

**FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA
BACHARELADO EM MUSICA**

DIEGO MAURICIO TORRES ALVA

UM ESTUDO SOBRE AMBIDESTRIA: CARTER BEAUFORD E A MÚSICA #41

São Paulo

2023

DIEGO MAURICIO TORRES ALVA

UM ESTUDO SOBRE AMBIDESTRIA: CARTER BEAUFORD E A MÚSICA #41

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Faculdade de Música Souza Lima como requisito básico para a conclusão do Curso de Bacharelado em Música.

Orientador: Prof. Ms. Carlos Ezequiel

São Paulo

2023

Alva, Diego Mauricio Torres.

Um estudo sobre ambidestria : Carter Beauford e a música # 41. - 2023.

74 f. ilust. Color.

Inclui anexos: Partituras.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)
apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Prof. Me. Carlos Ismael Nascimento Ezequiel.

1. Bateria. 2. Ambidestria. 3. Beauford, Carter. 4.
Band, Dave Matthews. I. Ezequiel, Carlos Ismael
Nascimento (orientador). II. Título.

Dedico este trabalho aos meus pais e ao meu irmão por seu apoio incondicional e
inspiração

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai Glenn por ser minha inspiração musical desde criança. À minha mãe Fanny por todo o incentivo para perseguir meus sonhos na vida e na música. Agradeço profundamente a meu irmão Guillermo por ser meu melhor amigo e me motivar a ser melhor cada dia. A todos os amigos que compartilharam comigo a mesma paixão pela música. Agradeço ao Carter Beauford por sua contribuição à música e à bateria. Agradeço também ao meu orientador, professor e amigo Carlos Ezequiel por seu apoio durante todos os desafios da faculdade.

RESUMO

Através da observação, análise e experimentação, a presente pesquisa pretende descobrir o papel da ambidestria do baterista Carter Beauford na música #41 da banda americana Dave Matthews Band. O documento contém a análise de algumas levadas e frases da música de três versões: a versão do video educativo "*Under The Table And Drumming*" (1997) e duas versões ao vivo, a versão do DVD "*Europe 2009*" (2009) e a versão do DVD "*Listener Supported*" (2000) . Foi escolhida a gravação do video educativo porque permite observar com clareza o que Beauford faz em todo momento com enquadramentos de câmera variados; os DVDs ao vivo permitem analisar a performance do baterista num contexto de criação pura e total com ocorre em uma improvisação.

Para o análise, este trabalho irá utilizar transcrições e mapas de bateria como ajuda visual. Assim, procura-se entender os papeis das mãos na execução como ambidestro e fazer uma comparativa com a forma convencional.

Palavras-chave: Bateria; Ambidestria; Carter Beauford; Dave Matthews Band.

ABSTRACT

Through observation, analysis and experimentation of Carter Beauford's performance, this research aims to study the role that the drummer's ambidexterity played on the track #41 by the American band "Dave Matthews Band". This document will analyse the grooves and phrases of some parts of the track in three versions: the performance of the musician on the educational video "Under The Table and Dreaming" (1997) and two live recordings, the version of the DVD "Europe 2009" (2009) and the version of the DVD "Listener Supported" (1999). The first one was chosen because it allows the viewer a clear vision of the drummer from every angle during the entire performance. The live versions were chosen because they show the drummer's playing during an improvisation or, in other words, in a moment of pure creativity.

This research will use transcriptions and drum maps as a visual aid. The objective is to understand, in the context of the drummer's ambidextrous nature, the function of each hand during performance and, thus, be able to compare it to the traditional way of playing.

