleiro bairro de Jaboatão dos Guararapes.

Assim que chegamos ao bairro, ouvi um som de metais que parecia uma gravação, fiquei encantado, mas sem saber explicar por que a música me arrebatou, comecei a freqüentar os ensaios pra ver como funcionava (SILVA, 2019).

Nesse ambiente musical, segundo Augusto havia aulas de instrumento e aulas de teoria, ele se dizia muito mais interessado nas aulas de instrumentos, que nessa banda funcionava de forma diferente das outras bandas que mencionamos anteriormente. O contato com o instrumento se dava com auxílio de um monitor, um aluno mais experiente, a figura do regente ficava em posição de reger e dar as aulas teóricas.

Na perspectiva, pode-se dizer que as bandas de música ou marciais tiveram sua importância, pela prática que estas proporcionavam. Segundo Augusto Silva o fato de não ter tanto conhecimento técnico e teórico, mas já poder sair tocando, era algo fascinante.

O que posso dizer da minha prática musical inicial é que eu ficava super animado (risos) pra ir aos ensaios e tocar, nessa época lá não se exigia a teoria, a gente aprendia um dos ritmos e na música que precisasse daquele ritmo você era escalado... e aos poucos você ia aprendendo as células rítmicas. (SILVA, 2019)

5.2.4 Métodos e livros importantes nas trajetórias

De acordo com as entrevistas feitas com os interlocutores, foram relacionados alguns métodos que os interlocutores estudaram e que acreditam que fizeram a diferença nas suas formações. Vale destacar que alguns métodos são tão representativos que se repetem em diversos trechos das variadas entrevistas. Segue abaixo a lista e uma rápida análise de cada um.

Método ou Livro	Autor
<i>Stick Control</i>	George Lawrence Stone
<i>Realistic Rock</i>	Carmin Appice
<i>New Breed</i>	Gary Chester
<i>Future Sounds</i>	David Garibaldi
<i>Four-way coordination</i>	Marvin Dalhgren Elliot Fine

5.2.4.1 *Stick Control*

O *Stick Control* é um dos métodos mais emblemáticos da história da bateria. George Lawrence Stone elaborou uma sequência de exercícios que, segundo o autor, trará ao estudante velocidade, potência, precisão, delicadeza e desenvolvimento da mão fraca. O método é tão significativo para o universo percussivo que é conhecido com a bíblia da percussão.

De acordo com os interlocutores da pesquisa, a utilização do *Stick Control* serve tanto para a expansão do condicionamento técnico quanto a manutenção desse condicionamento. Suas divisões rítmicas seguem uma lógica gradativa de dificuldade, dos padrões mais simples aos mais complexos.

O uso do *Stick* chegou à maioria dos alunos como uma reinterpretação. Em grande parte das entrevistas foi colocada que as páginas iniciais do método foram escritos em compasso 2/2 o que quer dizer que sua unidade de tempo é a mínima, mas para facilitar a leitura muitos professores tendem a sugerir que seus alunos leiam em 4/4 passando a unidade de tempo a ser a semínima. Na prática, isso faz com que o grupo de notas que são executados passe a ser de duas em duas notas (colcheias) em vez de grupo de quatro notas (colcheias). Existe maneira parecida de se fazer o método entre os interlocutores, o que possui uma forma peculiar no uso é Cássio Cunha.

A maioria dos bateristas não considera as informações do autor do livro, o *Stick Control* é um método de concepção avançada, mesmo que ele comece com padrões mais ‘simples’ existe umas dificuldades implícitas, o que eu faço é adicionar, elementos da biomecânica (alavancas) pensando sempre na economia de movimento com maior sonoridade, aplico sempre os toques de subida e descida, isso muda completamente a forma de encarar o método” (CUNHA, 2019).

5.2.4.2 Realistic Rock

Considerado pela crítica especializada um *best seller*, sua aceitação se dá em razão da maneira simples como foi criado. Segundo Ebel Perrelli, o *Realistic Rock* é composto por padrões simples, mas de grande musicalidade, que surte o efeito de ganhar a atenção do aluno, trazendo estímulo para que este continue até as etapas mais trabalhosas do método. O fato de os exercícios introdutórios se concentrarem no bumbo, caixa e chimbal traz uma dimensão de chão (no sentido de base) tanto para a internalização de padrões quanto para a execução em ambientes de prática de conjunto.

Cássio Cunha enaltece a forma com que os praticantes se conectam com o método. A facilidade com que os alunos se motivam e conseguem resultados de forma rápida.

O que me fascina no *Realistic Rock* é o fato dele ser musical e os alunos realmente usarem aqueles padrões. São coisas simples inicialmente, mas que podem ser tocados em muitas músicas famosas do pop e rock mundial. E à medida que o tempo e o estudo vão passando a qualidade do tipo de música que se faz com a base do *Realistic* é excelente.

Com os elementos observados por Cássio sobre o *Realistic Rock* e sua organização, lhe surgiu uma idéia de fazer algo semelhante à estrutura do método.

Penso em criar mais um método semelhante ao *Realistic Rock* na forma. Penso em criar um método de música brasileira do *iniciozinho* como é o Realistic, as coisas do Brasil são mais complicadas pelas células que temos, mas podemos fazer um passo a passo que facilite a vida do aluno. Eu penso nisso toda vez que utilizo esse método, ele é muito bom! (CUNHA, 2019).

5.2.4.3 New Breed

Segundo Gary Chester a coisa mais importante para um baterista é entender o tempo. Sua intenção quando criou o seu livro é que os estudantes de bateria tivessem as experiências na prática com e sem uso do metrônomo. O autor aponta que existem três formas básicas de se entender o tempo e estimula que o leitor tem que descobrir qual a forma para cada pessoa.

De acordo com o autor, a interdependência, que se faz desde a primeira página do livro, é outro alvo a ser alcançado pelo praticante. A forma de sistemas foi uma proposta inusitada e eficiente, o método estimula o músico a tocar porque são 39 sistemas e uma infinidade de combinações que são usadas com diferentes membros.

O *New Breed* tem uma grande importância para Cássio Cunha. Ele contou que estudou bastante esse método, e, com olhar da independência que o livro propõe, ocorreu a ele que isso poderia ser feito a partir de outras células e agrupamentos rítmicos com base na rítmica brasileira, grupos de semicolcheias e colcheias distribuídas entre as duas mãos e os dois pés.

Eu via que o New Breed funcionava muito bem para um contexto específico, mas achava que poderia ser expandido isso, daí comecei a produzir meu Livro: Independência Polirrítmica Coordenada (IPC), que bebeu muito nessa fonte, mas com um detalhe... Baseado na rítmica nacional, com aspectos que traziam elementos das raízes brasileiras. (CUNHA, 2019)

5.2.4.4 Four Way Coordination

Foi escrito para que os bateristas desenvolvam a coordenação entre as mãos e os pés. A expectativa é que, com o estudo, o baterista tenha domínio completo da independência. O uso das mãos e pés de forma independente faz com que não haja subordinação na execução das células, algo que é bastante comum no início dos estudos de instrumento.

A primeira seção do livro trata da coordenação melódica para indicar que uma mão ou pé está sendo tocado de cada vez. A intenção é que o praticante do método tenha o mesmo condicionamento técnico entre as mãos e os pés.

O que se pode perceber é que, mesmo com o mínimo de conhecimento teórico que alguns dos interlocutores possuíam da parte da leitura rítmica, eles não abriam mão da

utilização dos métodos relacionados acima. Alguns se mostravam sem a necessidade estrita do conhecimento em teoria musical.

5.2.4.5 Future Sounds

O livro escrito por David Garibaldi, que foi o precursor de uma forma diferente de pensar e executar os ritmos na bateria, diz que o baterista que toca rock, jazz ou funky aprenderá a incorporar estilos diferentes em sua execução, o que ele chama de linear. Ebel Perrelli comenta que o estudo desse método contribuiu na sua formação porque conseguia utilizar esses padrões diferentes na música que produzia.

Future Sounds me deu uma visão nova sobre as frases e *grooves* que tocava, esse lance do ‘linear’ se enquadra bem em qualquer tipo de música. Quando descobri isso meu baião, meu maracatu e outras coisas que tocava começaram a ter um diferencial. (PERRELLI, 2019)

A forma que Garibaldi sugere o estudo do método, não se baseia só nos grooves, há capítulos que estimulam o estudo de permutação no deslocamento do ritmo. Esse tema não foi comentado com profundidade pelos interlocutores.

5.2.5 A criação de novas levadas para bateria

A formação dos músicos populares tem marcas importantes no que diz respeito ao fortalecimento da tradição, mas sua atuação não fica por aí, em muitos deles percebe-se que existe uma espécie de recriação dos elementos tradicionais da cultura. A base de boa parte da música produzida em Pernambuco tem um forte caráter percussivo, mas com o passar do tempo o naipe de percussão foi dando espaço à bateria. Mesmo sendo um instrumento de origem nos Estados Unidos da América, a partir de sua chegada no Brasil, mas em especial em Pernambuco, começa a tomar outra direção. No que se refere a este trabalho entende-se que alguns ritmos, *grooves* e fraseados são ‘obras’ específicas no universo dos bateristas pernambucanos, aquilo que dá identidade à sua arte.

Os bateristas pesquisados são considerados referência passam a modificar seus *set ups*, deixando de usar apenas os instrumentos de uma bateria *standart*. Seus novos *set ups* passam a ter instrumentos de percussão como agogô, sementes, gonguê, adaptações para uso de pandeiro, pandeirola, outros tipo de tambores como alfaías, Ilús. Com isso, adaptam as sonoridades características da percussão pernambucana para seus *kits*.

A idéia que se tem é que essa maneira de adicionar instrumentos da percussão surge pela necessidade de complementar a sonoridade que é necessária quando se fala da música de

tradição cultural pernambucana, já que os diversos estilos e manifestações contêm vários instrumentos e timbres variados.

Isso sem sombra de dúvida estabelece uma nova dinâmica no ato da execução e criação de padrões. Mesmo contando com a desaprovação de alguns puristas, esse organismo vivo da cultura tem espaço na ótica da mudança. À medida que o campo intelectual ganha em autonomia, o artista afirma cada vez mais fortemente sua pretensão à autonomia (BOURDIEU, 1966) elegendo assim aspectos dinâmicos e mutáveis.

Um dos grandes trunfos que os interlocutores levantaram em suas falas é o fato de terem tido contato com a cultura pernambucana desde muito cedo. Ebel Perrelli conta que nunca participou de grupos típicos da cultura popular, o seu contato máximo era ver o maracatu de baque solto desfilar em Nazaré da Mata, cidade de seus pais.

Eu nunca participei de grupos ou festividades do folclore, digamos assim, mas isso não quer dizer que eu não estava atento ao que me rodeava, Recife, Olinda, Nazaré da Mata são cidades que transbordam música e cultura e isso sempre me chamou atenção, e sempre que estava no instrumento tentava reproduzir aquela sonoridade que estava em minha mente (PERRELLI, 2019).

Fica evidente na fala de Ebel que existiu uma internalização dos elementos que consumiu na infância e adolescência e isso foi sendo reinventado a partir do momento que teve contato com o instrumento bateria.

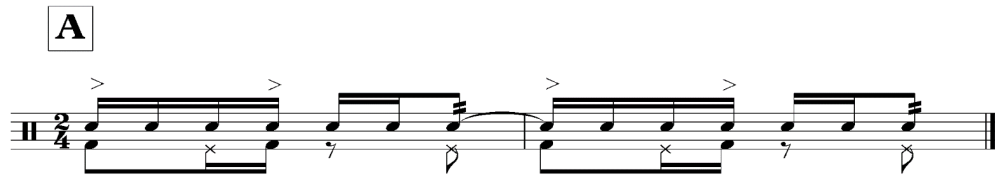
Não tive aula dessas coisas mais ‘pernambucanas’, eu ia experimentando e via o que dava certo e o que não dava, partia da linha das camadas de som, o que era grave na percussão tentava reproduzir com o bumbo, o que era médio tentava reproduzir na caixa e o que era agudo nos pratos ou hi hat (PERRELLI, 2019).

Ebel Perrelli trata a inovação como um elemento exploratório das possibilidades que o instrumento pode oferecer. Diferentemente de como pensa Augusto Silva, que atribui às tradições percussivas o seu modo de criar releituras das memórias que possui a partir das experiências com a percussão popular.

Numa análise de trechos de músicas dos interlocutores pode-se observar como estes constroem suas composições. Analisaremos as transcrições feitas pelo pesquisador para esse momento. A música “Dominguando” composta por Luciano Magno.

Na execução feita na letra A, o ritmo do baião é feito de forma mais tradicional, grupo de semicolcheias com *five stroke roll*.

Figura 11 - Grupo de semicolcheias com five stroke roll



Na variação de A, são inseridos instrumento de percussão agregados a bateria. São dois agogôs que são executados com a mão direita e um jam block executado com o pé esquerdo.

Figura 12 - Variação de A



Em outra perspectiva, mas ainda utilizando elementos da cultura popular e um dos 40 rudimentos, Ebel Perrelli criou o que ele chama de Metal *Maracadiddle* que consiste na junção do Maracatu com o metal se caracteriza nesse caso pelo uso do pedal duplo e o *paradiddle* simples executado com as mãos.

Figura 13 - Metal Maracadiddle



Augusto Silva argumentou que nunca sistematizou as coisas que toca, tudo sempre saiu espontaneamente. Para essa pesquisa ele executou um baião, a música *Morena* do Grupo Som de Madeira. Segundo o músico, nessa composição ele quer ambientar o ouvinte no universo do sertão, por isso a bateria tem que soar “sertaneja”.

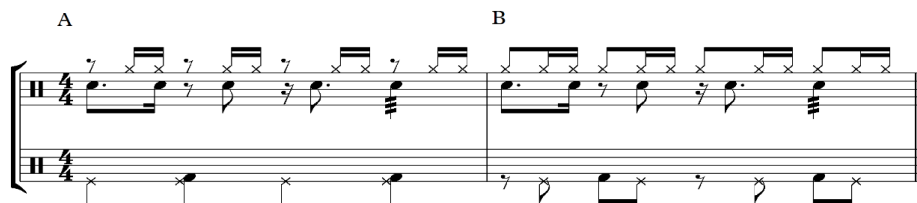
Eu tenho consciência que minha execução é mais percussiva do que baterística e isso é proposital, eu externo aquilo que tenho em minha mente das coisas que já ouvi e vi na época de menino. Esse baião é um ‘simulação’ do que seria a percussão no forró, baião [...] O meu surdo é afinado pra se parecer com uma zabumba e eu trabalho os abafamentos de forma semelhante, o aro da caixa funciona com bacalhauda zabumba, só que com outro som, um som mais encorpado, entende? (SILVA, 2019).

Figura 14 - Baião sertanejo



O exemplo a seguir foi retirado dos frevos tocados por Cássio Cunha na banda do cantor Alceu Valença. Essa forma de tocar frevo é bem diferente do convencional. Cássio atribui essa forma de tocar frevo a pesquisas feitas sobre as primeiras gravações do maestro Nelson Ferreira.

Figura 15 - Frevo em 4/4



As primeiras gravações do maestro Nelson Ferreira o naipe da percussão era composto por surdo e pandeiro, segundo relatos o maestro não queria a caixa, pois achava que ela ‘sujava’ demais a sonoridade, partir daí eu comecei a pensar como seria uma execução de bateria nesses moldes. (CUNHA, 2019).

Com sua experiência de palco, Cássio relata que com toda a massa sonora que se tem num show de frevo, o que se escuta da caixa são as notas acentuadas, as notas fantasmas que preenchem o groove não se tem nitidez na maioria dos casos.

Foi assim que começou a distribuir no set de bateria as células específicas dos instrumentos de percussão. O desenho da mão direita junto ao pé esquerdo completa a célula feita pelo pandeiro, o bumbo corresponde ao som produzido pelo surdo, e a caixa sem as *ghost notes*, as notas fantasmas, só as notas que são acentuadas aparecem. Cássio também estabelece uma interação com os padrões do maracatu. Novamente a dinâmica é a execução de uma pessoa tocando o que normalmente é feito por três.

Figura 16 - Maracatu 3x1



O padrão de Maracatu de baque virado feito por Cássio Cunha foi desenvolvido para soar as três camadas de som que se ouve no maracatu. A camada grave que originalmente é feita na alfaia aqui é tocada pelo bumbo, a camada média é feita pela caixa e a camada aguda feita pelo gonguê. Vale destacar que numa execução de Maracatu (desfile) cada instrumento é executado por uma pessoa, nesse exemplo Cássio Cunha demonstra a viabilidade de uma execução feita por um músico.

Aliando a inovação na execução da bateria inserindo instrumentos de percussão ao seu *kit* e às fórmulas de compassos ímpares, Cássio Cunha estabelece uma nova maneira de pensar e execução. É importante destacar que no próximo exemplo existe um formato mais complexo no que diz respeito à coordenação motora, o autor divide as células rítmicas entre lado direito e lado esquerdo.

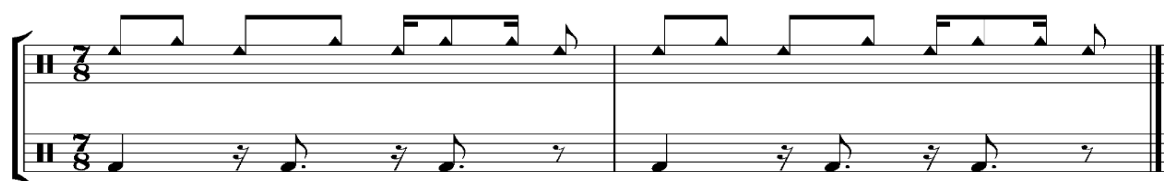
O lado direito executando o compasso 7/8, pé direito bumbo e mão direita cow bell. E o lado esquerdo mantendo o compasso original em 4/4, a mão esquerda fazendo a caixa e o pé esquerdo representando a célula do Gonguê. Vale registrar que esse groove de maracatu foge dos padrões e faz com que aja um desencontro proposital dos tempos fortes criando uma polimetria. Polimetria é qualquer fenômeno rítmico em que se possa distinguir auditivamente a utilização simultânea de mais de uma formulas de compasso, sendo este então um fenômeno restrito ao aspecto vertical. Há vários tipos de polimetria, sendo a defasagem um exemplo deste procedimento (FRIDMAN, 2012).

Figura 17 - Maracatu em 7/8 e 4/4

Lado esquerdo:



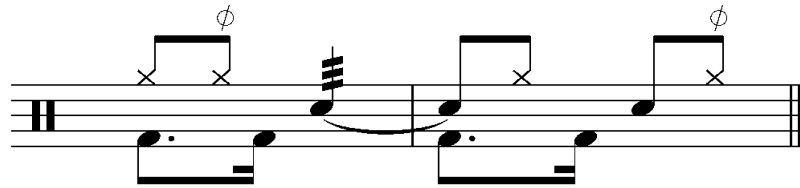
Lado direito:



Na criação na bateria que foi gravada a música “Eu só quero um Xodó” de Dominginhos para o *play along* “Homenagem aos mestres”, Tostão Queiroga criou uma levada que tem por característica poucas notas no *hi hat* e um *nine stroke roll* utilizado na caixa essa combinação não tem nenhuma relação com o baião que é executado na maioria das vezes.