Keywords: Drumset; Ambidexterity; Carter Beauford; Dave Matthews Band.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Carter Beauford ao vivo.....	23
Figura 2 - A bateria de Carter Beauford	24
Figura 3 - Processo da pesquisa.....	35
Figura 4 - Mapa de bateria.....	37
Figura 5 - Legenda da bateria de Carter Beauford	37
Figura 6 - Notação musical utilizada.....	38
Figura 7. Levada da parte C (min 1:30 - min 1:37).....	40
Figura 8 - Mapa da bateria da levada da parte C.....	41
Figura 9 - Levada da parte B' (min 1:49 - min 1:53).....	42
Figura 10 - Levada do compasso 8 da parte B' (min 2:04 - min 2:06).....	43
Figura 11 - Mapa de bateria da levada do compasso 8 da parte B'.....	44
Figura 12 - Levada nos compassos 3 e 4 do Solo 1 (min 3:40 - min 3:44).....	45
Figura 13 - Mapa de bateria da levada dos compassos 3 e 4 da ponte 1.....	46
Figura 14 - Levada nos compassos 9 e 10 da ponte 1	47
Figura 15 - Mapa de bateria da levada dos compassos 9 e 10 do solo 1.....	48
Figura 16 - Levada dos compassos 25 ao 29 do solo 2 (min 5:22 - min 5:33).....	49
Figura 17 - Mapa de bateria da levada dos compassos 25 ao 29 do solo 2.....	50
Figura 18 . Tocando a levada do solo 2 da forma convencional.....	51
Figura 19 . Compassos 1 ao 6 do clímax do solo de Leroi Moore (min 7:54 - min 8:08).....	53
Figura 20 - Mapa de bateria dos compassos 1 ao 6 do solo de Leroi Moore.....	54
Figura 21 - Compassos 23 e 24 do solo de saxofone de Jeff Coffin (min 7:33 - min 7:38).....	56
Figura 22 - Mapa de bateria da levada dos compassos 23 e 24 do solo de saxofone de Jeff Coffin.....	57
Figura 23 - Compassos 80, 81, 82 e 83 do solo de saxofone de Jeff Coffin (min 9:58 - min 10:08).....	59
Figura 24 - Mapa de bateria da levada do compasso 80 do solo de saxofone de Jeff Coffin.....	60
Figura 25 - Mapa de bateria da levada dos compassos 82 e 83 do solo de saxofone de Jeff Coffin.....	60

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Publicações sobre a ambidestria e a independência das extremidades.....	32
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. CARTER BEAUFORD.....	13
1.1. INFLUÊNCIAS.....	15
1.2. ESTILO.....	17
1.3. CONFIGURAÇÃO DE BATERIA.....	20
2. AMBIDESTRIA, MÚSICA E BATERIA	24
2.1 AMBIDESTRIA NA MÚSICA: CASOS REAIS.....	25
2.2 AMBIDESTRIA NA BATERIA.....	27
2.3 LITERATURA E PUBLICAÇÕES.....	31
3. METODOLOGIA DA PESQUISA.....	34
3.1 CONTEXTO E PROCESSO.....	34
3.2 FERRAMENTAS.....	36
3.3 NOTAÇÃO.....	37
4. ANÁLISE DA MÚSICA #41.....	39
4.1 ANÁLISE DO VIDEO EDUCATIVO.....	39
4.1.1 Análise da parte C.....	40
4.1.2 Análise da parte B'.....	42
4.1.3 Análise do Solo 1.....	44
4.1.4 Análise do Solo 2.....	48
4.2 ANÁLISE DA VERSÃO AO VIVO - DVD "LISTENER SUPPORTED".....	51
4.2.1 Análise do clímax do solo de saxofone de Leroi Moore.....	52
4.3 ANÁLISE DA VERSÃO AO VIVO - DVD "EUROPE 2009".....	55
4.3.1 Análise do início do solo de saxofone de Jeff Coffin.....	55
4.3.2 Análise do clímax do solo de saxofone de Jeff Coffin.....	57
5. DISCUSSÃO E CONCLUSÕES.....	61
REFERÊNCIAS.....	66
ANEXOS.....	69

INTRODUÇÃO

Para todo baterista é uma exigência o uso das quatro extremidades do corpo para poder expressar-se livremente da forma que deseja e poder servir à música e aos ouvintes. A natureza da bateria, como um conjunto de tambores, pratos e mais instrumentos de percussão, convida a desenvolver controle, precisão e fluidez nas extremidades através da independência das mesmas. Porém todo baterista trabalha nessa procura incansavelmente, a propensão que o ser humano possui de ter um lado do corpo mais dominante influi na forma de mover-se no instrumento, de criar ao redor dele e também de como configura sua bateria. É, portanto, inevitável se perguntar sobre as novas possibilidades que poderiam se ter ao desenvolver as mãos e pés além desse predomínio motor que comumente existe de um dos lados do corpo. Essa capacidade de utilizar com a mesma destreza os dois hemisférios do corpo se conhece como ambidestria. Um baterista conhecido por sua ambidestria e o uso extensivo da forma de tocar com os braços abertos é o Carter Beauford.

Carter Anthony Beauford é um renomado baterista e percussionista estadunidense. Ele é membro fundador da banda americana Dave Matthews Band e durante a década de 1980 pertenceu a florescente cena de jazz norte-americano da cidade de Charlottesville na Virginia. A Dave Matthews Band é reconhecida por ser uma *jam band*, isto significa, uma banda que costuma fazer improvisos e versões mais longas e variadas das suas músicas durante as apresentações ao vivo. Nesse contexto, Beauford é uma das maiores forças de criatividade tanto na hora dos seus próprios improvisos como na hora de interagir com os outros músicos da banda. Ele é uma referência para os bateristas, e conduz as levadas com a mão esquerda (no chimbal e no prato) num set de bateria configurado principalmente para um baterista destro. Embora ele toque principalmente dessa forma, ele também é capaz de conduzir levadas com sua mão direita. Além disso, Carter Beauford é conhecido por sua habilidade de se adaptar a uma ampla variedade de gêneros, pela sua técnica, levadas e frases. A música #41 (Dave Matthews Band) do disco *Crash* (1996) é uma mostra clara desses aspectos e, especialmente, da sua capacidade criativa e da sua ambidestria.

Essa música é, portanto, o objeto de análise que esta pesquisa tem para atender a sua principal questão: Pode-se afirmar que a ambidestria do Carter Beauford teve um papel importante na bateria da música #41? Para sustentar a pergunta central é preciso fazer outros questionamentos: Como influi essa capacidade de Beauford na criação e execução de levadas e frases? Pode-se dizer que a ambidestria forneceu a ele ferramentas para explorar uma paleta sonora mais variada? Quais são as implicações para o Beauford, e a música, de ter a bateria montada como para uma pessoa destra?

O primeiro capítulo da pesquisa contém a biografia, as influências, o estilo e a configuração da bateria do Beauford, o intuito é conhecer seu trabalho e contextualizar a música analisada no documento. O segundo capítulo aprofunda o conceito da ambidestria enquanto o terceiro apresenta a metodologia utilizada e as ferramentas de análise. O quarto capítulo mostra a análise de trechos da música #41 da versão do vídeo educativo *Under The Table And Drumming*. O mesmo capítulo inclui o análises de frases e levadas da música de duas versões a vivo: a versão do DVD “Listener Supported” (1999) e a do DVD “Europe 2009” (2009). Finalmente, o capítulo 5 conclui a pesquisa e é utilizado para discutir as respostas encontradas no capítulo anterior.

1. CARTER BEAUFORD

Carter Anthony Beauford é um renomado baterista e percussionista americano, nascido em Charlottesville, Virginia, em 2 de Novembro de 1957. Ele é membro fundador da banda estadunidense Dave Matthews Band e foi classificado na posição 10º na pesquisa dos leitores da revista Rolling Stone em 2010 para os melhores bateristas de todos os tempos.¹

Beauford começou na música precocemente já que seu pai era um trompetista de jazz e na sua casa havia todo tipo de música, desde jazz e gospel até os Beatles. De acordo com Beauford, depois de assistir com seu pai um show do lendário baterista Buddy Rich aos 3 anos de idade, ele ficou tão fascinado e encantado que quis imitá-lo e começou a tocar a bateria. Beauford recebeu sua primeira bateria pouco tempo depois, uma bateria da marca Roy Rogers comprada por seu pai. Carter sempre teve muito apoio do seu pai e isso foi importante para seu desenvolvimento como músico. (VAN NOY, 2011)

Acerca desse aspecto, em entrevista para a revista Modern Drummer (1996) descreveu a influência do seu pai, Roland Beauford:

Em primeiro lugar, (minha maior influência) foi meu pai. Eu tenho que dar crédito a ele. Ele era trompetista e, como eu disse antes, seu negócio era o jazz. Ele fez com que eu me interessasse pelos pesos pesados. Na época, eu só queria ouvir sobre o Dave Clarks Five, The Beatles e todos os caras do pop. Mas, ao mesmo tempo, também comecei a ouvir aos caras do jazz: Max Roach, Buddy Rich, Gene Krupa, Cozy Cole, Louie Bellson - todos eles. Meu pai me disse: "Se você quer tocar bateria, esses são os caras". (MODERN DRUMMER, 1996, p. 53, tradução nossa).²

Aos 9 anos de idade, Beauford tocou seu primeiro show com uma banda de *jazz fusion* liderada pelo saxofonista Big Nick Nicholas (Inspiração do John Coltrane

¹ Informação obtida no site: <<https://web.archive.org/web/20110413094911/http://www.rollingstone.com/music/blogs/staff-blog/readers-rock-list-best-drummers-20100208>>. Acesso em 05/05/2023.

² Tradução nossa, original: "First of all, there was my dad. I have to give credit to him. He was a trumpet player, and like i said before, his thing was jazz. He turned me on to all the heave-weights; I wanted to hear about the Dave Clarks Five, The Beatles, and all the pop guys. But in the same breath, I was still listening on the sly to the jazz cats: Max Roach, Buddy Rich, Gene Krupa, Cozy Cole, Louie Bellson - all of them. My father said to me, 'If you want to play drums, these are the cats'."

para compor sua musica Big Nick); nessa época, Carter tocava com músicos mais velhos e mais experientes que ele. (VAN NOY, 2011) Durante sua infância, Beauford desenvolveu uma amizade próxima com dois vizinhos dele: Leroi Moore e Boyd Tinsley; anos depois os três tocariam juntos na Dave Matthews Band. Carter e Leroi, especificamente, colaboraram muito durante esses primeiros anos como músicos em Charlottesville. Beauford também tocou numa banda de jazz durante o ensino medio. (FUSON, 2016)