Figura 18 - Xodó

Xodó



Com intuito de deixar acessível os *grooves* criados pelos sujeitos da pesquisa, seguem os endereços eletrônicos das músicas para que o leitor possa conferir como os interlocutores utilizam as ideias descritas e transcritas acima.

Dominguando – A <https://www.youtube.com/watch?v=PeFWgg4PKjA> 0:16

Dominguando - Variação de A <https://www.youtube.com/watch?v=PeFWgg4PKjA> 0:32

Metal Maracadiddle <https://www.youtube.com/watch?v=IO-w4hWkITl> 4:45

Morena <https://www.youtube.com/watch?v=IUbPmjA-zGA> 0:16

Frevo diferente <https://www.youtube.com/watch?v=XFQByi0SLqM>

Maracatus <https://www.youtube.com/watch?v=idocVMwg8bQ>

5.2.6 Apropriações no uso do metrônomo

Quando se fala na utilização do metrônomo para performances, ou estudos, as opiniões sempre foram controversas. Músicos com mais tempo de carreira que pertenceram a uma formação baseada muito mais na prática são contra o uso do metrônomo alegando que, esse uso deixará o músico duro, engessado, sem *swing*.

O metrônomo foi inventado pelo alemão Maelzel em 1817 e revolucionou a forma de indicar o andamento musical, seu objetivo é fazer a relação entre o andamento musical (pulsos) e o tempo cronológico (minutos). Seu uso foi tão relevante que fez com que músicos como Beethoven começassem a utilizar a indicação em suas obras (FREIRE, 2006).

As opiniões dos interlocutores desta pesquisa são harmoniosas com respeito ao uso nas performances e nos estudos. Os quatro músicos usam e indicam seu uso aos alunos. O que difere é a maneira como cada um se relaciona com o artefato.

Ebel Perrelli sugeriu que se estude o metrônomo sem a marcação dos tempos fracos do compasso.

“[...] Por exemplo: se você estiver estudando uma peça em um compasso quaternário simples, sugiro que deixe o metrônomo marcar somente o primeiro tempo deixando o segundo, terceiro e quarto em silêncio” (PERRELLI, 2019)

Segundo Ebel, essa maneira faz com que o músico/estudante que está praticando esteja atento ao espaço entre os pulsos criando uma relação entre o metrônomo e o pulso interno (aquele que existe em cada indivíduo). Na busca de outras perspectivas de aprendizado, sugeriu que se estude sem marcar o tempo forte do compasso,

Outro jeito que estudo e fico confiante em sua utilização, é deixar o tempo forte em silêncio, ouvindo e tendo como referência outro tempo das partes fracas do compasso, tempo dois, três ou quatro. (PERRELLI, 2019).

Augusto Silva, contou que sua experiência com o metrônomo lhe fez construir uma condição que pode se posicionar de três formas na execução musical “você pode tocar em cima, atrás e na frente dele (o metrônomo)”. Diz que na sua maneira de ver existem dois tipos de tempo: o mecânico e o orgânico, e o que o baterista precisa fazer é achar um ponto que seja confortável para todos: o baterista, a banda, o cantor e o próprio metrônomo.

Ele segue afirmando que a precisão não está somente ligada a questões com o tempo. A bateria é um instrumento de condicionamento físico, diz:

“Às vezes o baterista atrasa, mas não é problema com o tempo ou o metrônomo e sim com seu condicionamento, a precisão dele passa pelo estado em que o corpo está. Se estiver condicionado a probabilidade de ter êxito na execução é grande (SILVA, 2019).

Na visão de Augusto, a questão levantada anteriormente, que o uso do metrônomo deixa o músico com dificuldades de execução, “sem suíngue, engessado, duro” é mais uma desculpa pela dificuldade de estudar com o metrônomo.

“Sabe o que vejo, nessas pessoas que dizem que o metrônomo deixa o músico ‘quadrado’? é que são pessoas que tiveram dificuldade de estudar com e preferiram esse discurso. Só existe uma chance de você tocar mal, engessado e quadrado com

metrônomo, é se você não tiver uma intimidade com ele, tem gente que não chama de metrônomo e sim ‘torturômetro’ por isso que sofrem, preferem não enfrentar os desafios de estudá-lo” (SILVA, 2019).

Por fim, outra informação que é consenso é que se deve estudar acompanhando músicas já gravadas, todos relataram que em seus inícios não dispunham de *playbacks* ou *play alongs* - sistemas de estudo individual bem conhecidos na atualidade. A forma viável era acompanhar o que se ouvia nas rádios. Isso propiciou uma condição de precisão em acompanhar percebendo os pulsos e as dinâmicas que estavam sendo tocadas.

Outro elemento que está presente e ligado diretamente ao metrônomo é o tempo, pois é a partir dele que Cássio Cunha elabora sua idéia sobre esse tema. O metrônomo como ferramenta de enquadrar os tempos de vários indivíduos pode ser usado de diversas formas, mas antes de chegar nesse ponto Cássio afirma:

“O tempo é volátil, não existe o mesmo tempo para todo mundo, o que acontece na hora da performance é uma simbiose, que as vezes dá muito certo e às vezes nem tanto... O tempo é um sentimento, a precisão é subjetiva, o baterista ou qualquer músico que acompanha um cantor por exemplo, tem que ter a percepção dessa fluidez do tempo” (CUNHA, 2019)

Com respeito aos elementos práticos de estudo, Cássio afirmou que o estudo de seu método “Independência Polirrítmica Coordenada” (IPC) foi a grande base para seu sucesso, o estudo consistia no uso do metrônomo distribuindo as figuras em grupos de colcheia e semicolcheias entre os membros (mãos e pés) com diversas combinações e fazendo com que membros que normalmente são menos explorados fossem mais explorados.

4.2.7 O perfil empreendedor

Na vida dos interlocutores, pode-se observar que todos têm outras funções dentro do meio musical diferentes da condição de músico. Arranjadores, produtores, diretores musicais, escritores, compositores. O gerenciamento de suas carreiras, mesmo que não intencionais inicialmente, se formaram a partir de idéias e inovações. Segundo o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresa (SEBRAE) empreendedorismo significa: ser um realizador, que produz novas idéias através da congruência entre criatividade e imaginação.

Segundo Ebel Perrelli, seu processo de descoberta em empreender sua própria carreira começou com sua volta de Londres ao Brasil.

Fiquei super motivado quando voltei querendo fazer tudo ao mesmo tempo. Mas uma das primeiras coisas foi gravar um cd, coisa que não era explorada por outros músicos, depois comecei a participar e criar novas propostas de eventos em Recife (PERRELLI, 2019).

Em 2011, encabeçado por Tostão Queiroga ao lado de Augusto Silva e Ebel Perrelli, Recife sediou o “Festival Recife tocando tambor”, com a idéia de valorizar os ritmos pernambucanos. Mais de 100 bateristas reunidos e tocando ao mesmo tempo com um palco montado com as três baterias liderando o pulso juntamente com uma base composta por guitarra, baixo, teclado.

Figura 19 - Ebel, Augusto e Tostão no evento ‘Recife tocando tambor’



Tostão Queiroga afirma que a idéia era de comunhão entre os músicos que são conhecidos por rivalidades e desentendimentos poderiam sim trabalhar e experimentar uma prática musical diferente.

Eu chamei Augusto que topou na hora e depois sentimos a necessidade de mais um batera pra somar conosco, os dois falaram em Ebel. E foi muito gratificante ver que todos abraçaram o projeto, nossa expectativa era que bateristas experientes e iniciantes dividissem o mesmo *groove*, e assim fizemos, tínhamos lá um baterista com 68 anos e um garotinho com 11 anos, muito emocionante. (QUEIROGA, 2019).

Trabalhando quase que 25 anos como músico que acompanha artistas, Augusto Silva depois de muito relutar gravou uma vídeo aula com o intuito de passar a diante seu conhecimento sobre o frevo. Em 2019 começou a gravação do seu primeiro álbum, cujo título é “Augusto Silva & Frevo Novo”.

Com uma instrumentação exótica (bateria, guitarra, flauta transversal, tuba e percussão de candomblé), Augusto aposta no diferencial da instrumentação que permite explorar diferentes sonoridades.

Tostão atua como produtor musical e teve sob sua responsabilidade dois álbuns da cantora Elba Ramalho que foram premiados no festival *Grammy* Latino, os álbuns com um sotaque regional, mas com características da *World Music* foram sucesso de crítica.

6 CONCLUSÃO

A introdução desta pesquisa levanta algumas perguntas trazidas por mim que são inquietudes de como se pode atuar e ter relevância no mundo da música, mais especificamente na execução do instrumento bateria.

Foi traçado um mapeamento do que se estudou sobre bateria: ensino e Performance; aspectos de socialização: capital cultural; pontos específicos sobre a bateria: sua história, a chegada no Brasil e os processos de ensino; além de toda metodologia levantada para concretizar a análise; obteve-se resultados que trouxeram respostas e levantaram outras perguntas.

Em relação às respostas que foram colhidas, dentre as que demonstram mais força, estão o exercício da formação formal aliado à vivência prática em grupos.

Com respeito aos itens que surgiram, temos o *dom* ou presente divino, que foi resposta de todos os interlocutores da pesquisa trazendo como algo que receberam e não sabiam explicar de onde vinha a habilidade que demonstram ter. O dom se torna uma resposta mais fácil que já está posto no senso comum atribuindo ao artista a condição de diferenciado, uma espécie de eleição, ou predestinação.

O segundo ponto levantado é a questão do músico/empreendedor. Os participantes demonstram que a condição de baterista somente não se mostrava suficiente para as suas aspirações. Algumas hipóteses surgiram no meio da trajetória: 1) Com a condição precária da profissão os músicos investem em outras especialidades. 2) Perceberam-se fazendo diferença em trabalhos de outros artistas e se perguntaram “porque não no meu próprio trabalho?”. 3) O mercado tem essa brecha que pode ser preenchida por quem entende de música e tem idéias.

Não se pode eleger uma entre as três hipóteses como a principal. O que faz mais sentido é que todas permeiam os objetivos de empreender dos interlocutores. A união delas faz com que o músico se estimule e produza mais do que a execução instrumental.

No que diz respeito ao fato de ser um baterista referencial e empreender esta pesquisa não tem dados suficientes para afirmar se eles são referenciais porque empreendem ou se empreendem porque são referências.

O que seria possível fazer para ser um baterista na condição de referência? O que se pode dizer a luz do que traz Becker (1979) é que essa situação da vida e carreira não se dá a

partir de um único ponto exclusivo, é um conjunto de atitudes que passam por escolas especializadas, aquiescência dos pares e a valorização dos meios de comunicação especializada (revistas, jornais), trabalhos com outros artistas (gravação de CDs e DVDs).

O condicionamento técnico e a capacidade de criação são elementos que são valorizados por aqueles que têm a função de arregimentar músicos para trabalhos. O que se observa nas narrativas dos interlocutores da pesquisa é que são bem vistos no meio profissional, garantindo um espaço amplo e por vezes disputado.

As inquietações existentes de minha parte quando o tema processo formativo de grandes bateristas surgiam em rodas de conversas, mesas redondas ou situações equivalentes, levaram à pesquisa. Sabe-se que o que se tinha como resposta mais fácil eram os termos dom e talento. O fato é que isso nunca soou tão bem aos ouvidos de quem já trabalhava com música há algum tempo.

As perspectivas da sociologia apareceram como respostas legítimas, válidas e que enfim traziam sentido. Observar a trajetória de Augusto Silva, Ebel Perrelli, Cássio Cunha e Tostão Queiroga, músicos pernambucanos do cenário brasileiro que tem seus nomes reconhecidos e amplamente divulgados nos veículos especializados. O tipo de formação que cada um teve, seja ela formal, informal ou não formal deu a eles competências diversas. O que se pode perceber é que existiu ao longo das carreiras a procura pela complementaridade, os que só tiveram um tipo de formação passaram a buscar elementos que ajudassem a complementar lacunas que existiam.

Mesmo com formações diferentes, caminhos distintos, os interlocutores da pesquisa chegaram a patamares semelhantes através da vivência prática e da experimentação. Afirmando a idéia que os caminhos do artista podem ser diversos e que se pode chamar de: a legitimidade do artista passando por caminhos diferentes que não precisa ser exclusivamente o acadêmico, como aponta Bourdieu:

“[...] o peso funcional das diferentes instâncias legítimas ou pretendendo à legitimidade cultural se ache modificado em cada caso, não há dúvida que certas relações sociais fundamentais se reencontram desde que exista uma sociedade intelectual dotada de uma autonomia relativa diante dos poderes, [...] relações entre os criadores e as diferentes instâncias de legitimação, [...] academias, sociedade de sábios, grupelhos mais ou menos reconhecidos, instâncias simples de transmissão como jornalistas especializados”. (BOURDIEU, 1966, p.132)

Os processos vivenciados pelos interlocutores numa sociabilidade em que o ambiente familiar foi musical deixam claro que o consumo da música na família fez um eco com o que

os interlocutores vivem e transparecem em sua musicalidade, reafirmando em cada execução suas raízes, mesmo que essa socialização seja feita por vias indiretas.

“na realidade, cada família transmite a seus filhos, mais por vias indiretas que diretas, um certo capital cultural e um certo ethos, sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados, que contribui para definir, entre outras coisas, as atitudes em face do capital cultural” (BOURDIEU, 1998, p. 42).

Os processos de reformulação e recriação da música regional pernambucana, delineando novas perspectivas que são apontadas e estudadas por muitos no Brasil e no mundo figuram como principal motivação de parte dos músicos para a formação de um legado musical.

A transposição de um conjunto de ritmos adaptados a uma linguagem mais moderna era o objetivo dos bateristas, e só alguns poucos tiveram a condição técnica para executar este feito, a partir desse trabalho, pode-se entender que muito do que foi conseguindo deveu-se ao capital cultural estimulado pelas famílias.

Havia uma expectativa inicial que determinados processos de aprendizagem fossem colocados acima de outros, o que, no momento das entrevistas, isso não se confirmou. Havia a suposição que cada modalidade fosse única e desse conta de toda formação, mas essa não foi a resposta obtida.

O que se pode observar é que não existe uma zona delimitada quando se trata da relação ensino-aprendizagem na música popular. Os interlocutores têm em suas formações uma pluralidade no que diz respeito à forma. Mesmo que uma ou outra seja majoritária, não exclui a vivência e experiência trazida por outras modalidades.

No que concerne à formação, pode-se dizer que cada membro que foi entrevistado e pesquisado nesse trabalho trilhou um caminho particular. Ebel Perrelli é o que majoritariamente possui uma formação formal, mas isso não o impediu de buscar em ambientes populares elementos para agregar à sua musicalidade e, partindo dessa junção, divulgar suas criações rítmicas mesclando a tradição com estéticas diferentes.

Augusto Silva mesmo tendo participado de aulas de teoria no seu início é taxativo ao afirmar que sua escola foi a “rua”, a “noite”. Mesmo tendo noção de divisões rítmicas e condição de ler trechos musicais investiu em pontos como memória, improviso e criação de seus próprios padrões, não seguindo fórmulas já concebidas.

No caso de Tostão Queiroga, o que se pode observar é que os estímulos dados pela família contribuíram na facilidade em “tirar de ouvido” (GREEN, 2002), e também o fato de ter acesso aos artefatos que deram condição a uma evolução. Uma bateria na sala de estar de casa, um som três em um, LP’s e eventos caseiros como estímulos.

Por fim, Cássio Cunha age no meio do caminho entre o formal e o informal, participou de grupos populares, frequentou escola especializada, fez curso de aprimoramento, lida com tranquilidade com a linguagem musical escrita. E a partir dessas experiências consegue transitar nas diversas áreas do âmbito da bateria.

O que se pode concluir, mesmo sem uma explicitação dos interlocutores é que todos defendem uma complementaridade nos formatos de ensino, tanto aqueles que têm mais conhecimento teórico julgam de extrema importância uma vivência no meio popular. Por outro lado, os que têm fortes raízes na música popular acreditam que o conhecimento da linguagem teórico-musical possibilitariam o acesso a outros ambientes e certa facilidade em aceitar determinados trabalhos.

Então a partir do exposto, se mostra confortável afirmar que elementos como a socialização primária e a mescla entre as modalidades de ensino formal, não formal e informal criaram um ambiente favorável à prática musical e posteriormente profissional dos interlocutores.

Mesmo o surgimento de elementos mencionados pelos interlocutores que não estavam previstos nas hipóteses, não diminui a implicação dos que foram expostos, a formação e a vivência. Itens como empreendedorismo e dom, mesmo que subjetivos foram levantados e merecem destaque nessa pesquisa não para que se concorde ou discorde, mas para que se veja o quanto elementos que decorrem do senso comum trazem força ao discurso. Eleger o dom como aspecto relevante a ponto de diminuir o esforço na busca de um instrumento, nas horas investidas em estudos que como todos os interlocutores relataram que investiram, só incentiva a concordar com os pensamentos de Bourdieu (1997) considerando que o capital cultural dá respostas mais objetivas aos questionamentos levantados por ocasião do início da pesquisa.

Quando tratamos da relevância da pesquisa não se perdeu o foco diante do capital cultural que pressupõe um processo de interiorização no qual se investe tempo.

Ao tratar dos interlocutores da pesquisa pudemos observar que se enquadram no conceito de capital cultural incorporado e legitimado. Incorporado, pois o capital já faz parte

da pessoa, não há opção de troca ou mudança em curto prazo, segundo o autor está ligado a uma transmissão hereditária quase que imperceptível.

Acumulação de capital cultural desde a mais tenra infância – pressuposto de uma apropriação rápida e sem esforço de todo tipo de capacidades úteis- só ocorre sem demora ou perda de tempo, naquelas famílias possuidoras de um capital tão sólido que fazem com que todo período de socialização seja, ao mesmo tempo, acumulação. Por consequência, a transmissão do capital cultural é, sem dúvida, a mais dissimulada forma de transmissão hereditária de capital (BOURDIEU, 1997, p.86).

Na outra ponta da socialização apontada por Bourdieu está o capital cultural institucionalizado. Por meio de título acadêmico, dá-se reconhecimento através das instituições à qualidade ou o capital cultural dos indivíduos. Nas observações feitas na pesquisa, pôde-se observar que não só as instituições acadêmicas cancelam a legitimidade institucional, como também revistas, sites, jornais.

Os interlocutores da pesquisa dão valor a diplomas e estudos feitos nos ambientes legitimados pela sociedade, chegando ao ponto de achar que nunca tinha estudado por não ter frequentado conservatórios ou equivalentes.

Augusto Silva diz:

Na verdade verdadeira, nunca estudei o que eu fazia era praticar, estudar mesmo é quem vai pra faculdade, conservatório ou coisa parecida, como minha base dessas coisas é inexistente eu não me acho um cara que estudou. (SILVA, 2019).

6.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em observância às questões levantadas nesse trabalho, procurou-se analisar o processo formativo juntamente com a forma que os interlocutores se relacionam com a música.

Cabe destacar que, mesmo que cada interlocutor tenha tido formações e trajetórias específicas, fez-se necessário levantar essas questões pensando no formato de geração pelos interlocutores terem aproximadamente a mesma idade. Mas apenas isso: geração, no sentido que estão mais ligados pelas vivências e como abordaram a forma de executar o instrumento bateria do que pela idade propriamente. Suas contribuições são analisadas a partir das trajetórias do tempo social e existencial.

O que se pode ver com as trajetórias dos sujeitos da pesquisa é que, mesmo com condições econômicas e sociais completamente diferentes, (que dado ao do recorte da pesquisa não pode ser explorado nesse trabalho) em algum ponto da história as condições deixam de ser determinantes ficando evidente que o processo de socialização a partir de

ambientes musicais faz com que os sujeitos conservem seu gosto e estimulem-se a seguir a carreira de músico.

A intenção é que através desta pesquisa sirva de incentivo para que se estude mais o universo da música popular e da percussão, especificamente da bateria, sem perder de vista os desdobramentos possíveis e as contribuições que o campo pode fazer à Música.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Tratamento das entrevistas de história oral no CPDOC. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005. 11f.
- ARROYO, Margareth; et al Transitando entre o formal e o informal: um relato sobre a formação de educadores musicais. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 7, 2000, Londrina.
- ARROYO, Margareth. Mundos musicais locais e Educação Musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.13, n. 20, p. 95-121, jun. 2002.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edison Machado**: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. Campinas: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) 2009.
- BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. Campinas: Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) 2014.
- BASTOS, Patrício Lavinère. **Trajetória de formação de bateristas no distrito Federal: Um estudo de entrevistas**. Brasília Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília(UnB) 2010.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um Privilégio**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean (Org). **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. p. 105-145.
- _____. La distinction: critique sociale du Jugement. Paris: Minuit, 1979.
- _____. **Capital Cultural, Escuela y Espacio Social**. México: Siglo Veinteuno, 1997.
- _____. Os três estados do capital cultural. Tradução de Magali de Castro In: Nogueira, Maria Alice; Catani, Afrânio (Orgs) Pierre Bourdieu: escritos de educação, p.71-72. 2 ed. Petropolis: Vozes 1998.
- _____. What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. **Berkeley Journal 01 Sociology**, n. 32, p. 1-49, 1987.
- COOK, Gary. **Teaching Percussion**. New York: Schirmer Books, 1997.
- CROOK, Larry, **Brazilian music: northeastern traditions and the heartbeat of a modern nation**. Santa Barbara: ABC- CLIO, 2005.
- DAHLGREN, Marvin; FINE, Elliot; **4- Way Coordination**. Ed. 1963. Henry Adler, Inc. Miami. 1991.
- Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira**. Ricardo Cravo Albin, criação e supervisão geral. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- DIAS, Guilherme Marques. **Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. 2013. 198f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2013.

EZEQUIEL, Carlos. **Aplicando Polirritmia e Métricas Ímpares aos Ritmos Brasileiros: Estudos Sobre Samba e Baião**. 2014. 34 p. Memorial (Programa de Pós-Graduação em Música na modalidade Mestrado Profissional) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

FRIDMAN, A.L. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. **Revista DAPesquisa**. Vol.8, p. 355-371, Revista do centro de artes da UDESC, Santa Catarina, 2012.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Capital cultural *versus* dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, jun. 2008.

GALVÃO, Christiano Lima. **Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões, sobre os processos de aprendizagem**. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade federal do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro 2015.

GARIBALDI, David. **Future Sounds**. Alfred Publishing. Co., Inc. Van Nuys, CA.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas 2008.

GONH, Daniel M. **Educação musical à distância: proposta de ensino e aprendizagem de percussão**, 2009. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. **Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GREEN, Lucy. Pesquisa em sociologia da educação musical. **Revista da ABEM**, n. 4, p. 25-35, 1997.

_____. **How popular musicians learn: A way ahead for music education**. Londres: Ashgate, 2002.

HARDER, Rejane. Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun. 2008.

História oral: desafios para o século XXI. / Organizado por Marieta de Moraes Ferreira, Tania Maria Fernandes e Verena Alberti. — Rio de Janeiro : Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getulio Vargas, 2000. 204p

XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006. Trabalho aceito pela Comissão Científica do XVI Congresso da ANPPOM - 796 - **Relação entre figuras rítmicas e valores numéricos na proporção entre andamentos musicais**.

JOOPKE, C. The cultural dimensions of class formation and class struggle: on the social theory of Pierre Bourdieu. **Berkeley Journal of Sociology**, n. 31, p. 53-78, 1986

LACORTE, Simone. **Aprendizagem do músico popular: processos de percepção através dos sentidos?** Dissertação de mestrado. Universidade Católica de Brasília, 2006.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber**. Manual de Metodologia da Pesquisa em Ciências Humanas. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LIBÂNEO, J.C. **Pedagogia e pedagogos para que?** 3 ed. São Paulo: Coretez, 2000.

LOGOZZO, Derrick (1993) *Systems of Natural Drumming*: Stone, Gladstone, Moeller.

LORENZET, Simone; TOZZO, Astrit Maria Savaris; *Bandas escolares*. IX Congresso Nacional de Educação. EDUCERE. Paraná, 2009.

LUFT, Celso Pedro. **Mini Dicionário Luft**. 18. ed. São Paulo: Ática 1999.

MARSIGLIA, Luciano. No pulo do Gato. Em: **Revista Modern Drummer**. São Paulo, Talismã, mar. 2005, p. 50-54.

MEDEIROS, Wênia; SEVERO, George. **Educação musical e novas demandas**: bateristas x percussionistas. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 18, 2009, Londrina. Anais. Londrina: UEL, 2009. p. 538-544.

MELO, Bruno Torres Araújo de. **A gravação como ensino prático de bateria**. In: CONGRESSO ANPPOM. 22., Anais... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. P. 158 – 164.

NAHAS, F. X.; GRAZIOSI, M.E.S.; LIEBANO, R. *Metodologia científica I*. UNIFESP, 2012.

NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, p.181-195, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n22/n22a15.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2016.

PAIVA, G. **Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino aprendizagem desses instrumentos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social**. *História* [online]. 2003, vol.22, n.1, pp.81-113.

PEREIRA, Daniel C. L. R. **Proposta curricular de bacharelado em bateria**. 2012. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ Centro de Letras e Artes.

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

ROSA, M. V. F. C; ARNOLDI, M. A. G. C. A. **A entrevista na pesquisa qualitativa, mecanismo de validação de resultados**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RILEY, John. Steve Gadd. A lenda da bateria concede a entrevista mais reveladora de sua carreira. **Revista Modern Drummer**, Talismã, São Paulo, jan. 2004, p. 40-48.

SALLES, Vicente. *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: micro edição do autor, 1995.

SAMPAIO, Lilian Alves. **Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o universo musical do Rio de Janeiro no séc. XX**. 2011. 280f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SOUSA, Francisco Gouveia de. O conceito da música popular e as práticas musicais mineiras do século XIX. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**, Rio de Janeiro, 2005, p.1408.

STONE, George Lawrence. Stick Control. Ed. 1935. George B. Stone & Son, Inc. Randolph, MA. 1935.

TEIXEIRA, Marcelo. **Oscar Bolão**: Ensino de percussão e bateria brasileira e seus pontos de contato com a vida acadêmica. Monografia de conclusão de curso em Licenciatura plena em Educação artística com a habilitação em Música do Centro de Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

_____. **A formação do percussionista no Rio de Janeiro**: relações entre suas práticas, o ensino superior e o mercado de trabalho. Dissertação (Mestrado) UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

TINHORÃO, José R. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1990.

_____. **Pequena história da música popular**. Da modinha à canção de protesto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

VIEIRA, Lia Braga. A escolarização do ensino de música. **Pro-posições** v.15 n.2- maio/ago.2004

ANEXO A - ENTREVISTA AUGUSTO SILVA

Data: 15/04/2019

Local: Peixinhos – Olinda, PE.

Legenda: MM- Marcos Monte (pesquisador) AS- Augusto Silva (interlocutor)

Ambiente da entrevista.

Inicialmente a entrevista seria uma semana antes do dia que foi realizada, mas por dificuldade na agenda de Augusto, já que as festividades juninas se aproximavam, ensaios extras foram marcados para ele.

Augusto marcou a entrevista para às 18h do dia 15 de abril de 2019, mas não conseguiu chegar nesse horário no estúdio que havíamos marcado, então remarcamos para o mesmo dia só que 1h e 40min depois na sua residência em Peixinhos. Depois da espera nos encontramos. Fui muito bem recebido por Augusto e sua família, Cristina sua esposa e Rodrigo e Lucas seus filhos.

Em sua casa, a primeira coisa que Augusto fez foi me mostrar seu quarto de estudo, seus novos equipamentos e ligar o aparelho de som. O que se seguia a essas ações foi um: “senta Marcos! fica à vontade... posso deixar o som rolando? Não consigo ficar sem música!”

E a partir desse ponto começamos a entrevista.

Entrevista

MM: Pra começar, como foi seu início na música?

AS: Rapaz, meu início na música foi o seguinte, eu acho até romântico e bonito pra caramba. Eu era criança lá em Cavaleiro- Jaboatão dos Guararapes, e a gente teve que se mudar de Cavaleiro porque passou o metro e teve que derrubar todas as casas inclusive a minha, indenizou todo mundo, tivemos que sair de lá... aí Zé Antonio que é era meu padrasto, o cara que eu conheço como pai, tinha uma casa em Olinda, aí viemos pra Olinda, que era de lado do Jonas...

MM: A escola Cônego Jonas Taurino?

AS: Isso! Mais conhecido somente por Jonas, e enquanto a família descarregava o caminhão de mudança, a gente ouvia um som de uma banda tocando que parecia um disco, e sai correndo pra ver, lembro como se fosse hoje as músicas foram, Aquarela do Brasil e um frevo chamado Gostosão... fui de encontro e vi a banda do professor Geraldo... A orquestra juvenil pernambucana...

MM: Geraldo Santos?

AS: Isso! Ele foi meu primeiro mestre, eles estavam ensaiando no salão da escola na área que dava acesso a todo o ambiente. Eu fiquei encantado, fiquei louco com aquilo, eu encontrei um músico chamado Ringo da trompa, que hoje é músico da Sinfônica de Natal-RN e perguntei a ele: “como é que tu *sabe* olhando pra esse papel a hora de tocar?”, ele disse que o que tinha pausa se esperava e onde tinha notas a pessoa deveria tocar. Aí minha mãe quando foi me buscar na escola me perguntou: “tu num quer ser músico não? olha aí todo mundo tocando” Eu respondi: “Quero! quero tocar!” Mas eu não sabia o que eu queria tocar se sax, trompete, bateria não sabia o que queria...

MM: Só sabia que estava encantado com a música...

AS: Isso, ela me matriculou, o primeiro ano eu desisti porque tinha teoria e eu era preguiçoso, segundo ano, ela matriculou de novo eu desisti de novo e no terceiro ano que ela me matriculou eu criei vergonha e fui estudar (risos), quando eu descobri que aquilo dava dinheiro fiquei animado, eu consegui comprar uma bicicleta. Aí eu pensei, aqui é meu lugar! Um belo dia esperando a aula de teoria faltou energia, até então não tinha tido contato com bateria, sempre foi percussão, nessa falta de energia tinha um aluno mais avançado tocando, então eu cheguei e disse: “Maurício, deixa eu tocar aí bicho...” Ele foi bem irônico na resposta: “Tu toca o quê?” respondi: “eu não toco nada não, mas queria experimentar o instrumento...” Até então não tinha tido nenhum contato com a bateria. Marcos, eu sentei e saí tocando samba, baião, xote, bolero, tudo muito ruim sabe, todo muito feio, mas se conseguia entender tudo, repito, tudo muito ruim...

MM: Esses ritmos você já conhecia...

AS: Eu já sabia por que eu escutava tudo isso na rádio, mas o contato com a bateria foi no Jonas, que tenho maior orgulho de dizer que teve um papel importante demais na minha vida.

MM: Mas antes dessa parte que tipo de música tua família escutava?

AS: Rapaz... graças a Deus eu vivi uma época que a música era mais selecionada dentro das casas, num era essa esculhambação que se tem hoje... Eu escutava Luiz Gonzaga, Paulo Diniz porque minha mãe gostava disso, o que se chamava de brega na época eram músicas boas, Reginaldo Rossi, Paulo Diniz, depois Jackson do Pandeiro eu escutava isso... Mais pra frente Jorge de Altinho, Novinho da Paraíba.

MM: Tinha um lance de regionalidade forte, né?

AS: Sim, era muito forte, minha mãe contava que meus irmãos mais velhos brincavam de bandas, minha irmã era cantora, meus irmãos eram os músicos e eu era o escanteado porque eu era o menor (risos) aí aconteceu da gente vir pra perto da banda e ajudou a se envolver mais ainda com a música.

MM: Como foi a transição daquele momento da percussão para a bateria? Você falou que sentou e já sentiu que era um negócio diferente, e que já se conseguia identificar as coisas que já estavam na cabeça, que já tinha armazenado um conhecimento, essa transição do negócio que você falou que era feio para um organizado, demorou?

AS: Rapaz... Essa transição foi mais rápida do que eu imaginava, quando aconteceu aquele contato na falta de luz, Maurício disse : tu toca onde? E eu disse a ele que aquele era o primeiro contato, até hoje Maurício não acredita nisso. Então, Ele me pegou pela mão e me levou pra falar com o professor Geraldo. Aí o professor disse o seguinte: “Você vai ficar na teoria e já vai entrar na banda na percussão... tocando surdo, ganzá...”

MM: Vivenciando a percussão...

AS: Exatamente, a banda foi importante, mas tem um cara que eu devo muito Eduardo Bola. *Me* ensinou divisão e outras coisas, ele já tinha saído da banda porque já estava tocando na noite e tal... e Maurício já *tava* começando a tocar na noite também... Então, começaram a enfatizar em cima de mim, porque Maurício viu que eu estava muito interessado, aí ele me disse: “ Augusto, tu vai estudar bateria toda noite!” Ele queria que eu ficasse apto à assumir a bateria da banda. Mas, a transição da percussão pra bateria foi muito rápida. A minha primeira música eu lembro até hoje “concerto para o verão”, uma baladinha... eu toquei tenso demais, bicho, que negócio tenso! E quando chegou no final, eu achando que toquei direito, Geraldo olhou pra mim e disse “tem que estudar muito, viu camarada?” aí o tempo foi passando... Geraldo começou a ser meu amigo, me levar para ver a sinfônica tocar, a municipal, a me encaminhar mesmo, foi um grande mestre na minha vida.

MM: Então, você chegou tocando a bateria na banda, já assumindo. Desse momento, para a entrada no mercado de trabalho demorou muito? Você lembra qual foi a primeira *gig*?

AS: Eu já estava ficando um rapazinho e precisando tocar, ganhar dinheiro...

MM: Desculpe, isso é com quantos anos?

AS: Eu comecei muito tarde Marcos, eu comecei com 18 anos. E aí eu já estava querendo dinheiro e não tinha, demorou de quatro a seis anos pra entrar no mercado de trabalho... A minha primeira *gig* foi na casa dos Bandeira, na casa de Renatinho Bandeira, que foi a banda que foi feita para fazer o carnaval com Amaro. Ele estava se desfazendo da outra banda, o pessoal ia fazer carreira solo, tocava nos bares, em trio elétrico nos interiores, tudo repertório de trio elétrico, de frevo, de coisas salvador daquela época... A minha primeira *gig* foi essa daí.

MM: Você teve algum contato com algum tipo de estudo ou experiência com algum tipo de folguedo, grupo de maracatu, caboclinho... Ou você só fazia ver... como foi?

AS: Rapaz, o meu contato com esses folguedos, na verdade a cultura da gente daqui, era quando eu chegava nos palanques, antigos palanques de Boa Viagem. Em cada Jardim de Boa Viagem tinha um palanque, não era palco não, era palanque mesmo, uma coisa bem *fuleira* e as agremiações passavam na frente dos palanques, aí eu descia correndo e ia pra perto dos mestres e dizia assim: “Mestre me ensina isso aqui!” Por exemplo, o maracatu rural eu me lembro como se fora hoje. Eu perguntei ao mestre como é essa batida de maracatu rural? E ele chegou e disse “pois não e tocou “tasxcatum tasxcatum tasxcatum tá”. Eu disse rápido não, faça lento! E ele disse: “eu não sei fazer lento não, é assim”. Todo dia eu perguntava a ele, eu dei baqueta ao mestre do maracatu, do caixa, pra ele me ensinar como é que era... e aí o meu contato com essa coisa cultural, dos folguedos, era justamente disso daí. Quando eu comecei a me interessar foi justamente nesses carnavais que eu toquei na Avenida Boa Viagem.

MM: Augusto, você acha que existe uma distância entre a academia e a prática, entre as escolas de música especializadas e os músicos, estudantes em geral, precisam vivenciar a música na hora de tocar?

AS: Na minha cabeça isso é bem claro, existe! Eu acho que as pessoas, que eu sei que não é o seu caso, mas é uma porcentagem muito grande, dos caras que fazem faculdade, dos estudiosos, e é muito louvável estudar. Há uma porcentagem muito grande das pessoas que

fazem faculdade de fechar os olhos pra os mestres que são... como posso dizer?... *Notório saber*, sabe? Eu vou ser bem gentil, bem generoso 80 % dos que estudam tem essa idéia. Se eles tivessem a sensibilidade de estudar esses mestres, isso seria muito bom pra eles. Eu tenho grandes amigos, que são professores de faculdade, que acham que o supra-sumo da música é ler um pedaço de papel, e na minha concepção não é assim não... entre ler o papel e ser um músico fenomenal é uma distancia muito grande... Porque Dominginhos não lia nada...

MM: E alguém vai ter essa coragem de dizer que Dominginhos não é fenomenal...

AS: É claro que eu não sou louco de achar que ele poderia ter sido muito mais se soubesse o que *tá* fazendo, mas gênio é gênio... Tem amigos meus que terminaram a licenciatura e acham que são o supra-sumo, e não é assim, o buraco é mais embaixo. A licenciatura é maravilhosa também, mas a vivência também é forma de se aprender música.

MM- O que você acha da leitura e teoria com respeito a seu trabalho precisa ou não? Como você se relaciona?

AS- Leitura, a teoria, são ferramentas que vão te proporcionar entrar em determinados trabalhos. Eu nunca fui um leigo em leitura, mas eu sempre disse por aí que tenho uma leitura ruim. Mas, eu leio. Só que prefiro decorar pra ficar livre. Mas hoje eu já consigo ler uma partitura de bateria bem, sei dividir as células, pouco, mas sei. Hoje eu tenho partitura como uma muleta... Nesse último show que fiz foi com o bandolinista Hamilton de Holanda o show foi todo lendo... Mas eu faço a lição de casa, eu leio mais devagar, comparo com o áudio e mando ver.

MM- Falando sobre precisão rítmica, como foi que você estudou? Porque tem gente que tem estratégias diferentes para usar o metrônomo, você faz isso?

AS- Marcos, eu vou dizer a *tu*, o meu estudo é escutar música, todos os dias! Eu não faço nada dessas coisas que tem por aí, e outra eu não escuto disco de baterista, detesto as zuadas... muitas notas desnecessárias, tô fora... Eu acho que essa coisa da precisão passa pelo bom gosto, pelo o que você escuta. Você é, o que você escuta!