Carter Beauford foi completamente autodidata durante sua infância e adolescência. Embora durante todos esses anos ele tenha ficado ativo na cena musical de Charlottesville, na universidade optou por estudar terapia ocupacional porque ainda não acreditava na música como uma carreira e também porque não sabia ler música. Nessa época, e na mesma universidade (Shenandoah University, Winchester), ele começou uma amizade com o baterista nova-iorquino Billy Drummond. Beauford conta que costumavam ir ao conservatório da mesma universidade para estudar juntos diariamente e que Billy influenciou ele bastante. Na época (e por quase 12 anos) Carter trabalhava como professor de ensino medio em escolas da área de Winchester, Albemarle e Winston - Salem. (MODERN DRUMMER, 1996)

O baterista decidiu que tinha que tentar fazer uma carreira na musica e, por isso, decidiu abandonar seu trabalho como professor. Ele voltou a Charlottesville onde uma cena musical, principalmente de jazz, tinha florescido tendo como foco o bar Miller's. Beauford tocou em algumas bandas disco e country ate que, aproximadamente em 1984, começou a tocar com a banda de *jazz fusion* Secrets com John D'Earth no trompete, os tecladistas Butch Taylor e Dane Bryant, o baixista Keith Horne e o guitarrista Tim Reynolds. A banda teve sucesso nos círculos de jazz da *East Coast*³ e teve muito trabalho, inclusive gravaram o álbum *Secrets*. Ele ficou na banda durante 6 anos embora ele também trabalhava ocasionalmente no show de televisão *BET On Jazz* em Washington DC. No qual teve a oportunidade de tocar com Roy Hargrove, Maceo Parker, Larry Coryell e John Abercrombie. (DELANCEY,

³ De acordo ao website do Departamento de Energia dos Estados Unidos, East Coast consiste dos estados de Connecticut, Delaware, Florida, Georgia, Massachusetts, Maryland, New Hampshire, New Jersey, New York, Carolina do Norte e o do Sul, Pennsylvania, Vermont, Virginia e Virginia Ocidental.

2001) Nesses anos, ele tocou em outras bandas junto a seu amigo e saxofonista Leroi Moore: *The Basics* e o quarteto de jazz *Blue Indigo*, junto ao guitarrista da Berkeley Sal Soghoian e o tecladista George Melvin. (FUSON, 2016)

No ano 1991, o barman do Miller's, Dave Matthews, decidiu gravar uma demonstração com suas composições e tomou coragem para convidar a Leroi Moore para seu projeto; Matthews admirava muito a Moore e também a Beauford, que tocavam frequentemente no bar Miller's com suas diferentes bandas. Matthews acreditava que eles eram os melhores músicos da cena de Charlottesville. Assim, nasceu a Dave Matthews Band, banda com que o Carter Beauford ficaria até hoje. Depois completariam a banda: Boyd Tinsley no violino e o muito jovem, Stefan Lessard no baixo. (FUSON, 2016) O primeiro trabalho da banda foi o álbum ao vivo chamado *Remember two things* (1992), que teve muito sucesso. A banda atingiu o estrelato nessa mesma década fazendo concertos em anfiteatros e estádios. (VAN NOY, 2011)

Durante todos esses anos nos shows, a banda teve convidados como Peter Griesar, Butch Taylor, Bela Fleck, Victor Wooten, Tim Reynolds, Carlos Malta, etc. No ano 2008, Leroi Moore faleceu e ocuparam seu lugar Jeff Coffin e Rashawn Ross. (VAN NOY, 2011) Em 2018, Tinsley saiu da banda e foi recrutado Buddy Strong para o teclado e Tim Reynolds converteu-se em integrante permanente da banda.

Além da Dave Matthews Band, Beauford teve participações em álbuns de Santana, John Popper de Blues Traveler, Victor Wooten, Bela Fleck and the Fleckstones e Robin Andre (Boy Wonder).

1.1 INFLUENCIAS

Carter Beauford acredita que sua experiência com jazz é muito importante no momento de pensar e criar música. Ele sempre está tentando incorporar elementos desse gênero nas suas levadas de bateria e nos momentos em que ele interage com os outros músicos (consciente ou inconscientemente). (MODERN DRUMMER, 1996) Como se mencionou anteriormente, a Dave Matthews Band é descrita às vezes como uma *jam band* pelas suas improvisações longas nas interpretações ao vivo.