MM- Mas você chegou a tocar junto com cd? Play along essas coisas? Porque tem pessoas que preferem isso à estudar com o metrônomo porque é maçante, é chato...

AS: Rapaz, já estudei muito tocando por cima de discos e cd's, mas vou dizer uma coisa quem fica com esse papo que metrônomo tira o *swing* do cara, é a maior mentira da face da terra...

MM: É a desculpa de quem é preguiçoso e não quer estudar? (Risos)...

AS: Mais com toda certeza! Quem não sabe tocar e não quer aprender. Minha gente, na minha cabeça você pode tocar de três maneiras, em cima do metrônomo, atrás do metrônomo e na frente dele, *tá* tudo dentro eu me acostumei a tocar com o metrônomo escutando ele, porque se você toca sem escutar é porque está perfeito. Inclusive eu vi uma entrevista de Dave Weckl ele dizendo que atrasa num sei quantos nanos segundos... quer dizer se um cara daquele sabe que atrasa e adianta imagine os pobres mortais... Mas pra resumir temos dois tempos: o orgânico e o mecânico. O orgânico sou eu, o mecânico é a máquina (obviamente), eu tenho que achar um ponto de equilíbrio entre esses envolvidos pra ficar muito confortável... A bateria comanda a banda, se o baterista atrasar todo mundo atrasa... Uma coisa que digo é que não é só o baterista que atrasa os músicos da banda também atrasam...

MM: O baterista é quem leva a fama...

AS: Justamente, a coisa da precisão passa pela prática, eu sempre estava com uma borrachinha, deixando a mão e o corpo em condições, seu condicionamento em dia, a bateria requer um controle físico. O lance da precisão passa por escutar músicas, *tá* com a mão em dia e ter contato diário com o instrumento. O cantor precisa da voz, os bateristas precisam do corpo todo.

MM: Você é conhecido como um dos bateristas que inovam, que transposta pra bateria as coisa de percussão, como você chegou a essa construção?

AS: Rapaz, eu tive muitas influências, mas eu gosto de enfatizar que, elas na maioria das vezes vieram por conta da percussão, quando toco baião e não tem zabumba eu faço a zabumba na bateria. Lembra do que eu falei no início do nosso papo? Que eu passei um tempo tocando percussão na banda, veio daí. Eu hoje em dia tenho meu jeito de tocar e fico sempre enfatizando esse jeito.

MM: Augusto você poderia dizer cinco bateristas que influenciaram?

AS: Só cinco? (risos) pode ser cinco brasileiros e cinco gringos? Pode ser?

MM: Pode sim.

AS: Brasileiros: Carlos Balla, Jurim Moreira, Adelson Silva, não pode faltar meu grande mestre. Téo Lima, Claudio Infante. Hoje em dia se você falar de Téo Lima vai ter uns meninos que não vão saber quem é eles conhecem os caras do *Gospel Chops*, e isso é muito triste, a história ficando de lado. Internacionais: Harvey Manson, Vinnie Colaiuta, Steve Ferroni, Dave Weckl, Jack DeJohnette... Mas tem mais gente depois que eu comecei a viajar conheci. Tem um cara que é fantástico André Ciccareli, esse cara é impressionante. Eu confesso que gosto muito mais de coisas com verdade, se você *tá* tocando mil notas e essa não é a tua verdade não me encanta, mas se você toca duas notas e é sua verdade eu me apaixono... Tudo que for percussão faz parte da minha bateria... Eu tento tocar de duas formas a bateria, melodicamente e percussivamente, que lembre a percussão, a bateria pode se feita dessa forma, tem levadas de samba que eu faço eu esqueço o chimbal, eu faço é aro, a beira da caixa, o hi hat no contra tempo, bem percussivo.

MM: Meio Edison Machado...

AS: Isso meio Wilson das Neves... tem muita gente boa, que a gente fica até com medo de esquecer... Kiko Freitas, Edu Ribeiro...

MM: Falando sobre as técnicas de mão, qual a sua técnica principal qual o seu grip?

AS: Minha forma de pegada é o *traditional grip*. Eu sempre fui louco para tocar tradicional, por que eu via João Barone tocando tradicional, mas uns métodos que eu vi diziam que eu não podia mexer os dedos pra tocar o tradicional, então como é que eu ia tocar se eu não podia mexer os dedos? Só que eu sempre fui um cara muito curioso de passagem de som, quem viesse tocar aqui (Recife) em qualquer lugar eu tava lá pra ver a passagem de som. E um belo dia eu cheguei pra passagem de som de Djavan e era Carlos Balla. Ai eu disse: “eu vou perguntar a esse cara, porque esse cara toca lindamente o tradicional grip”, aí ele perguntou: “como é teu nome?” “Eu disse, Augusto. Hoje eu tenho maior prazer de chamar ele de amigo. Ele disse: “vou te ensinar, curto e grosso, beleza? O teu dedão vai ser a tua alavanca, tu vai botar a baqueta aqui entre os quatro dedos, vai dividir no meio os teus dedos, os dois de baixo vão jogar a baqueta pra cima e os dois de cima vão jogar a baqueta pra baixo. Assim ó, faz aqui na caixa!”. E foi assim que eu desenvolvi o meu *traditional grip*, que eu não acho muito miserável não. É legal. E aí facilita tudo. Eu curto mais assim.

MM: Você precisou adaptar o kit?

AS: Não. O que eu uso é a caixa levemente inclinada.

MM: Você estudou algum método?

AS: Poxa Marcos, não. Estudei não. Eu peguei a bíblia (o stick control) né? E fiz eu acho que até a quinta pagina. Se você me perguntar que rudimento é aquele que você usou, eu vou responder que não sei. Eu descobri uns quatro anos atrás que aquilo que Adelson faz no rulo é um *six stroke roll*, ele não inventou nada, tá no livro. O que ele inventou foi uma forma de tocar bateria musical, junto com a banda, isso aí ele inventou mesmo dentro do frevo. Porque até então ninguém fazia isso. Todo mundo até pensava que aquele solo era dele, mas não é. Muita gente faz isso no mundo.

MM: O que não invalida a execução que ele faz né?

AS: Não, não. É perfeita. Eu tive a maior honra do mundo, maior sorte do mundo de ter conhecido Adelson, de ter essa relação pai e filho, a gente se trata como pai e filho, tanto é que meus filhos quando encontram, ele dizem: “bênção avô!”. Eu tive muita sorte de ter encontrado ele na vida. Como ele é espírita, ele diz que me conhece de outras vidas. Adelson foi um norte na minha vida. Como músico e como gente mesmo. Eu não tive um pai, mas eu tive um padrasto que pra mim é meu pai, mas a figura de pai que eu tenho assim dentro de uma banda mesmo é Adelson.

MM: Você tem um jeito único de tocar que quem acompanha sua carreira há muito tempo vai escutar e vai dizer: isso é Augusto! Quando você chega para o instrumento, vai tocar um maracatu, você estuda de forma consciente ou vai tocando e as coisas vão chegando. É mais intuição?

AS: É mais intuição. Uma vez Sandro Haik (Guitarrista) chegou pra mim e disse: Augusto é muito bom tocar com um cara que saca de harmonia. Aí eu perguntei quem é que saca de harmonia? Eu? Eu não sei não. Se você der um dó aí dizendo que é ré, pra mim é ré. Eu não saco nada de harmonia, tudo é intuitivo. Agora, eu escuto música o tempo todo, da hora que acordo até a hora de dormir.

MM: Inclusive estamos escutando agora né?

AS: Inclusive agora (risos). Eu acho que deve ser pelo fato de escutar tanto a musica que eu me comporto de uma forma e vou com a harmonia, onde a música muda de cor, de textura...

MM: A gente pode dizer que você entende os encadeamentos mesmo sem saber quais são os acordes?

AS: Sim, total. Eu entendo. Quando Renatinho vem com a música ele diz assim: Augusto, eu fiz essa música pensando em você, no jeito que você toca. Só presta você tocando. Porque ele pensa muito difícil, agora mesmo tem um frevo que é 3, 5, 4, 2, então eu tenho que descobrir uma levada de frevo em 5, ou em 3...

MM: Nesse ponto aí é ralação mesmo *né*? Você senta e vai testar?

AS: Isso, isso. Tem que trabalhar um pouquinho também! Mas é minha forma de tocar. Aí ele diz: “ Olha, frevo é em 5”. Aí o frevo é em 2, mas o desenho é em 4. Eu boto mais um que dá 5, pronto. Eu espichei o rulo mais um tempo e deu 5. Mas é intuitivo. A minha música é intuitiva. Hoje eu posso dizer que tenho uma noção boa de leitura, apesar de 90% dos maestros não gostarem de escrever para bateria, eles chegam e dão a partitura de trompete, de trombone...

MM: Teve algum trabalho que você julgou que a leitura lhe atrapalhou ou ajudou?

AS: O fato de você ter a noção da leitura só ajuda. Não atrapalha nunca. O que não pode acontecer, eu no meu caso, eu que digo isso, ninguém precisa concordar, é você depender da partitura... E se a luz apagar? Você vai tocar parabéns pra você dependendo da partitura? Geraldo Santos sempre dizia: Camarada, decoreba, decoreba, a partitura é pra aprender, depois esqueça deixe lá. É o que eu faço na minha vida.

MM: Seu nível de precisão melhora?

AS: É igual. Se ta passando agora é duro, vou me adaptando. Eu acho que da terceira para a quarta passagem já ta melhor, e vai passando e já foi.

MM: *Me* fala da sua experiência com Spok Frevo?

AS: Rapaz, eu acho que a Spok Frevo, não só pra mim, mas para todos os integrantes, foi um marco na carreira. A gente fez coisas que a gente imaginava, mas era uma imaginação muito longe. Uma utopia. Você pensava, mas dizia: eu não vou fazer isso nunca. Tocar em festivais grandiosos como Montreux... Marciac, Pori Jazz, viajar o mundo inteiro... as casas como, Ronnie Scott a gente tocou seis vezes, os pubs são o de menos, Lincoln Center em Nova York, A experiência de ter tocado ali foi fantástica. E assim sucessivamente por mais de 8 a 10 anos, três, quatro turnês por ano. Essa experiência de você estar junto com esses grandes mestres do jazz, isso abre tua mente de uma forma... Te dá uma experiência de lidar com o trabalho, de criar idéias, arranjos para os trabalhos que você tem a liberdade de abrir a boca

pra falar. Como é o caso de “Augusto Silva & Frevo novo”. Além de tudo isso ter a convivência com Adelson e ter a obrigação de melhorar lendo, porque tem partitura pra tudo. Se tiver triângulo tem partitura pra triângulo.

MM: Existe uma rigidez, você tem a obrigação de fazer sempre o que está na partitura?

AS: Não. Lá na Spok não tem não. Toda frase que Spock escreve é do mesmo jeito “catacumdum” e diz pra fazer do jeito que achar melhor. E Solo é uma coisa sua, não tem nada escrito pra solo, só rola uma deixa pra voltar a banda. É bem Hermeto aí.

MM: E como foi a passagem de *sideman* para um solista, um artista solo.

AS: Eu acho que a minha carreira acabou. Ninguém me chama mais para tocar. A galera não me chama mais pra tocar. Depois que você bota um trabalho na praça, a galera não me chama mais. Eu toco, mas como eu tocava antes eu não toco mais. A galera acha que eu estou bem pra caramba, e graças a Deus não falta nada, mas é difícil, você tem que se manter tocando se não o dinheiro não entra. Depois que eu encontrei grades bateristas como Andre Ciccarelli, rodando os grandes festivais com os trabalhos deles, aí eu comecei a pesquisar. Os caras tem o trabalhos deles. E o que era que me travava? Eu não componho, eu não escrevo arranjo e isso me travava. Então eu comecei a pesquisar, fiz uma pesquisa gigantesca e eu descobri que a maior cantora de todos os tempos no Brasil era uma interprete. Ela Nunca escreveu nada. Nunca fez nada disso. Elis Regina. Um dos maiores cantores da historia do Brasil, Emílio Santiago, interprete. Roberto Carlos? Ele tem o maestro dele lá. Se você é um baterista que sabe tudo isso é uma maravilha, mas se você tem pessoas capazes de fazer isso, de reproduzir sua idéia, por que não? E todo mundo perguntava por que você não faz um trabalho seu? Pronto, eu estou fazendo. O ruim de fazer um trabalho sem grana é que você depende de muita gente. Eu tenho um estúdio, na casa de um cara. Se eu quiser gravar agora uma bateria vamos lá. Ma quem é que vai pilotar? Eu dependo do trabalho do cara. Ai demora. Mas a maturidade aconteceu na minha cabeça por conta disso que eu descobri, que pra ter um trabalho seu não precisa ser arranjador nem compor. O nome da minha banda é Augusto Silva & Frevo Novo não é porque a gente ta inventando nada não. É porque a formação da banda já é nova: é tuba, bateria, percussão de candomblé, guitarra e um computador, vai entrar um flauta agora. Isso já é inovador. Porque o povo ta dizendo que ta reinventando o frevo por ai, eu fico calado olhando. Pega Bela e toca em reggae, pega a Vassourinha e toca em valsa. Pra você reinventar uma música você tem que ter muita propriedade, tem que saber o que vai reinventar e eu não tenho capacidade para isso não. O som que a gente esta fazendo já é

inovador. Tem que ter coisa nova, mas faça com propriedade. E a minha maturidade me deixa com muito cuidado, cuidado de fazer uma coisa e não ser o que eu estou dizendo, de me expor em fazer uma coisa ruim, porque o que eu mais prezo é minha execução. Eu não aceito tocar menos do que isso que eu toco não. No dia que eu achar que estou tocando ruim eu paro de tocar.

MM: O que o cara precisa para ser um baterista profissional?

AS: Disciplina! Coisa que eu nunca tive (risos), mas assim... Eu costumo dizer que não tive disciplina pelo fato de não estudar da forma que deveria, sabe? Estudar todos os dias, estudar teoria, estudar prática direitinho, não! Eu nunca fui esse cara de estudar... eu costumo dizer é que Deus me deu talento e eu aproveitei da melhor forma... Deus me deu talento e eu aproveitei da melhor forma... Porque se fosse pelo o que eu estudei não estaria tocando desse jeito não, tudo limpinho, as frases todas bonitas, tudo no lugar, estudar era Enoque, Café, bateristas daqui de Recife que estudavam 6 horas por dia...

MM: Mas será que o fato do seu convívio com a música não potencializava isso? Esse talento que você diz que é nato?

AS: Sim, sim... Eu praticava bastante, não era estudo...

MM: Acho que você não estudava do jeito das pessoas...

AS: Isso, eu criei meu jeito, por exemplo, quer ver eu ir estudar , é quando eu for tocar e achar que minha mão *tá* dura, aí eu volto pra borrachinha, a última vez que estudei foi 1 mês antes do carnaval uma hora por dia... pra mão ficar leve e sair tudo direitinho.

MM: Você se preocupa com as técnicas tipo, Moeller, Spivack e etc.?

AS: Não me preocupo com isso não...

MM: Como você pensa sua técnica, dedo , punho...

AS: Bicho na verdade, não me preocupo com nada disso, porque no livro é muito lindo, quero ver no Galo da Madrugada, tem gente que usa, tipo Cássio Cunha ele usa, e usa bem. Mas assim, eu não penso que hoje eu vou usar isso ou aquilo, *tô* nem aí pra isso e tem gente que olha e acha que eu estudei muito e eu não estudei nada disso... é como você falou eu estudei do meu jeito e eu pego na baqueta direito e as pessoas vem e falam bem... Uma coisa que eu sou é observador. Eu assisto muitos vídeos de bateristas, analiso os vídeos que vejo, por

exemplo, tem um baterista pernambucano que é professor da Berklee que tem as mãos perfeitas e quando eu vejo muito e inevitavelmente me inspiro nele, eu me espelhei na técnica dele, perfeita!

MM: Podes falar coisas que te marcaram no processo de aprendizagem?

AS: Rapaz... Minha mãe e meu padrasto não tinham dinheiro pra gente ter vídeo cassete, então era muito difícil eu ver fitas com shows e etc... Mas nesse início eu me matriculei no centro de criatividade, não demorei muito desisti, mas tive algumas aulas lá... e as aulas eram com o professor Cid...

MM: Cid Cruz? Que tocou na banda Coração tribal?

AS: Isso, ele levou um vídeo cassete pra escola e mostrou Dave Weckl e Buddy Rich, bicho eu olhei assim e disse: “é impossível tocar daquele jeito!” eu saí de lá triste, pensando: “como é que esses caras conseguem essa excelência no instrumento, um cara já velho e o outro *boyzinho* quebrando tudo tocando notas e mais notas...” Aí eu olhei assim e disse vou continuar porque sou teimoso, mas eu preciso arrumar um jeito de tocar do meu jeito, e eu achava que não tinha capacidade de imitar aquilo, mas a cidade estava repleta de covers, os bateras querendo imitar Dave Weckl, e eu não tinha capacidade de imitar aquilo, depois me mostraram Akira Jimbo um Robô! Sem condição de chegar perto! Segui outro caminho, comecei a curtir uns caras mais simples, simples entre aspas, uns caras muito mais musicais Harvey Manson, Steve Ferroni, aí eu comecei a ver som de bateria, como eles se comportavam pra banda, como eles se conduziam, como eles solavam... que é totalmente diferente dos caras que dão muitas notas... e aí comecei a ver como jogar pra o time, como e onde aparecer, porque aquilo que vi de Buddy Rich e Dave Weckl me assustou, que dois filhos da peste pra tocar..

MM: Acompanhar é uma arte, não é? Como se aprende essa arte?

AS: Hoje em dia a galera quer ser solista, e tem acontecido uma coisa horrível para o músico é esquecer o cancionário popular. É não saber que é Fagner, Djavan, Milton Nascimento então a música popular que é prioritariamente pra acompanhar não se faz...os músicos tão preocupados em tocar jazz e não conhece a própria música... Antigamente a gente se preocupava em conhecer os ritmos, olha, isso aqui é um bolero, um chá chá chá, isso aqui é um mambo, um maxixe, um bolero -mambo enfim, ninguém quer saber mais disso, grandes músicos tão surgindo, mas eles tem que conhecer minimamente os principais ritmos.

MM: Você julga importante essa prática que sai das paredes das instituições?

AS: Treino é treino, jogo é jogo... Por mais que se promovam espaços pra os alunos praticarem, o cara só aprende na noite, no barzinho, nos restaurantes, nem conservatório, nem faculdade nenhuma do mundo ensina isso. Tenho vários amigos que são crânios no papel, mas quando vai tocar... Então se o cara tem a sensibilidade, a simplicidade, porque eu não acredito em humildade não. Então, se ele tiver simplicidade de dizer “eu vou me juntar com aquele cara ali pra aprender com ele”. Eu acho que as instituições tinham que ter um cara que não sabe nada, mas que conhece tudo de dentro do candomblé, do maracatu, do côco, do xaxado... eu acho que tinha que ter um cara desse. Banda municipal tinha que ter um cara conhecedor de ritmos do jeito que ele é, não é lendo um pedaço de papel não.

MM: Tem um estudioso que diz que nunca o que foi escrito por alguém vai ser o que a cultura representa. Se você quer saber, você tem que ir lá. O seu maracatu é impressionante você frequentou esses espaços.