Beauford menciona que suas influências de jazz são pilares no momento de improvisar. Além disso, Beauford menciona que gostava muito de ouvir e estudar a James Brown e Clyde Stubblefield, Sly and The Family Stone, Stevie Wonder e outras bandas de funk como Bar-Kays, Funk Shun e George Clinton and The Parliament. Ele considera Dennis Chambers, baterista de George Clinton, como seu ídolo e herói. Por consequência de estudar essas bandas funk, ele fala que desenvolveu seu conhecido balanço e musicalidade na hora de tocar. (MODERN DRUMMER, 1998)

Beauford menciona a seu amigo e baterista Bill Drummond como uma grande influência, aprendendo dele conceitos mais técnicos e importantes como, por exemplo, a postura relaxada na hora de tocar. Drummond introduz Beauford a bateristas como Philly Joe Jones e Elvin Jones. Tony Williams também teve um grande impacto nele com sua banda de jazz fusion *Lifetime* pois misturava jazz e rock, uma combinação que Beauford tinha muito interesse em fazer na época. Além disso, foi Tony Williams quem o inspirou a desenvolver suas variações na condução no chimbal, porque mais que um metrônomo (ou so ditar o ritmo na música) ele era um intérprete da melodia e da forma. Beauford também menciona ao Stewart Copeland e Steve Gadd como influências para suas inovações no chimbal. Outras grandes influências dele foram: Billy Cobham, Vinnie Colaiuta, Marvin “Smitty” Smith, Dave Weckl, Charlie Watts, David Garibaldi, Gene Lake e Will Kennedy (Yellow Jackets). (MODERN DRUMMER, 1996)

Beauford, em entrevista para a revista Modern Drummer (1996), também menciona a grande influência que ele teve de percussionistas:

Bem, acredite ou não, fui inspirado fortemente por percussionistas. Miguel Pomier foi o percussionista da nossa banda, mas faleceu há cerca de três anos. Ele era fenomenal. Ele compartilhou-me todo tipo de ideias para padrões e diferentes maneiras de entender o conceito de ritmo. Outro cara que me inspirou - e continua me inspirando - é o Giovanni Hidalgo. Ele é um percussionista incrível e toca ritmos inacreditáveis. Esses ritmos me inspiram totalmente, e sempre tento fazê-los na bateria. (MODERN DRUMMER, 1996, p. 51, tradução nossa).⁴

⁴ Tradução nossa, original: “Well, believe it or not, I was really inspired by percussionists. Miguel Pomier used to be the percussionist in our band, but he passed away about three years ago. He was phenomenal. He gave me all sorts of ideas for patterns and different ways to look at rhythm. The other cat who inspired me - and continues to do so - is Giovanni Hidalgo. He’s a mind-blowing percussionist. I can’t believe some of the rhythms that come out of him. But those rhythms just totally inspire me, and I guess I sort of translate that stuff into drumset parts.”

1.2 ESTILO

Carter Beauford é reconhecido pela sua ambidestria e pelo seu jeito de tocar com os braços abertos utilizando a mão direita para tocar a caixa e a mão esquerda para tocar o chimbau ou o prato de condução (estando o chimbau no lado esquerdo) Nesse contexto, Beauford em seu video educativo *Under The Table And Drumming* (1997) comenta:

[...] toda vez que eu estudava um baterista, pegava do jeito que eu via, sabe, o baterista, se eu visse o Buddy Rich por exemplo [um dos bateristas que eu vi desde cedo] e eu montasse meu kit da mesma forma que ele tinha seu kit configurado, quando eu estava ao frente dele, seu kit era chimbau e caixa à direita, então eu coloquei meu chimbau, caixa à direita e toquei com a mão cruzada, da mesma forma que ele, não percebendo que na verdade ele estava tocando para seu lado esquerda. Quando criança, você sabe, eu não estava prestando atenção a tudo isso, eu só queria imitar cada movimento dele, então você sabe eu comecei a conduzir tudo com a mão esquerda. Então, é algo que eu faço toda a minha vida basicamente [...] (BEAUFORD, 1997, DVD2, min 15:48)⁵

Por tal motivo ele desenvolveu seu lado esquerdo. Depois, experimentou abrindo as mãos para tocar com a direita o chimbau; logo, ele trocou ao lado esquerdo a caixa e o chimbau para poder tocar cruzando as mãos como é convencionalmente mas ele descobriu que era desconfortável. Ele percebeu que suas levadas, frases e viradas não fluíam como ele queria. (BEAUFORD, 1997)

Beauford não conseguia materializar suas ideias na bateria e decidiu abrir as mãos. Ao respeito, e no mesmo DVD educativo, ele diz:

⁵ Tradução nossa, original: “ [...] every time I saw a drummer I would take it the way I saw it, you know, the drummer, If I saw buddy rich for instance (one of the drummers that I saw on a early age) and I set up mi kit the same way that he has his kit set up...when I faced him his kit was hi hat and snare drum on the right so I set my hi hat , snare drum on the right and played cross-hand, cross sticking the same way he did not realising that actually he was playing onto his left as a kid you know I wasn’t paying attention to that whole thing I just wanted to emulate his every move so therefore you know everything was leading with the left so it’s something that I’ve been doing all my life basically [...] “

[...] E quando as abri [as mãos], sabe, foi como um mundo totalmente novo para mim. Então, comecei a usar a mão direita como a mão solista para os tons, os pratos e até mesmo o chimbal. E minha mão esquerda ficou fazendo basicamente o trabalho de condução no prato ou no chimbal [...] (BEAUFORD, 1997, DVD2, min 17:49)⁶

Alem disso, no lado direito da bateria ele tem muitos instrumentos de percussão que pode tocar mais facilmente com essa mão direita que não esta cruzada. Beauford também costuma tocar com as mãos cruzadas algumas vezes e conduzir o ritmo com a mão direita como é feito tradicionalmente na bateria. É importante dizer que Carter toca o bumbo com o pé direito. Outra vantagem do estilo de tocar aberto foi o espaço gerado à frente dele, o que permitiu colocar um microfone já que Beauford costuma fazer vozes e harmonias nas musicas da banda.

Sobre a empunhadura da baqueta, ele prefere uma pegada tipo francesa de tímpano onde os polegares estão para cima. Ele também se refere a ela como a pegada africana e considera que é diferente da francesa porque utiliza uma combinação de dedos e pulso e não somente os dedos. (BEAUFORD, 1997) Carter Beauford é conhecido por utilizar luvas para tocar e ele menciona numa entrevista para a marca de baquetas Vic Firth que não é por motivos estéticos mas sim porque é mais confortável; ele tinha dor na hora de tocar devido a uma lesão nos tendões do polegar. Uma noite muito fria em San Francisco, ele tocou com umas luvas de golfe e percebeu que não tinha que exercer muita pressão na baqueta e isso eliminou a dor. Desde esse momento ele decidiu usar luvas para tocar. (VIC FIRTH, 2013)

Uma característica muito importante do estilo de Carter Beauford é o uso de ritmos sincopados no chimbal. Nesses ritmos ele não toca todas as semicolcheias que compõem um compasso e deixa silêncios que fazem que a levada tenha mais movimento. É importante mencionar, porque são termos que serão usados no documento, que um ritmo sincopado na condução caracteriza-se por ter grupos de notas desiguais e com espaçamentos diferentes, e uma condução constante caracteriza-

⁶ Tradução nossa, original: “[...] And when I opened it up you know it was like a whole another world for me you know so I started using my right hand as pretty much as the solo hand for the toms and the cymbal work and the hi hat even. And my left hand was doing basically the ride work and some hi hat work as well [...]”

se por tocar todas as colcheias ou semicolcheias de um compasso respeitando a duração da subdivisão rítmica. (PICKERING, 2012)

Ele toca com essas variações no chimbal porque acredita ser outro jeito de se expressar no instrumento ao invés de somente levar o tempo de forma constante. Beauford utiliza com frequência outras peças para preencher os espaços entre os toques do chimbal. (BEAUFORD, 1997)

Sobre essa forma de fazer levadas mais criativamente, Beauford menciona no seu vídeo educativo (1997) o seguinte:

[...] Eu tento, de alguma forma, falar harmonicamente com, sabe, o chimbal junto com a caixa e o bumbo tocando ritmos sincopados e não fazendo uma levada reta, uma semínima reta ou semicolcheias retas. Depois de um tempo, fazer isso fica um pouco monótono, exceto se a música que estou tocando exige uma batida reta convencional [...] (BEAUFORD, 1997, DVD1, min 25:34)⁷

O uso de pedal duplo também está presente no seu estilo, muito influenciado pelo Dennis Chambers, e é principalmente usado como um elemento de ornamentação e não de condução. (STUDIO JAMS, 2015)

Sobre a parte mais técnica, Carter Beauford é reconhecido pelo amplo uso de toques simples e o rudimento Herta⁸ popularizado pelo baterista de jazz Billy Cobham. O uso dos golpes simples foi pela sua admiração ao Buddy Rich e ele os utiliza em viradas e em algumas levadas com muita precisão, finesse e fluidez; um exemplo do seu uso de golpes simples é a virada na introdução da música Say Goodbye do disco *Crash* (1996) da Dave Matthews Band. Além de toque simples, é comum ouvir ele utilizar outros rudimentos como golpes duplos, paradiddles e terci-nas. Sobre o rudimento Herta, ele o utiliza com frequência em viradas e (ao vivo)

⁷ Tradução nossa, original: “[...] I try to more or less speak harmoniously with the, you know, the hi hat to the snare drum and the bass drum by playing syncopated rhythms, you know, a lot by not giving a straight beat, a straight quarter note beat or a straight sixteenths, you know. It gets kinda monotonous after a while for me to do that unless I’m playing a tune that requires a straight beat [...]”