AS: É o do cara lá. Pra conhecer você tem que ir lá dentro. Eu conheço um cara chamado Gilberto Bala, aluno do professor Geraldo também, ele é de dentro do candomblé e tem um maracatu no bairro de Peixinhos. Esse cara é um cara para ser escutado, ele toca muito, sabe muito de dentro da cultura afro.

MM: O maracatu que você toca é inspirado em alguma nação?

AS: Não. São várias misturadas, mas eu nunca fui olhar um ensaio de tal maracatu. Tem uma vez que eu estava no pátio de São Pedro e entrou a nação elefante e aí os caras fizeram uma chamada de maracatu com tanta verdade que eu me emocionei. Então, eu procuro enfatizar dentro dos meus solos que eu não sou dali, eu sou de um lugar, eu conto uma historia. Eu faço frases de bateristas que todo mundo faz, mas eu conto uma historia, eu toco maracatu, eu toco baião, eu toco xaxado, toco cavalo marinho, e isso não tem no livro não.

MM: Esse do cavalo marinho é bom, ele veio de onde?

AS: Esse do cavalo marinho eu tirei do padeiro e adaptei pra caixa, que na verdade eu faço o cavalo marinho saindo do maracatu de baque virado, que é como se dobrasse o tempo. Aí fica essa coisa interessante que a galera de fora presta atenção demais.

MM: A adaptação que você fez foi intuitiva ou você pensou em colcheias, fusas essas coisas?

AS: Não. Intuitiva. Mas pra vocês que escrevem fica fácil.

MM: O que fica mais louco é o chimbal que você usa. Parece que esta em outro lugar, muito bom.

AS: É no contratempo. E pedal como se fosse um baião.

MM: Augusto, meu irmão, muito obrigado! Grande contribuição.

ANEXO B - ENTREVISTA CÁSSIO CUNHA

Data: 26/04/2019

Local: Carmo – Olinda, PE.

Legenda: MM- Marcos Monte (pesquisador) CC- Cássio Cunha (interlocutor)

Ambiente da Entrevista

Por Cássio Cunha ser o único interlocutor da pesquisa que não mora em Pernambuco, a expectativa era fazer sua entrevista através de vídeo conferência, telefone ou na pior das hipóteses por email. Mas, com a confirmação do show de Alceu Valença no Festival Viva Dominguinhos, a esperança de coletar o material pessoalmente ressurgiu.

Alguns contatos por Whatsapp até fecharmos a data. Inicialmente seria somente na passagem de som, já em Garanhuns, porque a informação que Cássio tinha é que ele iria direto para o show. Três dias antes recebo uma mensagem dele dizendo que os planos da produção tinham mudado e eles teriam um dia *off* em Olinda para chegarem descansados ao show. A mensagem continua com a seguinte pergunta: “Marcos, será que dá pra você ir até o hotel? A gente poderia conversar lá?”. Aceitei de imediato! Marcamos para o dia 26 de abril às 15h. Tudo certo, tudo marcado, era só esperar a hora da conversa.

Esperar. Foi o que mais fiz. O vôo que estava trazendo Cássio atrasou e a nossa conversa foi começar às 17h30min. Já estava imaginando que pelo atraso, cansaço do vôo a entrevista não iria render muito. Fui surpreendido com Cássio super animado pra falar de suas experiências. Conversamos por exatas 2 horas e não vimos o tempo passar.

Entrevista.

MM: Eu queria começar perguntando a você como foi seu início na música? não na bateria ainda, na música de forma geral?

CC: Na minha infância, foi através do meu pai, ele gostava de tudo de Roberto Carlos, Luiz Gonzaga, Beattles, Secos & Molhados eu me lembro bem... Ele tinha uma coletânea das forças armadas americanas, as *big bands* das forças armadas, tinha a marcha da marinha da aeronáutica, ele sempre foi muito eclético, gostava de Paul Mauriat... Ele dizia que arranhava um violão nas serestas...

MM: Então a família foi importante...

CC: Na verdade mais o meu pai, a família mesmo não, muito mais ele do resto da família, assim não tinha muito influência, lembro de ir pra casa da minha tia em João Pessoa era no bairro do Roger tinha uma escola de samba, imagina escola de samba em João Pessoa imagina, como eu não tinha muita noção eu achava o máximo, lembro de pegar umas latinhas e ficar acompanhando a bateria e o pessoal me colocava pra fora, sai daqui garoto.

MM: Como você chegou à bateria?

CC: Eu comecei na bateria meio tarde 16, 17 anos, mas eu sempre gostei da coisa da percussão, na escola de samba eu ficava brincando e tal, depois que eu fui pra escola comecei na banda marcial do Colégio Salesiano, engraçado eu não ter ido pra esse lado da escola de samba, acho que porque a escola já tinha uma banda marcial eu aproveitei. Comecei a estudar comprei uma caixa marcial, um tarol da marca Gope, e aí eu vi que pra você tocar legal você tinha que saber os rudimentos. Eu tinha uns amigos da época entraram no conservatório, um primo que era baxista, Júnior Areia que hoje mora em Portugal já tocou em Alceu Valença, Mundo Livre S/A fez parte desse meu início. Uma grande turma entrou e aí comecei a levar mais a sério, a música.

MM: Nessa época da escola, você tinha algum professor? Porque em alguns desses lugares os alunos veteranos que passavam o que sabiam?

CC: Tinha sim, um professor, ele era ex- Tenente do Exército, Maestro Lima, ele era o regente, ele tocava todos os instrumentos, e tínhamos um momento de aulas teóricas dos fundamentos básicos da música e outras coisas. Mas, era uma banda marcial com poucos recursos técnicos algo mais pra marchar mesmo, tinha um tal de dobrado 120 que já era caixa de frevo...

MM: Você acha que isso que você consumiu na infância por influência do seu pai te influenciou na sua sonoridade?

CC: Talvez não conscientemente, acho que inconscientemente sim, eu não tinha formulado nada a respeito, eu escutava inicialmente para me divertir, porque gostava... Mas não tenho essa lembrança, até porque no meu início na bateria eu gostava já de rock, fã do Iron Maiden, Twister and Sister, Deep Purple, era super fã do Ian Paice. Foi quando eu comecei a tomar gosto, e depois de muito tempo foi que eu comecei a me interessar pelo jazz e engraçado

depois de alguns anos tocando jazz foi que eu entrei na música brasileira, já a alguns anos tocando, eu tocava em grupos pequenos em Recife, acompanhei poucos artistas, era mais instrumental, toquei com Nilton Rangel, Maestro Edson Rodrigues, Jeová da Gaita, Mônica Feijó, Sidor Hullack que depois foi Diretor do Conservatório e outros grandes nomes de Recife...

MM: Como foi a transição do estudante pra o profissional?

CC: Na verdade quando eu tocava com Nilton Rangel... Eu tocava aqui! Num bar o Clandestina... que era aqui em Olinda, ao mesmo tempo que eu estava estudando no conservatório eu já estava tocando já estava me profissionalizando.

MM: Então não teve um momento que se possa dizer que dividiu essas etapas...

CC: Teve um momento que eu já estava estudando com Geraldo Leite, uma pessoa incrível que já está em outro plano. Adoro ele! Grande músico, tocava percussão e bateria muito bem. Ele tocava num bar no bairro do Espinheiro que se chamava *La Sieresta*, e como eu já estava começando a tocar, e já tocava direitinho assim, e ele começou a me colocar como substituto lá. Era meu pai que me levava, porque eu era de menor e não podia dirigir, então meu pai me levava e me pegava lá. O meu pai foi um cara importantíssimo, apesar de não apoiar muito explicitamente porque a minha mãe era contra, mas enfim, ela tinha as razões dela e eu até entendo. Mas meu pai me levava. Eu cochilava tocando até porque não tinha o hábito de tocar na noite, e isso aí foi uma fase de transição. Quando eu comecei a me profissionalizar mesmo foi através de Geraldo Leite, foi ele que me jogou na fogueira.

MM: Você é conhecido como um cara bastante estudioso, principalmente pelos outros entrevistados da minha pesquisa, você acha que isso veio de onde? Ou é inato?

CC: Eu vou te falar uma coisa: eu nunca me considerei um cara que tem um dom, claro que você tem que ter um talento pra tocar um instrumento musical, qualquer coisa, mas eu não era um cara que tinha um dom natural assim pra tocar, então eu tive que estudar. Acredito no dom na perspectiva de ter sido chamado pela música algo sempre me motivou a continuar... Digamos que eu estudava mais que outros porque eles já tinham muita facilidade. Por exemplo, Ebel já tinha uma sala com a bateria montada, entendeu? ele tinha estudado fora, era um cara que já tinha muita habilidade, e eu? Como eu faço pra conseguir chegar nesse ponto de tocar desse jeito? Eu tinha que estudar pra compensar. Até porque eu comecei muito tarde. Hoje mesmo eu estava pensando, a pior coisa de você ser um cara que estuda

diariamente, regularmente, e ser dedicado é que você não vê a evolução, você não sente e isso é meio frustrante. Mas ela vem no tempo que tem que vir. Eu tenho que estudar porque eu não me acho nada fantástico. Eu tenho que estudar para poder continuar vivendo disso.

MM: Ensino de música específico e formal foi só no conservatório?

CC: Formal foi no conservatório. Depois quando eu fui para Rio de Janeiro em 1992 aí eu fui estudar um pouco mais de harmonia com Vitor Santos, arranjador, trombonista fantástico, e eu fui tocar na orquestra dele, viramos amigos, somos amigos até hoje. E ali foi já uma coisa mais avançada que eu nem levei muito a diante porque pra você desenvolver mesmo arranjo e harmonia, você tem que estudar um instrumento de harmonia mais profundamente, mas pra isso eu sou meio preguiçoso.

MM: Você poderia apontar quais os métodos ou livros nesse seu início que foram mais importantes?

CC: Dos livros que foram marcantes, o primeiro livro que foi um livro eu comprei no violão de ouro que uma loja que tinha na Av. Conde da Boa Vista, que é um método do Gene Krupa. Foi meu primeiro método. E ali foi que eu comecei a entender essa coisa de rudimentos, etc. Depois desse livro, fora o Stick Control, que é um livro que eu estudo e ensino aos alunos de uma forma totalmente diferente hoje. Tem o livro do Gary Chester o New Breed especialmente o volume 1, o volume 2 é bom mais viaja na mesma história, esses foram os três livros marcantes.

MM: Você teve algum contato com grupos típicos que influenciassem a sua formação?

CC: Eu sempre tive contato de ver desde criança, vendo grupos de caboclinhos, maracatu rural, etc., mas contato mesmo foi no grupo Maracatu Nação Pernambuco, que foi um grupo que deu uma revitalizada no maracatu que estava meio em baixa naquela geração, e ele me trouxe o sentimento de me aprofundar nas coisas do Brasil.

MM: Há muitos anos você é professor, você já dava aulas no período que estava em Recife?

CC: Eu dava aula meio amadoristicamente, digamos assim, as pessoas queriam ter aula comigo, e eu tinha o conhecimento do Conservatório que era o que eu usava. Mas eu sempre dei aula, eu gosto muito de dar aula

MM: Quando a gente pensa no instrumento às vezes a gente usa referencias de outras pessoas, no seu inicio foi assim, ou você já tinha sua própria didática?

CC: Sem dúvida, a minha maior influencia dando aula foi Geraldo Leite, claro que depois eu adotei uma forma pessoal. Inclusive os métodos que Geraldo usava o Realistic Rock do Carmine Appice. Esse é um método que simplifica a coisa. Não tem método melhor do que o que é simples. Ele é um método muito bem resolvido, do meio pra frente é que ele começa a inventar coisa pra encher lingüiça.

MM: Ele é um método bem musical, para criança é fantástico. O guri já sair tocando algo.

CC: Esse é o grande trunfo do Carmine Appice. Um rock simples você já toca, isso é genial.

MM: Dentro desse olhar como professor, você aponta que os ritmos pernambucanos de alguma forma são mais difíceis para o aluno ou não? Ou você indica que aluno deveria viver mais dentro do folguedo?

CC: O problema é o seguinte: os ritmos brasileiros são mais complicados, não só os de Pernambuco. Eles exigem muita coordenação, por isso que eu fiz o IPC. É diferente do rock. O rock é muito mais simples de tocar, por isso todo mundo gosta. Eu estou trabalhando agora num método que é uma coisa simples, vai ter 10 ou 15 páginas, que é exatamente Bateria brasileira, o básico. Para ensinar o cara desde o zero a tocar um baiãozinho, um sambinha, uma coisa bem simples baseada inclusive no conceito do Carmini Appice que é muito bem resolvido, com colcheia, pouca nota... Eu estou trabalhando nesse momento, já está praticamente pronto. Acho que o ritmo brasileiro como é ensinado, a gente não sabe o que esta rolando por aí, pode ser que tenha um professor fantástico que esteja ensinando ritmos brasileiros desde o básico e a molecada esteja adorando, mas no geral na existe uma metodologia que simplifique e faça o ritmo brasileiro tão atraente como o rock. Não sei...

MM: Dentro deste mesmo tema do ensino da música popular. Uma das maiores críticas do ensino nos conservatórios ou escolas especializadas, é que os alunos aprendem lá mais não tem como colocar em prática. Como você enxerga isso?

CC: Agora você entrou no universo do ensino da música como um todo, que é educar as pessoas a ouvir, a gostar de música de uma forma que a música que se produz seja uma música de qualidade que dê respaldo e vazão para que esses jovens que estão aparecendo e aprendendo tenham onde tocar música boa. O que é música boa? Música boa é um reflexo de

manifestação das pessoas. Quando você não tem um ambiente que seja propício para a criatividade, para se manifestar musicalmente de uma forma mais criativa, aí você sai pra tocar num contexto que “é o que temos”. Você toca uma música de qualidade ruim em termo de harmonia e melodia, é mal pago e tem condições de trabalho cada vez piores.

MM: Você desenvolveu algum estudo próprio para o lance da precisão rítmica? Existe uma metodologia para a precisão que você tem?

CC: Vou te falar... Tempo é uma coisa muito volátil. Não existe o mesmo tempo para todo mundo, cada um sente de um jeito, o que eu acho que acontece é porque eu acho que mesmo que o tempo não estivesse muito preciso, a gente conseguiu criar uma simbiose e se tornou confortável para quem estava cantando, para quem estava tocando. Acho que por mais que você queira tocar preciso, se você for colocar na ponta do metrônomo mesmo, não vai estar cem por cento preciso. Essa precisão é mais subjetiva e é uma coisa de estar conectado com as pessoas. Quem acompanha alguém tem que aprender logo de cara a fazer essa conexão. Na verdade o tempo é uma coisa fluida. O que eu fiz em termos didáticos para desenvolver isso foi o IPC. Porque ele obriga você a encaixar as coisas então você acaba ajustando tudo melhor.

MM: Você julga importante que o baterista estude leitura, teoria, harmonia e etc., para a vida profissional?

CC: Muito! A gente é músico. Temos que nos envolver com a música de alguma forma, é claro que a pessoa pode ser musical sem tocar um instrumento, tem uma musicalidade incrível e dizer, o baixo faz isso, a batera faz aquilo e quando todo mundo toca sai tudo lindo... Agora, a gente como profissional é importante ter um entendimento básico, como por exemplo, um cara te dá uma partitura com cifras que são símbolos mais simplificados tipo, Dó maior, Ré menor...você pode ler aquilo ali, pra onde a harmonia vai, ver as tensões, acompanhar mesmo! Porque tudo isso cria um clima na música que você pode através da bateria dar um pouco mais de dramaticidade, ou não, porque se pensa a bateria só como um instrumento de pulso e ritmo..mas ele é um instrumento muito dramático se você ver a percussão na orquestra se encarrega dessas partes que tem crescendo e várias dinâmicas fortes e suaves dão um colorido...

MM: Evidentemente que sim, mas eu vou perguntar assim mesmo, teve algum momento em que a leitura lhe ajudou em trabalhos mais complicados?

CC: Já me salvou inúmeras vezes, várias vezes, ultimamente não tenho feito trabalhos assim, infelizmente, gostaria de voltar a fazer. As coisas que toco com Alceu que estou a 18 anos não precisa de leitura... Mas especialmente quando cheguei no Rio em que eu toquei instrumental, com Vitor Santos , Délia Fisher que exigia muito leitura. Cheguei até a fazer uma *Audition* que é uma coisa muito pouco comum aqui no Brasil. Délia era a pianista de um duo chamado Duo Fênix, um disco muito bom deles chamado Catu, e era tudo escrito, então dominar a leitura literalmente me salvou várias vezes e se não soubesse ler não teria passado.

MM: A leitura é uma boa ferramenta que não serve pra deixar o cara engessado...

CC: Com a prática você não fica engessado! Quem lê pouco pode ficar, por exemplo, se eu for ler hoje pode ser que saia estranho... Na época que eu lia direto eu já tinha a manha de entender a partitura ...

MM: Mas eu falo engessado num outro sentido, do tipo... ficar tão ligado na partitura que se der um vento e ela cair a música pode parar ... (risos)

CC: Ah... certo... aí só se aprende quando acontece (risos) aí você vê que não pode parar...

MM: Cássio, o que um baterista precisa saber ou fazer pra ser profissional?

CC: Depende do contexto que você *tá*, pode ser que um moleque de rua monta uma banda com uns amigos, *tudo maloqueiro*, essa banda faz um sucesso absurdo...começa a fazer sucesso ganha muito dinheiro e vai viver do seu trabalho ele é profissional. Por outro lado, tem um cara que pode ter trilhado uma trajetória mais formal, que aprendeu vários estilos, várias técnicas, aprendeu a ler é um cara preparado, um músico que toca nos musicais da Broadway , o cara tem que tocar super bem, com todas as especificidades do instrumento e tem que ler super bem, aí é um cara profissional...

MM: Com respeito à forma que você toca bateria, existe uma percussividade no seu jeito, de onde veio aquele jeito de tocar o frevo, por exemplo?

CC: Eu sou fã de vários bateristas que tocam frevo divinamente. Augusto Silva , Adelson da Spok frevo, meu professor Geraldo Leite, e eu queria tocar como eles o frevo tradicional, mas eu não consegui (risos)...Eu queria tocar como Adelson ,mas não vou consegui, chegou um momento que eu decidi fazer diferente, mas isso já tem algum tempo, quando gravei o meu primeiro projeto, projeto Dunas, tinha uma música que eu já meio que ensaiava a aquele jeito de tocar... Já foi uma tentativa inconsciente de mudar o jeito de tocar... Aí o que acontece em

conversa com Tovinho o tecladista de Alceu ele me falou que as gravações de Nelson Ferreira não tinha caixa, era só o pandeiro e o surdo, porque ele Nelson achava que a caixa dependendo de quem tocasse poderia ficar sujo o som... Aí a maior dificuldade não foi a adaptação dos instrumentos de percussão para a bateria, o mais difícil foi ter a coragem de assumir a diferença e comprar essa briga, as pessoas demoraram a entender que eu tava tocando a mesma coisa com um sotaque diferente... As críticas vieram, eu passei por cima e dei sorte de Alceu que é o patrão não achou ruim.

MM: Pensando nas técnicas de mão você é o que mais se destaca pela forma diferente, Augusto usa o *traditional grip* e diz que não pensa nessa questão...