⁸ Segundo a revista *Modern Drummer* na edição de setembro do ano 1998, no artigo “Carter Meets Cobham”, o rudimento Herta (ou Rudimento Cobham) é uma agrupação de 4 notas usado de forma repetida criando um efeito polirrítmico sobre um pulso.

nos clímax de algumas músicas e orquestrados entre a caixa, um tom, um crash, um china e o pedal duplo do bumbo; um exemplo é na versão ao vivo da música #41 no álbum *Listener Supported* (1999) no clímax do solo de saxofone de Leroi Moore.

Sobre o processo criativo da banda Dave Matthews Band, Beauford menciona (na entrevista com a revista *Modern Drummer* de 1996 referida com anterioridade) que a banda não tem um líder. Para os integrantes da banda, essa característica significa ter uma grande liberdade para poder-se expressar no seu instrumento e oferecer à música o que estão sentindo no processo de composição. Nesse sentido, em outra entrevista com a mesma revista do ano 2013, Beauford comenta que no processo criativo é comum que o vocalista Dave Matthews traga uma ideia e que ele costuma tocar com ele o que está sentindo dessa ideia, nesse momento. Sempre é espontâneo, embora as vezes funcione e as vezes não. A improvisação é uma característica importante da banda também quando estão no palco, Beauford acredita que o motivo porque depois de mais de 20 anos de carreira os fãs continuam assistindo seus shows é porque cada vez é diferente. (MODERN DRUMMER, 2013)

1.3 CONFIGURAÇÃO DE BATERIA

A identidade de um baterista também pode-se descrever pela configuração do seu equipamento. A natureza da bateria é de ser um instrumento que é composto por outros instrumentos: tambores, pratos, peças de percussão, dispositivos eletrônicos, etc; arranjados de formas diferentes de acordo com o que busca cada baterista na hora de falar musicalmente. Durante o percurso da história do instrumento, muitas baterias tem atingido a categoria de icônica ou lendária: por exemplo, a bateria do Ringo Starr (The Beatles), do John Bonham (Led Zeppelin), do Neil Peart (Rush), entre outros. A bateria do Carter Beauford não é exceção e tornou-se o objeto de admiração de muitos bateristas. Esta seção pretende descrever a bateria e as particularidades dela relacionadas a ambidestria do músico.

Beauford utiliza uma bateria de grandes dimensões e, segundo o próprio baterista, é porque ele quer ter a maior quantidade de sons diferentes possíveis. Sua explicação é a seguinte:

Quase todas as bandas em que toquei tinham um percussionista, então não precisei tocar tanto. Mas assim que aquela banda apareceu, a primeira banda que apareceu sem percussionista, senti que tinha que compensar a falta de um. (BEAUFORD, 1997, DVD2, min 39:40)⁹

Carter menciona que, além disso, ele utiliza as diferentes peças do seu instrumento para interagir e complementar os outros músicos. Ele considera que é importante trabalhar para a música que a banda está tocando no momento, e sempre procura acentuar, pontuar ou ressaltar algumas frases ou momentos. Por esse motivo, por exemplo, ele teve a necessidade de incorporar uma grande variedade de pratos tipo *Splash*. (BEAUFORD, 1997) Esse tipo de prato pode definir-se como um prato de ataque pequeno que tem um som mais leve e pode complementar melhor a música fazendo acentuações sem precisar do volume e força de um prato de ataque. (MATTINGLY, 2006)

A bateria de Beauford tem se transformado durante os anos, mudando de marcas e substituindo algumas peças por outras. Ele já tocou com baterias da marca Pearl, Ludwig e Grestch, mas a bateria que utiliza atualmente é uma Yamaha do modelo Recording Custom. Acerca dos tambores, a longo dos anos, Beauford tem utilizado 5 ou 6 tons, um surdo, um bumbo, uma ou duas caixas de diferentes tamanhos e timbales também de dimensões diferentes. Especificamente sobre suas caixas, ele tem usado diferentes marcas, tipos e tamanhos: Dunnet Classic Titanium, Titanium T2, Ludwig Alex Van Halen Signature Rosewood Snare, Pork Pie Mahogany Snare, Jeff Ocheltree Bronze Snare e varias caixas Yamaha.