CC: Augusto tem um dom, ele é especial, ele diz que não estudou eu queria ser assim, ele tem um talento nato, eu teria economizado um monte de tempo de estudo...(risos)

MM: Já Ebel utiliza o *traditional* que estudou na Inglaterra, mas atualmente está usando a pegada moderna, o *Modern grip* ou *Matched grip*, Tostão só usa a pegada moderna... e você usa a pegada moderna, mas atrelada a um técnica específica, que seria o método Spivak, que é pouco difundido no Brasil, você é quem encabeça esse movimento?

CC: Sim, pouca gente conhece, vou tentar dar uma resumida. Eu comecei a tocar em banda marcial e a aprendizagem era com o *traditional*, onde as pessoas aprendem o *traditional* tocando jazz, ouvindo Gene Krupa, Buddy Rich, Papa Joe Jones e eu tocava muito em lugares pequenos tinha quebração mas era tudo suave...

MM: De *mf* pra baixo...

CC: Exatamente de *mezzo forte* pra baixo... quando eu fui convidado pra tocar com Geraldo Azevedo esse foi o momento de transição. Eu saí do barzinho pra o palco, mudou tudo! Tem gente que diz que é a mesma coisa, mas não é. É diferente a pegada, a força é diferente, você precisa tocar com um pouco mais de contundência porque os microfones não captam todas as nuances. Toquei com Geraldo Azevedo um tempo, toquei com Sivuca e depois fui tocar com Moraes Moreira aí foi que ficou tudo diferente de vez. Eu comecei a tocar em trio elétrico e vi que o *traditional grip* não tava dando conta, pra mim. É bom deixar claro tem gente que consegue pra mim não tava funcionando... Comecei a ficar desconfortável com o *traditional*. Foi quando eu comecei a ter problemas. Eu tenho artrose na cervical, hoje eu não sinto nada, mas ela tá lá, o meu médico me disse que eu teria que ir pra cirurgia e teria que passar seis meses sem tocar. Eu cheguei num momento crítico na carreira nesse período, já tinha

começado a tocar com Alceu e piorou bastante, ficava sem dormir com muitas dores, vim para Recife de férias e comecei a me tratar. RPG, acupuntura, melhorei, mas sabia que quando voltasse a tocar tudo poderia acontecer de novo. O problema eram os hábitos errados, eu usava a técnica errada para o lugar errado, então comecei a pesquisar e achei uma matéria falando sobre o Método Spivack que me chamou atenção falava da gravidade, do máximo de aproveitamento com mínimo de força, falava também de energia potencial gravitacional, rebote, como a gravidade age sobre o nosso corpo. Quando eu estava fazendo uma gravação com uma pernambucana de exu, Núria Malena, na toca do bandido estúdio do Tom Capone, estava lá pra fazer umas faixas o Christiaan Oyens que foi aluno do Spivack, eu disse, pronto! Vai dar certo agora! Aí eu adotei pra minha vida, comecei a estudar com ele e minha vida mudou, assumi de forma radical o *Matched Grip* às vezes me arrependo, mas paciência... Adotei como técnica definitiva, é claro que não existe técnica que resolva todos os problemas, você precisa às vezes recorrer a outros modos. Você precisa usar dedos e outras coisas como Edu Ribeiro, Celso de Almeida, Ramon Montagner que tocam samba, por exemplo, de forma bem diferente e eu nem me arrisco, eu toco do meu jeito.

MM: Esse tipo de mudança deve ter sido muito difícil...

CC: Rapaz... na verdade foi questão de vida ou morte, ou mudava ou eu teria que parar de tocar...

MM: Queria que você falasse um pouco sobre o Acústico Mtv Moraes Moreira...

CC: O Vitor Santos tava produzindo e me chamou, foi uma boa experiência, naquele momento... As coisas foram bem intensas, uma produção daquela não era algo que se tinha todo dia. O acústico Moraes foi o segundo da MTV, primeiro foi o de Gil, então imagine a responsabilidade... As coisas eram meio amarradas, muita coisa era meio que padrão da MTV americana, coisas como o tipo de baqueta. Pra você ter uma idéia a referência foi o Steve Ferroni que gravou o Acústico Erick Clapton, tinha que usar a Hot Roads, e virou um padrão... mas, tinha coisa estranha no meio um acústico com baixo elétrico, violão plugado...

MM: Então era um UnPlugged, Plugged!

CC: Sim! Isso mesmo, tinham coisas plugadas (risos), não fazia sentido pra mim, enfim...

MM: Sei que é desleal, mas peço pra você dizer cinco baterista que te influenciou no seu início?

CC: Rapaz cinco é pouco... Fica difícil assim... Os que me vem na cabeça primeiro são, Geraldo leite, figura incrível tinha um senso de humor ótimo, o garçon passava ele tocava na garrafa (risos) figura fantástica. Outro muito importante sem dúvida foi Mauricio Chiapetta, que foi quem me ensinou a tocar com vassouras, Henrique de Almeida pernambucano radicado nos Estados unidos, todos falam que por ele ser professor na Berklee ele toca muito, ele já tocava antes de ir pra lá e o outro baterista vai ser linkado com o último que é o Steve Gadd que foi Henrique que me apresentou, mas aí tem outros tipo Carlos Balla com sua elegância e sonoridade, Jurim Moreira foi um cara que eu ouvi muito porque ele gravou os primeiros discos de Alceu, Jurim é um batera fantástico...

MM: A gente tá chegando perto do fim, tenha mais um pouco de paciência

CC: Já? pow tô gostando, gosto muito de falar...

MM: Pensando em formas de se tornar referência ou se mostrar referência, existe a pouco tempo uma figura que percorre o sonho de muitos, que quase que correm atrás desse objetivo que é ser Endoser? Você que já tem uma carreira consolidada como enxerga essa situação no mercado musical?

CC: Vou te falar claramente, você obviamente precisa administrar sua carreira, quem você quer que conheça você, e as marcas tem o interesse delas. Agora nem todo mundo consegue, por que tem que ser uma via de mão dupla. O seu interesse em adquirir material a custo zero ou custo baixo e o interesse da marca em ser divulgado por alguém que dá lucro a ela, entende? Tem que ter contrapartida, eu já fui patrocinado por várias marcas, já cometi muitos erros, sobretudo no início de carreira, eu pensava que a empresa tava lá pra me servir, e não é assim... As coisas têm um fluxo a seguir e não se pode querer burlar, o que posso dizer é que se chega em um patrocínio com muito trabalho.

MM: De onde veio o Cássio desenvolvedor de métodos? O que te levou a entrar por esse caminho?

CC: Eu sentia uma lacuna nas publicações na minha época de estudante, pode até ser que o método que eu queria já tivesse por aí, mas o mercado não era como hoje, era difícil ter acesso a livros específicos, então eu comecei a pensar em alguns métodos que chegaram a minha mão e desenvolver idéias a partir deles, mas contemplando minha dificuldades, aí fiz o IPC Independência Polirrítmica Coordenada que foi inspirado no New Breed do Gary Chester.

MM: Cássio muito obrigado! Foi um grande prazer esse papo!

CC: Eu é que agradeço foi bem legal, *vamo* fazer mais vezes, quando for ao Rio já sabe é só avisar que a gente se encontra. Abraço!

ANEXO C - ENTREVISTA EBEL PERRELLI

Data: 05/04/2019

Local: Aflitos, Recife-PE

Legenda: MM- Marcos Monte (pesquisador) EP- Ebel Perrelli (interlocutor)

Ambiente da Entrevista.

O encontro para a entrevista foi na casa do interlocutor, no bairro dos Aflitos. Desde o contato inicial que Ebel recebeu com muita tranquilidade o convite. Inicialmente o contato foi feito por rede social e depois de 1 mês negociando um dia que fosse bom para ambos, chegamos a data, dia 05 de Abril de 2019.

A entrevista foi muito tranqüila, o fato do pesquisador e interlocutor já se conhecerem a muito tempo os assuntos foram transcorrendo sem nenhum entrave, nenhuma pergunta ficou de fora. E posteriormente a entrevista, Ebel fez o convite ao pesquisador para acompanhar uma apresentação no Festival de Blues e Jazz do Shopping Riomar.

Entrevista

MM: Como foi seu início na música?

EP: Meu inicio foi na banda ... na verdade foi antes da banda, meu início musical foi numa batucada da minha família eu e meus irmãos e primos, tínhamos tarol, tamborim, ganzá, eu tinha entre 12 e 13 anos, lembro que a gente ia pra a praia de Tamandaré muita gente, quando a gente chegava lá era muito samba, marchinha de carnaval, muita música dia a dentro.

MM: Era esse tipo de música que sua família consumia, ouvia?

EP: Meu irmão escutava muita coisa, MPB, ele era mais velho e me mostrou Gil, Caetano, Chico foi ele quem introduziu isso em mim, minha mãe toca piano mas não incentivou muita coisa não, meu irmão não, ele sim. Ele 10 anos mais velho, eu tinha 13 ele 23. Foi ele quem me influenciou e se tornou minha referência mais velho, depois disso entrei numa banda marcial da escola que eu estudava Colégio PIO XII na Caxangá, aí eu comecei a gostar e me dedicar mais a essa coisa da percussão... na banda eu tocava tarol, mas eu já pensava na sonoridade da bateria, começava a fazer uns ritmos com as mãos *Tum pa tu tsi pá* (exemplo

feito com a voz) Quando cheguei em casa contei a meu irmão. “Olha o que eu sei fazer! Ele disse: “Eita tubula, parece uma bateria...”

MM- A família foi muito importante então, porque tem gente que chega à música por outras vias né, a sua foi à família importante...

MM: Como você chegou à bateria?

Quando fiz 15 anos, eu adquiri uma bateria que era um cacareco, o bumbo era um fuzileiro, sabe como é? É um surdo enorme que se toca com ele pendurado, muito ruim, era feita tipo em casa, muito ruim mesmo, horrível, pedal feito, prato gope cerrado no meio, não era uma bateria, não tinha os dois tons, era estranha, mas eu aprendi nela por muito tempo, depois de anos eu comprei uma pinguim...

MM: Pinguim era marca nacional?

EP: Isso, comprei nas Casas Marajá Eletrônica, eu era estudante não tinha crédito aí um amigo que era baixista da minha banda de rock, Maninho o nome dele. Disse que iria comprar um a batera pra mim, porque ele tinha credito, nessa época era crediário o que funcionava, aí eu ia pagando a ele aos poucos.

MM: Foi muito caro pra época?

EP: Foi sim, fiquei pagando por muito tempo.

MM: Nessa altura do campeonato que eram suas influências?

EP: Nessa época era tudo muito intuitivo, nessa altura o estímulo era meu mesmo, só aos 18 anos foi que eu fui estudar no conservatório, quando entrei na universidade que comecei a ver outras coisas e ter mais referências musicais.

MM: Então a chegada pra entrar nas bandas de rock foi intuitiva?

EP: Totalmente!

MM: Você falou que entrou na Universidade? Qual?

EP: Sim, estudei Física na Unicap, Universidade Católica.

MM: Na sua cabeça você conciliava bem Física e Música?

EP: Eu não conciliava, eu queria era ser músico mesmo nessa época eu já sabia

MM- serio?

EP: Com essa idade eu já tocava com Marcilio Lisboa que era um cantor já conhecido aqui em Pernambuco eu toquei com ele no primeiro Festival de Inverno hoje já são 25 ou 26 edições não sei bem... O primeiro foi como a gente diz uma *gambiarra* não era na praça de eventos ainda, foi numa escadaria tudo bem precário...

MM- Você acha que seu gosto musical mudou muito?

EP- Rapaz, começou a mudar depois que entrei no Conservatório, eu era muito Rock and Roll, mas comecei a ouvir jazz nessa época. E tem uma passagem bem interessante que quem conta é Jediel Dutra professor de bateria do CPM, ele me disse que anos atrás ele me viu andando na avenida Fernandes Vieira, Recife, com uma camisa do Pink Floyd e com um LP do Chik Corea, aí meu gosto começou mudar.

MM: Você estudou música em alguma escola? Qual?

EP: Eu estudei no CPM, comecei com Geraldo Leite professor de percussão e músico da sinfônica e da orquestra de cordas dedilhadas de Henrique Anes, inclusive depois ele mandou pra outro professor porque eu já tocava, me passou para Maurício Chiapetta que foi meu grande mestre. Mas pensando em pessoas que me ensinaram eu lembro de Cássio Cunha, que foi meu contemporâneo e da galera que estudava ele já se destacava e me ensinou uma porção de coisas. Aí tenho alguns mestres, mas Maurício sempre foi especial sempre fui assisti-lo tocar.

MM: Ele foi muito importante na sua formação?

EP- Ele foi muito sim, ele não era muito didático, não tinha uma pedagogia formal digamos assim, mas com o jeito dele formou muita gente, e foi com ele que comecei a ouvir coisas diferentes.

MM- Outra escola que você frequentou foi fora do Brasil?

EP- Isso mesmo, eu fui estudar na Inglaterra, na verdade eu fui meio que sem pretensões. Meu irmão mais velho foi fazer doutorado na Escócia, e pediu pra que eu levasse de volta meus dois sobrinhos porque naquela época não tinha o serviço que as empresas aéreas fazem hoje

de tomar conta de crianças. Aí fui levá-los, ia passar dois meses e vi numa revista a propaganda curso no MI de Londres, e resolvi ficar.

MM: Teu irmão estava onde?

EP: Em Glasgow- Escócia, meu irmão ajudou demais, e me incentivou a fazer esse curso, fui para passar dois meses fiquei 2 anos.

MM: Você sentiu muita diferença nas metodologias?

EP: Rapaz, eu lembro que eu sentia que não sabia ler partitura, sabe aquilo de sabe mais não sabe, que as coisas parecem não ser, faltava confiança...

MM: É como se você não lesse na velocidade que eles esperavam não é?

EP: Até hoje eu lembro de um método que tinha umas combinações que atreladas ao solfejo rítmico me ajudou demais, e consegui entender e potencializar o aprendizado. Lá foi um divisor de águas... abriu minha mente.

MM: Dentro desse assunto você poderia dizer quais métodos ou livros que você estudou no seu início? E te ajudaram na prática da bateria...

EP:- Posso sim, é claro.

MM: Pode ser os que você acha mais importante?

EP: Acho que todos, sabe... Cada um na sua onda deixou marcas na minha forma de encarar a bateria, mas posso citar: Carmine Appice, foi o primeiro.

MM: Sim, o Realistic Rock by Carmine Appice, ele é espantoso não é?

EP: Sem sombra de dúvida, teve uma vez que um professor de fora do Brasil me perguntou por que não ensinamos aqui para os iniciantes, ritmos da terra e sim o carmine, minha resposta para ele foi, que os ritmos brasileiros de maneira geral necessitam de um condicionamento e aprimoramento técnico, uns pré-requisitos... se não, não funciona, já o Carmine tem coisas complexas, mas tem muita coisa simples que são musicais, o aluno se estimula e já sai da aula tocando, isso é primordial...

MM: Mas diga mais métodos...

EP: Ted Reed Syncopation,

MM: stick control?

EP: Sim, tem outro de técnica o 150 solos do Charlie wilcox, tem um pra leitura de Loui Bellson o And four and four, recomendo demais para leitura, Future sounds do David Garibaldi, tem um fantástico que o Brazilian from Drum set de Duduka da Fonseca, estudei muito esse livro...

MM- Eu tenho um arquivo PDF

EP: Eu tenho o original (Risos)

MM: Muito se fala que você conseguiu dar uma dinâmica diferente aos ritmos pernambucanos ,como foi seu contato que teve com os ritmos pernambucanos? Você participou de algum grupo típico cultural?

EP: Nunca tive contato direto!

MM: Nunca fostes ver um maracatu rural, um caboclinho, por exemplo?

EP: Assim... já vi, até porque minha família é de Nazaré da Mata, mas nunca fui assistir com o intuito de decorar algo, ou tirar de ouvido pelo menos não intencionalmente, tudo pra mim foi sempre muito intuitivo, meu contato era de expectador, nunca foi um pesquisador nessa área...

MM: Então podemos afirmar que seu processo é de internalização do que vê e ouve sem necessariamente formalizar essa escuta, mas que em algum momento ela aparece como um novo padrão? Você vê as coisas internaliza as e depois as transforma, é isso?

EP: Exatamente, você foi ao ponto certo eu deixo aquilo fazer parte de mim, mas sem a obrigação de que saia música a qualquer custo, eu deixo rolar uma hora vem.

MM: Como foi sua experiência em eventos fora de Pernambuco nesse início? Nessa época as pessoas ainda não olhavam pra Pernambuco?

EP: Eu participei de um Festival muito badalado na época, isso foi 1999 chamava-se Batuka Festival, era evento meio bairrista, eu e um amigo paraibano Gleidson Meira que hoje é professor da UFPB fomos os primeiros do nordeste a ir para as semifinais e na final eu ganhei na categoria improvisação. Era um ambiente muito fechado, era um bairrismo velado... As coisas só funcionavam e andavam bem se viessem do eixo RJ, SP.

MM: A partir da repercussão dessa premiação ?

EP: No ano seguinte a ter vencido esse concurso eu gravei meu primeiro cd solo, chama-se *Portal*.

MM: Eu tenho fortes lembranças de ter ouvido demais esse disco, de onde surgiu a idéia de gravar já que não era comum um músico principalmente baterista gravar um álbum solo?

EP: Marquinhos, eu sempre fui inquieto, e depois que tive a experiência de estudar em Londres vi que era possível. Eu tenho a consciência que isso foi marcante pra a minha geração, eu fui o primeiro, depois surgiram nomes como: Fred Andrade, Luciano magno... e outros, eu voltei com uma motivação grande , você passa dois anos estudando com um povo do nível alto, você volta com gosto de gás... Eu lembro de reuniões no CPM eram inflamadas porque as coisas eram muito divididas a prática e a teoria, os instrumentos eruditos e os populares... e eu sempre falei que as coisas deveriam ser juntas agindo de forma que se completassem, mas a luta é grande até hoje as coisas são difíceis no meio do ensino da música, as ações são distantes alunos que tem acesso a muita informação, mas isso não se transforma em conhecimento porque ta tudo separado, coloque um menino pra tocar parabéns pra você que ele sai do palco tremendo, porque não teve o hábito de ir tocar com outras pessoas.

MM: Nesse cd tem uma música que se chama amanhecer que é um maracatu...

EP: Foi com essa música eu ganhei o Batuka ela é um maracatu,

MM: Lembras como foi o processo de criação?

EP: Rapaz... exatamente como foi não lembro (risos) eu sei que foi no quartinho da casa de meu pai lá no Cordeiro-Recife. Onde eu passava horas e horas, tem uma coisa interessante é que a diretora do Festival Batuka a baterista Vera Figueiredo ficou conhecida por tocar em um importante programa de TV, me ligou perguntando: “Ô Ebel como é que você toca isso? tentei fazer a levada da música com a mão direita no hi hat e não consegui, aí eu respondi, que eu estava utilizando uma manulação diferente pra dar um outro sentido a levada, ficou um maracatu meio *funkiado*. Rapaz... a gente sempre tem a mania de dizer que o que vem de fora é melhor, mas o negócio é que eles tem disciplina e persistência e nós não temos muito, se você não tem disciplina ou melhor... meu pai me ensinou os três “D’s” ‘Determinação, Disciplina, Dedicção’, ele era envolvido com multinacionais e sempre trabalhando com

gestão e isso fez total diferença na minha vida. Se você não tiver esses três “d’s” o cara não vai pra canto nenhum. Ele tinha esse lado gestor e me ensinou...

EP: Lembrei de uma coisa, possa falar?

MM: Claro!

EP: Falando de contato com música e folguedos populares uma coisa me marcou eu fui a um show de Israel Semente, baterista do Ave Sangria e foi baterista de Alceu num disco antológico ao Vivo. Esse cara tocava bateria e cantava uns maracatus que ele fazia e chamava muita atenção, era bem intuitivo, bem raiz mesmo era muito...pra não dizer que não fui e não tive contato fui a esse show...

MM: Falando dos alunos hoje em dia... Há defasagens no processo de ensino dos ritmos pernambucanos: frevo, maracatu, cabloclinho, como você enxerga o ensino desses ritmos nas escolas especializadas?

EP: Eu acho que tem uma lacuna, não tem uma sistematização, já estava na hora disso acontecer, você vê que tem muitos métodos ‘gringos’, você mesmo já foi professor de lá (CPM) e viu isso, quem ta fazendo diferença no conservatório é um professor de prática de conjunto, que ta fazendo prática de frevo isso é um avanço mais ainda ta longe.

MM: Como você acha que deveria ser o ensino da música popular?

EP: O ensino é muito conservador, tem que romper o pré – conceito, o ensino de música no Brasil é muito conservador, se você pensar que até 1980 o ensino era segregador. Quem vai ensinar nesse caso é a rua...

MM: É essencial participar de grupos populares?

EP: Eu acho que é importante, mas em acordo com o que aluno quer aprender, nossa função é preparar o cara pra o mundo...

MM: Você teve que ir à rua pra aprender os ritmos daqui?

EP: Sim, tive que tocar pra aprender eu não aprendi pra tocar, eu fico pensando que o músico brasileiro é mais versátil, no Estados Unidos é muito setorizado. É importante o músico tentar participar, a função do professor, a nossa função é mostrar ao aluno o mundo e entender onde

ele quer chegar, essa versatilidade é grande em Pernambuco não só do folgado, mas da cena do rock, do jazz, a cena do erudito grades músicos saíram daqui.

MM: Falamos de alguns métodos no período que você estudou no MI, queria saber na sua prática docente quais você mais usa atualmente?

EP: Rapaz... eu dou aula a muitas crianças no CPM e acho que sem sombra de dúvida o método que mais emplacou, tenho alunos de 8, 9 anos que mandam ver, digamos assim, foi o Realistic Rock, do Carmine Appice. Quando falamos de adolescentes e jovens aí entra o Stick Control, o Future Sounds que são muito bons.

MM: Você tem estudos especiais para treinar o andamento? Tendo em vista que é um problema recorrente para bateristas, aqueles que tocam mais rápido e mais lento do que a música pede?

EP: Quem tem acesso ao metrônomo recomendo estudar com ele, mas já vi muita gente estudando com o disco, acompanhando a música, mas desenvolvi algumas maneiras que me ajudaram e ajudam até o hoje, é trabalhar com o silêncio. Você toca tirando os tempos fracos do metrônomo, se são 4 tempos, você ouve o primeiro tempo e os outros três são pausas... Depois você inverte coloca o som no segundo tempo aí você fica com pausas no primeiro, terceiro e quarto. Isso faz com que você fique esperto, percebendo a distância entre os tempos. O silêncio é importante! Eu lembro que Maurício Chiapetta ficava muito irritado comigo, dizendo que o negócio era o swing, e que o metrônomo deixava o baterista duro, mas hoje em dia é impossível ter campo no mercado de trabalho se não tiver um bom relacionamento com o metrônomo.

MM: Ficou mais difícil porque os outros instrumentistas passaram a estudar com metrônomo também, não é?

EP: Exatamente, mas na minha época eram poucos... eu já gravei vários discos fazendo a bateria sozinho, lendo a partitura, porque a banda não tava segurando a onda... várias vezes.

MM- O que um baterista precisa saber e fazer para ser considerado um profissional?

EP- Profissional? Precisa ganhar dinheiro (risos) brincadeiras à parte tem que ter seriedade, comprometimento, respeito ao trabalho seja ele qual for, se você for convidado pra um trabalho tem que entrar com tudo meu amigo... pesquisar! Se você não dominar tem que

pesquisar pra chegar de cima, já fiz show que era na hora. E uma coisa que ajuda é a leitura que é uma ferramenta. Eu anoto tudo!

MM- Isso puxa a minha próxima pergunta, de que forma, os conhecimentos como: teoria, leitura musical, solfejo e harmonia contribuem para o baterista? Em que momento você precisou dessas coisas na hora de atuar como baterista?

EP: Sim, importante demais, toquei num palco enorme, sem ensaio só tinha por mim as partituras que eu escrevi...Eu recentemente toquei um concerto pra dois pianos e trio jazz, rapaz... composições por Claude Bolling, não teria como tocar decorado umas músicas enormes, sem a leitura daria errado ou teria que passar muito tempo estudando e escutando... uns dois anos pra sair...

MM: Falando de técnica de mão que técnicas você usa?

EP: Hoje em dia eu tô mais híbrido misturo muito tradicional e moderna, mas quando voltei de Londres foi *traditional grip* por muito tempo...

MM: Você lembra porque escolheu essa técnica pra estudar?

EP: Rapaz ... comecei a estudar por conta dos bateristas que eu admirava, Dave Weckl, Vinnie Colaiuta esses caras, que são meu eternos professores...

MM: Você poderia fazer uma lista com os cinco mais que te influenciaram?

EP: Posso, mas é difícil... (risos) tem muita gente...

MM- Mas, se apegue ao início...

EP- Piorou, aí é que gostava de muita gente... Mas vamos lá... Vou ter que dividir entre Rock e Jazz, pode?

MM: Pode sim, claro!

EP: Bom... o cara do Deep Purple, Ian Paice. Quer dizer, não, não... errei, Neil Peart do Rush, aí sim... Ian Paice, depois Steve Gadd, Dave Weckl e Vinnie Colaiuta foram esses caras que me marcaram.

MM: Esses bateristas que você mencionou influenciaram no teu som? Ou na pesquisa pra chegar nele?

EP: Total! Eu ouvia muito as coisas deles e percebia que eles eram precisos e regulares a sonoridade não oscilava... Mas, isso também aprendi gravando, os técnicos e produtores de música pop querem que você tire o mesmo som, por exemplo, *Rim shot* tem que sem a mesma pressão pra não variar...

MM: Explica para que vai ler essa entrevista o que é *rim shot*...

EP: Um golpe na caixa no qual se toca no aro e na pele do tambor simultaneamente. Sai como se fosse um tiro! (risos) e gravar é um universo diferente... você precisa entrar no universo do produtor, as coisas mais diferentes pra fazer são as melhores tira você da mesmice.

MM: E você é uma cara que muda bastante, eu já te vi tocando com bumbo de 24', depois com 18' e...

EP: Hoje eu toco com bumbo de 14'... A experiência faz você saber se colocar diante da música, eu costumo dizer não é a quantidade de notas, e se elas são rápidas ou não, o importante é a soma sonora... Se o piano tem muitas notas pra tocar... o batera segura a onda... se tem cantor o batera segura a onda, o mais importante nessa transmissão é a letra da canção e algumas pessoas teimam em não entender isso...

MM: No processo de profissionalização você acredita que os elementos que trouxe da infância influenciaram sua forma de tocar?

EP: Trouxe sim, tenho e muito, mas não só musicais, eu tenho uma vibração e uma paixão juvenil... eu gosto de tocar como se fosse o último dia...

MM: Você é conhecido como cara que inova nos kits, pratos, caixas, chocalhos, baquetas diferentes e outras coisas que são diferentes, de onde vem isso ?

EP: Acho que vem da minha inquietude, eu sou um cara inquieto, de sempre *tá* buscando algo novo. Não se acomodar, não ter preconceito, apesar de você gostar de umas coisas mais do que outras, não significa que você tem que desprezar o que gosta menos. As pessoas não têm hoje é a paciência de ouvir, ouvir música... ouvir um vinil todo, eu sou do tempo de ouvir o lado A e B e se não ouvisse tudo, era como se tivesse faltando alguma coisa.

MM: Na verdade tinha um lance de conagração, de estar junto...

EP: Claro, exatamente isso, o lado social...

MM: Qual o papel do professor de bateria?

EP: Rapaz, acredito que é um papel diverso, na minha experiência percebo que já fui psicólogo, motivador, pai, juiz, enfim, o professor seja ele de qual disciplina for precisa entender que o papel dele é maior do que ensinar semicolcheias somente, preparar o cara pra vida.

MM: Você foi o primeiro músico a lançar um disco instrumental em Pernambuco e depois desse início que até onde eu sei você começou a produzir suas própria os coisa, conta mais sobre esse período esse lado empreendedor?

EP: Então, o primeiro evento que produzi, foi um que foi lançamento do CD *Portal* meu primeiro e já trouxe uma atração internacional o baterista Jonathan Moover, foi assim, na verdade é algo muito complicado...

MM: Imagino...

EP: Isso foi depois do batuka, Vera Figueiredo me perguntou se eu não queria me envolver, em colocar Recife na rota desses músicos que só chegavam para o Rio e São Paulo depois desse convite encarei o desafio. Outro evento que eu trouxe pra Recife foi umas das edições do Cascavel Jazz Festival, eu era muito inexperiente pra eventos desse porte, mas saiu tudo bem no fim...

MM: Falando um pouco sobre essa condição de referência no instrumento, chega um ponto que as marcas de equipamentos começam a querer atrelar suas imagens à sua imagem, como foi pra você essa situação?

EP: Eu já tive vários *endorsers*, mas cheguei a conclusão de que as coisas não são necessariamente boas porque você recebe de graça ou com desconto. O que acontece é que existe fascínio no brasileiro que tem que ter vantagem de alguma forma, e acha que receber um instrumento e ter sua foto estampada num banner é uma coisa do outro mundo. Eu conheço pessoas que são *endorsers* de determinada marca de pratos nacional, mas que em estúdio usa os pratos importados que têm guardado. Isso eu acho um absurdo...muitos alunos hoje em dia na primeira aula já perguntam como eles devem fazer pra ter patrocínio, acredita?

MM: Já tive um aluno que me achou descredenciado porque eu não possuía nenhum patrocínio...

EP: *Tá* vendo, isso é um absurdo...

MM: Professor, muito obrigado, queria marcar com você depois pra ir a uma de suas aulas no CPM e pra finalizar queria sua impressão dos outros personagens dessa pesquisa, Augusto Silva, Cássio Cunha e Tostão Queiroga.

EP: Rapaz, são excelentes músicos cada uma na sua característica, sou fã de todos, mas tenho uma amizade de infância com Cássio...

MM: Sêrio? Não sabia...

EP: Foi Cássio que me indicou pra minhas primeiras gigs de Jazz com Nilton Rangel, me levou pra levar gritos (risos), ele eu tenho mais proximidade.

MM: Obrigado novamente!

ANEXO D – ENTREVISTA TOSTÃO QUEIROGA

Data: 30/11/2018

Local: Casa Amarela – Recife, PE.

Legenda: MM- Marcos Monte (pesquisador) TQ- Tostão Queiroga (interlocutor)

Ambiente da Entrevista.

A entrevista foi marcada por telefone e desde o primeiro contato ouve uma boa recepção em atender ao pedido, marcada para o dia 30 de outubro de 2018 às 15h na LUNI Produções- Recife PE, local onde o interlocutor trabalha como músico e produtor.

A recepção foi bastante amigável, mas inicialmente existiu um clima de incerteza no ar. As primeiras palavras pareceram ao pesquisador que saíam muito “pensadas” como se houvesse uma preocupação em responder “certo”. Essa atmosfera dura por mais alguns minutos, até que uma nova estratégia é tentada pelo pesquisador. Deixar de lado a estrutura inicial (mais formal) partindo para um bate papo (mais despojado). A percepção que o plano de mudar deu certo foi rápida. Cada intervenção (pergunta) demoraria a ser retomada, as respostas passaram a ser mais longas e desdobravam-se em outros temas e assuntos afins.

O encontro foi marcado no ambiente de trabalho do interlocutor e isso propiciou a ele uma maior tranquilidade, no entanto, gerou situações que requereram maior concentração e foco por parte do pesquisador devido a interrupções constantes no período da entrevista, o interlocutor resolvendo questões do seu trabalho como produtor

Entrevista.

MM: Eu queria saber do teu início, do teu início musical, assim, se tu “tem” família de músicos, se não, como é que foi essa tua relação com a música e com a bateria?

TQ: Assim, então, deixa eu te falar, eu sou de uma família de músicos *né?* Minha mãe era cantora, Meves Gama, meu pai, Luiz Queiroga era um compositor também, não era cantor, mas era um compositor, compunha também... além de escritor, de humorista, fazia textos de humor, era também um compositor. Aí vem a família: Lula Queiroga, meu irmão, cantor. Aí vem Nena, minha irmã, cantora. Ai vem Mevinha, cantora. Ai... é... os outros irmãos: um tocava... bateria, dois tocavam bateria, outro tocava baixo, então assim, eu *tava* sempre nessa atmosfera. E o quê que me fez, assim, despertar pra a bateria, pelo fato dos meus irmãos

tocarem... é... em bandas, essa coisa, lá na sala da minha casa sempre se teve ensaios, na sala da minha casa *né*? Bandas tocando, e quando, nesses intervalos dos dias que não tinha ensaio a bateria ficava lá sempre, aí eu pegava nas horas vagas lá montava essa bateria, ligava aquele som 3 em 1, na época *né*? Que era famoso 3 em 1 *né*? Botava no radio lá e ficava tentando acompanhar as músicas lá. Aí fui gostando, fui gostando, aquela coisa, num tem criança que não goste de bateria *né*? Aí fui gostando, tomando gosto, até que a partir daí apareceu uma primeira oportunidade que meus irmão também tocavam já com Fabiana, a Pimentinha do Nordeste na época, aí apareceu uma oportunidade assim do meu irmão dizer “ah, *pô*, eu não vou mais tocar bateria lá não, eu vou tocar guitarra e tu vai pra bateria”. Aí, ta bom, Com 13 anos de idade eu sentei na bateria lá e fui lá pro interior fazer show e ai pronto, eu não parei mais nunca.

MM: E você acha que esse teu início assim, influenciou a tua forma de tocar, enquanto profissional, esse lance de ter acompanhado o 3 em 1, ter ouvido...

TQ: Eu acho que muito até pelo estilo, assim, hoje, assim, apesar de eu tocar de tudo, de ter uma coisa, porque eu toquei muito na noite e a noite pra mim é uma das maiores escolas que o músico pode ter também *né*, junto com... Isso falando de forma prática, porque de forma teórica a gente tem que ir pra escola mesmo, tem que estudar. Mas de forma prática a noite é uma senhora professora *né*? Então, quê que acontece: é... até hoje eu tenho uma ligação muito forte com as raízes nordestinas principalmente com baião, com xaxado, tanto é que eu tô tocando com Elba hoje, que eu acho que até essa sintonia que a gente teve dela gostar do som que eu faço com ela, e tal, vem muito disso, porque eu vivi muito essa coisa desde novo, de tocar forró, de tocar baião, de tocar quadrilha, de tocar xote, de tocar xaxado, tocar todos esses ritmos muito regionais *né*? Maracatu, frevo, essa coisa, então eu acho que isso já veio ditado daí desse primeiro trabalho que eu também tocava tudo isso e ai eu fui ficando cada vez mais... foi ficando, assim num ambiente natural pra mim entendeu? Tocar esse tipo de música. Não que a gente... quando é necessário em outros trabalhos tocar outras coisas a gente também toca, mas eu tenho uma ligação muito forte com esses ritmos.

MM: Mas esses ritmos todos que você mencionou aí, eles te dão um sotaque e uma identidade própria não é? Quando você toca outras coisas... dá um outro panorama a esses ritmos?

TQ: Exatamente... Totalmente! Eu tenho muita propriedade exatamente por ter vivido, desde o começo, desde os 13 anos de idade, de ter vivido essa... De ter bebido nessa fonte dos ritmos pernambucanos, dos ritmos nordestinos, isso hoje é um ambiente muito comum.

Quando eu vou fazer outras coisas eu tenho que parar estudar um pouquinho: ah, eu vou tocar samba, *péra aí* deixa eu ver aqui como é. Já nisso aí não, eu me criei nisso né? Então é natural né, pra um pernambucano tocar um frevo, um maracatu, na sua maioria é muito mais facil... Talvez para um baterista do Rio de Janeiro tocar um samba também, um cara que viveu lá e bebeu nessa água vai ter muito mais facilidade. Eu me sinto muito a vontade assim quando eu *tô* tocando esses ritmos talvez por isso.

MM: No teu início, no início da tua formação, como você falou aos 13 anos de idade, envolvido nos ensaios. O que te chamava mais atenção na questão da bateria, do instrumento: era a questão técnica, era a questão da performance, ou só pensava na parte de tocar, ou na questão da estética, assim, da música, como a música soava, ou os três... não sei...

TQ: É, na verdade nessa época eu ainda não... Quando eu comecei mesmo com os 13 anos eu ainda não entendia muito bem o que era a técnica, eu não sabia nem o que era isso, era muito pelo instinto mesmo, intuição. Essa coisa mesmo da veia, de ser uma coisa natural, um dom divino, de ser uma coisa que, pra mim, era tocar, era chegar, era a música que tomava conta e eu queria tocar, de todo jeito eu queria ter o contato com o instrumento, essa coisa de técnica é uma coisa que a gente ver depois. Com o tempo é que a gente vem entendendo um pouquinho mais, com um pouquinho mais de maturidade. Aí foi que eu senti a necessidade de ir para um conservatório, pra estudar mesmo, de entender o que eu *tava* tocando. Mas, no entanto, não era instintivo mesmo, era uma coisa assim: eu tenho isso no sangue, essa coisa da música por causa da família e a música me chama, assim, naturalmente. Depois é que você vai sentindo “*eita!* Eu tenho a necessidade agora de conhecer um pouquinho sobre a técnica, entender o que eu *tô* tocando, porque eu sabia tocar, mas não sabia o que *tava* tocando.

MM: Então você julga importante essa questão do estudo acadêmico?

TQ: Demais, eu acho que as duas coisas são muito importantes. Porque às vezes tem muita gente que também se prende muito só aos estudos. Eu acho que as duas coisas são muito importante, primeiro essa bagagem, que é natural, do contato com seu instrumento *né?* E a segunda, pra fechar mesmo assim, pra abraçar isso é essa questão acadêmica mesmo, do estudo, pra você poder entender um pouquinho e poder passar, assim, você poder dizer: “ eu tenho a prática aqui, porque isso aqui é natural mesmo, isso aqui é do sangue, é do meu sentimento, mas é preciso entender o que eu *tô* tocando e porque eu *tô* tocando, se eu posso tirar mais proveito dessa prática que eu já tenho”. Então, eu acho muito importante a questão do conhecimento. Conhecimento é muito importante.

MM: A bateria em Pernambuco começou a ter uma nova dimensão a partir de profissionais como você. Você tem noção disso? Ou é um lance distante do que você imagina? Existem figuras no estado de Pernambuco que dão um caráter e uma personalidade ao nosso instrumento, a bateria. E isso extravasa pro Brasil, extravasa pra fora do Brasil. Você tem dimensão que é uma dessas figuras assim, chave?

TQ: Rapaz, eu não nunca parei pra pensar muito nisso não, sabe, assim... Porque eu sou músico mesmo de... Fica ate meio repetitivo isso, mas como eu tava te falando, eu sou músico mesmo de natureza, é da minha natureza de músico, eu acho que por ser de família, de uma geração que já saiu tocando mesmo e já aprendendo e tocando na sala de casa... Então eu nunca parei pra pensar nisso assim, mas com a responsabilidade dos tempos a gente começa também entendendo assim, pelas coisas que a gente vai fazendo uma coisa que me trouxe um pouco dessa responsabilidade ai que você ta falando agora, de como as pessoas falam “ah, ele é uma das referências, como já foi citado ate em matérias e tal. O que me fez cair um pouquinho nisso foi quando eu criei em 2011, que eu chamei o Augusto Silva e fizemos junto o “Recife tocando tambor”, que foi um festival de bateristas onde a gente reuniu noventa e tantos bateristas tocando juntos. Porque até então não, pra mim era um músico que *tava* contribuindo com a minha música, sempre fui um cara muito ligado à minha cultura, às minhas raízes, sempre valorizei muito isso, mas nunca pensei nisso, até porque a gente não trabalha pensando nisso, a gente trabalha naturalmente pra tentar fazer sempre o melhor pra gente mesmo, não só pra o artista que a gente trabalha, ou pra banda que a gente ta tocando, mas a gente também quer se realizar né? Então... é... a minha intenção a princípio era essa. Eu só vim entender um pouco mais isso quando eu fiz esse festival que envolviam outros bateristas, porque ali eu vi a responsabilidade de você dizer assim: agora não, agora mudou, porque eu não *tô* só fazendo um trabalho com artistas ou uma banda. Eu estou fazendo um trabalho voltado para uma classe, pra bateristas, pra pessoas que *tão* ali se conhecendo, que *tão* trocando idéias, então aí eu senti um pouquinho mais dessa responsabilidade de ser um cara que movimenta... muito mais por isso do que por ser um músico que toca muito bem ou que não toca bem ou que toca médio, sabe? não é por isso, eu falo mais pela responsabilidade de você ta levando a partir desse momento aí de 2011, você ta sendo referência, porque quando eu falo “ser referencia” pra um músico eu não falo de ser referencia só tocando, a gente tem que ser referência de várias coisas , de ética, de comportamento, de ser um cara bacana, de saber se relacionar com as bandas onde você passou, de ser um cara compromissado mesmo com as coisa que você faz, ser um cara responsável, então tudo isso é

uma responsabilidade grande. Assim, eu não posso chegar e reunir como eu faço nos meus festivais, que eu reuni noventa e tantos bateristas tocando juntos e eu não ser exemplo pra esses meninos. Então eu preciso também ser um exemplo dentro e fora do palco, eu preciso ser um exemplo como músico tocando e preciso ser um exemplo de relacionamento, de saber se relacionar, de ter responsabilidade com seu instrumento, de ter responsabilidade com a sua cultura, então eu comecei a sentir mais isso a partir de 2011, porque nunca foi uma coisa que eu “ah, eu vou trabalhar pra ser o melhor”, sabe? Isso nunca passou na minha cabeça.

MM: Você é um cara que está na cena musical em vários ambientes, tanto nas coisas mais formais, quanto nas coisas mais populares, em show de rua, gravação de DVD... Nesses diversos formatos. Eu queria que você dissesse para essa pesquisa, como é que você enxerga a formação do baterista hoje? O que você tem sentido nessas andanças pelo Brasil, de ver outros shows, outros músicos?

TQ: Então, deixa eu te falar, é... Nos dias de hoje os bateristas tem um interesse muito maior pelo estudo. Por quê? Porque com a chegada das tecnologias, da internet, da modernidade em si, dessa facilidade que hoje tem, porque na minha época não tinha isso. Na minha época se eu quisesse ver um baterista tocando era uma coisa complicada, eu ia ter que comprar um DVD, o que também era uma coisa complicada porque não era uma coisa tão barata, não se tinha esse acesso tão fácil à informação como se tem hoje. Você abre a internet, bota no *youtube* e vem milhares de aulas, e isso fez com que o interesse desses bateristas mais novos, mais jovens que estão hoje se formando tivessem mais interesse em aprender mesmo o lado teórico da coisa e não ser tão prático, mas ao mesmo tempo é perigoso, é um momento perigoso porque tem muita coisa, tem muita informação, então essa coisa que você falou é muito importante, às vezes sentir que o jovem perdido, tá mergulhado num mar de informação tão grande que ele não sabe o que é legal e o que não é, tem pessoas que tão dando uma de professor alguns charlatões dizendo que faz com que o aluno saia tocando em 1 mês, promete maravilhas em 1 ano, isso é a maior mentira... Na rede, hoje, tem milhares de informações tem umas que são muito legais e outras que não são nada legais, ao mesmo tempo que despertou o desejo de aprender tem que se ter noção do que e como aprender, por isso eu acho importantíssimo a figura do professor, esse contato, a escola de música, eles vão poder guiar o aluno nesse mar de informação que é internet, mostrando o que eles podem aprender e não se antecipar ao um assunto que seja muito avançado e termina que assusta e afasta. Porque ele pode dizer nunca que vou tocar desse jeito, enquanto se tiver um professor vai existir uma didática, estágio, uma preparação. Na minha época pra se ter informação ou você estava no

conservatório ou ia pra o meio da rua pra tocar, hoje você tem tudo em todos os estágios na internet. Eu comecei a tocar muito cedo, mamãe sozinha pra criar sete filhos, imagine... Então, a gente tinha que ajudar, e a forma que eu achei foi tocar, por isso perdi muitas aulas no Conservatório e compensava estudando sozinho, os professores não podiam esperar por mim ou parar uma turma por minhas faltas, por isso tenho esse cuidado até hoje de como aprender, ter muito critério nas coisas que assisto na internet.

MM: Você percebe com clareza a distinção da sua carreira e das demais pessoas, levando em consideração os palcos que você já tocou, “as pessoas podem pensar que existe uma grande diferença”, existe?

TQ: Você fala distinção em que sentido?

MM: Por exemplo, talvez pra você tocar no *Montreaux Jazz Festival* seja algo normal ou usando uma expressão que você já usou natural, para outros não. Você percebe essa distinção?

TQ: Então, deixa eu te falar uma coisa, quando eu tava começando eu me lembro que eu via os bateristas que eu admirava: Cesinha, Claudinho Infante, Jorginho Gomes, esses caras, eu sempre ficava admirando eles e aí eu pensava: “deve ser muito massa sair viajando tocando no Canecão”, eu achava isso muito distante e que eles estavam ali porque tocavam muito, mas não é bem assim... Eu não entendia muito bem o que envolve um músico como um todo, então a partir do momento que eu comecei a fazer esses trabalhos com Elba, por exemplo, que é uma artista nacional eu comecei a entender um outro lado, que não é só o fato de tocar bem, existe toda uma história... Quando eu passei a fazer esses shows, foi até engraçado, porque eu dizia: um dia eu quero fazer um show no Canecão... Aí o primeiro show que eu fui fazer me chamaram para o Rio e a gente fez dois ensaios até bem rápidos e aí eu perguntei: esse show vai ser onde? E me disseram: no Canecão. E eu pensei “ixi Maria!” o primeiro show que eu vou fazer vai ser no Canecão... Mas eu não posso mostrar... Tenho que parecer que tá tudo normal... eu *tava* nervoso, mas feliz da vida, vou tocar no Canecão! E a partir desse momento eu comecei a fazer esses trabalhos de tocar em lugares maiores, como você falou Jazz festival, Montreux, onde os grandes artistas se apresentavam, inclusive esses que eu achava que eram o máximo... E eu comecei a vê que isso não existe assim... Não existe essa diferença. Você pode ver que eu sou uma pessoa que continua aqui no Recife, uma pessoa comum como qualquer outro músico, eu acho que tem milhares de bateristas que tocam muito mais do que eu, que poderiam estar no meu lugar da mesma forma. O que muda é só estagio que você está,

mas não quer dizer que... Eu posso citar trezentos bateristas daqui que poderiam estar fazendo esse trabalho como eu, ou com qualquer outro artista do Brasil e tocando nesses lugares, então essa distância que eu via antes que achava que ali era muito diferente, que era um negócio muito profissional... Não existe isso. Eu acho que quando a gente leva muito a sério o que a gente faz, o grau de responsabilidade que eu tenho aqui tocando com artista local ou nacional é o mesmo. Eu sempre depusitei essa seriedade em qualquer trabalho que eu faça, porque eu tenho que ter um respeito pelo meu trabalho em si independente do artista, mas é lógico que quando você vai fazer um show em lugares muito importantes ou que tem uma visibilidade de mídia muito grande você tem que se preocupar, mas isso não muda o fato de ter responsabilidade onde em um lugar que não tenha. Eu respeito muito o palco. Depois eu passei a fazer parte desse mundo foi que eu vi que essa diferença não existe. Talvez eu estivesse no lugar certo na hora certa.

MM: Você tocou num ponto muito importante, que é a questão de não ser somente o que o cara toca... e a gente tem vários exemplos de excelentes músicos que não tinham uma boa relação interpessoal, que não lidavam com seu trabalho da melhor forma, não tinham essa preocupação de ser um palco enorme ou um show em um bar pra cem pessoas, davam valores diferentes né? E você falou uma coisa muito legal, que o palco é o mesmo e você tem respeito ao palco. Então quais são esses valores que o baterista tem que ter, na sua visão?

TQ: Então, deixa eu te falar... eu já vi vários relatos de pessoas dizendo que *fulano* toca pra *caramba* mais é chato demais, é insuportável, e cria confusão em todo lugar, como já vi pessoas que estão com os equipamentos largados de todo jeito, e esquece coisas, não cuida do instrumento, e toca de qualquer jeito, se veste de qualquer jeito também. A música tem todo um papel, como tudo na vida, a gente precisa saber chegar nos lugares, tem que ter educação pra lidar com as pessoas tem que ter sensibilidade, quando somos chamados pra fazer um trabalho precisamos ter responsabilidade com tudo... Meu instrumento tem que tá com uma pele bacana bem afinado, às vezes pode até ser um instrumento mais humilde, mas tem que tá bem cuidado, quanto ao trato com as pessoas, tem que saber chegar nos cantos, saber lidar com a equipe técnica, com a equipe de som bem, com os fãs, saber o que meu artista quer, o que ele precisa, e dá o meu melhor pra ele, aí tem que ter sensibilidade... tem toda uma coisa que envolve não é só tocar pra *caramba*, cada artista tem uma linguagem e você precisa tentar atender as expectativas do artista. A gente tem que ter responsabilidade, por exemplo lá com Elba eu recebo a agenda, o cronograma por email respondo, ok recebido e pronto! Eu levo meu material *pro* aeroporto, eu faço meu *check in*, eu despacho meu material, e ninguém fica

atrás de mim lembrando ou cobrando nada. É um todo, às vezes o músico pode tocar muito bem, mas não soma pra determinado trabalho, hoje em dia os produtores principalmente em *gigs* nacionais o que eles não querem é problema. Então se o músico *tá* dando trabalho ele não vai durar muito. São muitas pessoas envolvidas então um provável desgaste é um problema grande.

MM : A engrenagem tem que funcionar !

TQ: Exatamente, a engrenagem não pode parar.

MM: Retomando um pouco o teu início musical, já que você já tinha uma experiência musical na época que estudou no conservatório, você via as dificuldades dos colegas? E como os professores se portavam diante dessas dificuldades?

TQ: Rapaz... eu via que os professores daquela época eram atentos a isso, na questão da teoria por exemplo, era todo mundo muito próximo, não existia um sofrimento sozinho, os colegas se ajudavam bastante, agora nas aulas individuais eu não tenho certeza do que rolava na aulas dos colegas, na minha experiência, minhas aulas com Mauricio Chiapetta eu o via sempre como um cara muito paciente, meio sério às vezes, mas muito comprometido com o ensinar...

MM:Tostão você atua com produtor também, correto?

TQ: Exato!

MM: Essa função de produção por muito tempo não era nem sonhada pelos bateristas, a classe era da cozinha pra trás, você acha que essa mudança de cenário que o baterista começa a tomar um protagonismo diante dos músicos se deve a quê?

TQ: Então, antes, o quê que acontecia? Normalmente os músicos produtores eram pianistas, guitarristas, era alguém de harmonia. Até porque naquela época também precisava escrever... Naquela época se tinha um formato de produção diferente do que se tem hoje, é... o produtor chega e diz a todo mundo o que se tem que fazer, com tudo escrito e você passa a ser aquele músico que só executa. Quando veio essa questão da tecnologia, de tudo que nos ajuda... Eu posso pegar o meu laptop e criar uma batida etc... Isso tudo começou a envolver mais os músicos e essa maneira “eu digo e você faz” ficou um pouquinho antiquada. O quê que acontece hoje? Hoje a forma de produzir é muito coletiva, eu não mando em todos os músicos não, eu quero que o baixista me diga o que ele tem de melhor pra me oferecer, o que é melhor para aquele trabalho que eu estou produzindo. Quando você chega com uma partitura, ela

facilita muito, mas eu quero que aquele músico também acrescente, se você tem uma banda inteira criando com você, isso é muito mais produtivo. Essa produção pra mim é muito mais rica do que chegar e só dizer o que o cara tem que fazer. O meu papel hoje como produtor é dizer que isso aqui que o cara fez tá muito bom... já isso aqui não, vamos rever. É preciso tem uma pessoa para unir o melhor de cada um e transformar no produto final.

MM: Na sua função de produtor, quando você tá pensando num disco você imagina a aceitação do publico, pensa no artista... Gosto pessoal... Como é que funciona a cabeça do baterista produtor Tostão?

TQ: Primeiro a gente tem que pensar no artista, porque primeiro a gente pensa na concepção do disco. O que o artista pensa? Então depende desse momento. Agora, por exemplo, Elba queria fazer um disco mais contemporâneo, ela já fez disco de forró e agora queria mais contemporâneo. Aí a gente já imagina um disco não tão regional como os discos que ela tem de forró, mas não pode sair da linguagem dela, porque ela tem uma linguagem nordestina muito forte. E assim vai se formando... O quê a canção quer dizer... Tudo isso são elementos que vão se juntando e acaba tendo um disco diante da realidade do artista. Apesar de que junto a isso tudo a gente vem na linguagem dele, mas também vai colocando um pouco do nosso conhecimento, o que a gente escuta. Um pouquinho da nossa essência dentro do disco dela.

MM: O que você elege de mais importante dentro da sua formação enquanto baterista?

TQ: Rapaz, uma coisa que eu acho marcante que talvez faça um diferencial é a verdade. Eu nunca me achei um cara virtuoso, às vezes fico vendo os bateristas por aí e digo “meu irmão, os caras tocam muito”. Mas uma coisa pra mim que talvez seja o ponto forte dentro do meu trabalho é a verdade. A verdade com que eu faço as coisas. Eu não consigo tocar sem que aquilo fosse minha verdade, entendeu? Inclusive uma vez eu deixei um trabalho porque eu não estava sentindo verdade dentro do que eu estava fazendo. Sabe aquela coisa “não sou eu que estou tocando aqui?” eu forçava a barra e a coisa não vinha. Porque tudo que eu faço é o meu melhor, o que eu acredito dentro do meu instrumento, independente de ser o mais técnico. Aquele sentimento que me toma, essa é minha verdade. É isso que eu respeito, pelo menos é o que eu sinto.

MM: Você tem alguma rotina de estudo? Como você deixa a musculatura no lugar?

TQ: Eu não consigo ter uma rotina não, hoje em dia principalmente. Mas a borrachinha de estudo ainda é a melhor companheira, quando eu sinto que tá ficando enferrujado eu vou... E o fato também de muito show, fazendo gravações... Mas a borrachinha é o melhor remédio.

MM: O que você acha que falta na formação do músico baterista para que todos tenham a mesma probabilidade de chegar ao mesmo patamar?

TQ: Hoje uma coisa que eu sinto muita falta é as pessoas entenderem exatamente sua linguagem, sua personalidade. Isso tem que *tá* acima de tudo. Pra você ter uma formação, seja ela acadêmica ou prática, você precisa encontrar sua personalidade. É fator principal para o músico, o que faz a diferença dele pra outro músico. Eu já vi vários meninos tentando tocar igual a *fulano* ou *beltrano*... Entenda a sua personalidade, esqueça. Pare de tentar tocar igual a fulano. Isso é o que eu acho que falta hoje aos bateristas, tentar buscar essa personalidade, e não deixar que essa quantidade de informações que a internet traz não vire uma montanha de lixo em você. Você pode sim, aplicar uma coisa que *fulano* faz, mas você não pode ser uma copia dele. Precisou Dennis Chambers vir aqui e dizer “minha gente, vocês tem uma das culturas mais ricas do mundo. Parem de ficar tocando feito americano.” Isso é ridículo, a gente ter que ouvir isso, mas é verdade. Olhem pra sua música, para sua cultura e tentem respeitar a sua personalidade. Eu já vi uns caras pernambucanos tocando um *funk* barbarizando e quando pedia pra tocar um frevo era horrível.

MM: Você acha que a escola é que não incentiva a questão regional?

TQ: Eu já achei mais, hoje em dia não acho tanto da escola não. Tinha uma época que era muito, na escola. Mas, hoje eu já vejo os conservatórios trazendo mais essa questão regional do que antes. Como eu vim da rua pro conservatório eu acho que isso me favoreceu, porque eu fiz o caminho inverso. O que eu acho que hoje é mais responsável é essa questão da internet da informação. O menino tá começando agora, e é apresentado a um mundo de coisas, ele fica sem saber onde se firmar. A gente criou o Recife tocando tambor pensando justamente nessa essência dos ritmos pernambucanos... Vamos supor que eu fosse tocar jazz nos Estados Unidos, o menino que *ta* começando a tocar lá, vai ao bar que eu estou tocado e me dá um coro gigante, um menino que começou a tocar seis meses atrás... Agora tu *vai* lá e bota teu maracatu, teu frevo, tua ciranda. Ai tu *vai* ver a diferença que é.

MM: Para fechar... A gente pode pensar que transitar nesses dois ambientes: acadêmico e essa prática do dia a dia da rua, para um baterista profissional, seria o ideal?

TQ: Ter essas duas coisas? Uma harmonia? Seria o ideal. Eu queria ter mais essa parte acadêmica, eu lamento não ter tido tanto essa parte. Acho que foi meio desequilibrado. Eu tive que trabalhar logo muito cedo, ajudar nas contas em casa. Não é que eu quisesse que a prática baixasse, eu queria que equiparasse. É o ideal que a pessoa tenha esses dois lados.

MM: Ficam fortalezas e fraquezas dos dois lados não é? Tostão, muito obrigado!

TQ: Por nada, *tô* sempre à disposição.