Acerca dos pratos, ele costuma usar um grande número de pratos de ataque e pratos de efeito *Splash*, dois pratos de condução (um com cúpula e o outro sem), um chimal e pratos de efeito tipo *China*; todos eles da renomeada marca de pratos para bateria Zildjian. (STUDIO JAMS, 2015) Um prato tipo China é baseado nas ca-

⁹ Tradução nossa, original: “[...] Almost every band that I’ve ever played in had a percussionist so I didn’t have to play as much. But once that band came along, the first band that came along where there wasn’t a percussionist I felt as I had to compensate for the lack of one[...].”

raterísticas sonoras dos pratos chineses em oposição as características turcas da maioria dos pratos. Esse tipo de prato tem uma forma côncava e a borda voltada para cima. (MATTINGLY, 2006)

Entre os elementos de percussão, podem-se destacar blocos de som, campanas ou cencerros, um carrilhão, um sino pequeno e timbales. Além disso, ele utiliza instrumentos de percussão para tocar com as mãos como chocalhos e caxixis. (STUDIO JAMS, 2015)

O fato de ser ambidestro, permitiu-lhe ao Beauford colocar seus dois pratos de condução no lado esquerdo, logo acima do chimbal. Desse jeito, ele pode conduzir com a mão esquerda nesses dois tipos de pratos, as vezes fazendo levadas complexas entre ambos. Ao lado direito, alem de pratos de ataque para acentuar, ele costuma usar um ou dois pratos tipo China, para conduzir o ritmo com a mão direita. O fato dele utilizar a mão esquerda para conduzir uma levada, libera a mão direita para complementar também o ritmo base entre a caixa e o bumbo, com diferentes peças e timbres. Devido a sua ambidestria, sua mão direita com frequência esta livre para tocar com facilidade os pratos e tambores no lado direito da bateria.

Como já mencionado anteriormente, Beauford toca como os braços abertos, chamado também de estilo *open-handed*, ao invés da forma tradicional cruzando os braços. É importante destacar que tocar com os braços abertos não é sinônimo de ser ambidestro e vice-versa. Por exemplo, muitos bateristas ambidestros tocam cruzando os braços. Por consequência, e como vai ser analisado e descrito em capítulos posteriores, as levadas e frases do Beauford na música #41 aproveitam as vantagens da sua ambidestria e também do seu estilo de tocar com os braços abertos e a configuração da sua bateria.

Na figura 1 pode-se observar ao Carter Beauford no ano 2021 durante uma apresentação em *Greenwood Village* (Localizado no estado de Colorado nos Estados Unidos). Na ilustração pode-se identificar com clareza os dois pratos de condução ao lado esquerdo da bateria e um prato tipo China ao lado direito.

Figura 1 - Carter Beauford ao vivo



Fonte: Site web oficial da banda Dave Matthews Band

Na figura 2 se apresenta o set de bateria utilizado pelo Carter Beauford. O baterista costuma fazer pequenas modificações cada vez que vai gravar um disco novo ou começar uma nova turnê. Por exemplo, a caixa do lado direito as vezes é trocada por um timbal ou retirada. Outra mudança comum acontece nos pratos: aumenta (ou diminui) a quantidade de pratos de efeito splash e muda os tamanhos dos pratos. No video educativo, ele utilizava um prato china adicional embaixo do prato china maior da direita.

2. AMBIDESTRIA, MÚSICA E BATERIA

O dicionário Oxford define a ambidestria como capacidade de utilizar a mão direita e mão esquerda com a mesma destreza. A palavra tem origem no latim, do prefixo *ambi*, que significa ambos e, *dexter*, que refere-se ao lado direito. Então, o termo descreve a uma pessoa com suas duas mãos como se fossem direitas, provavelmente porque a maioria das pessoas tem a mão direita como dominante. De acordo com a antropóloga M.K. Holder da universidade de Indiana, numa entrevista com a revista *Scientific American*, a maioria de humanos (70-95%) são destros, uma minoria (5-30%) são canhotos e um número indeterminado de pessoas são provavelmente melhor descritos como ambidestros. (M.K.HOLDER, 2001)

M.K. Holder continua dizendo que a preferência das pessoas para usar uma mão em detrimento da outra ainda não pode ser explicada com precisão. Menciona que existem evidências de influência genética mas também de mecanismos culturais e sociais. (M.K.HOLDER, 2001)

Embora existam tendências a favorecer uma mão ou outra, um lado ou o outro do corpo; existem casos reais de pessoas que aprenderam e educaram seu corpo para utilizar o lado não dominante.

2.1 AMBIDESTRIA NA MÚSICA: CASOS REAIS

Billy McLaughlin é um violonista e guitarrista estadunidense conhecido por seu virtuosismo e sua capacidade criativa e inovadora. No clímax de uma carreira profissional de muito sucesso, McLaughlin foi diagnosticado com distonia focal. De acordo com o neurocirurgião Victor Barboza, a distonia focal geralmente se manifesta como uma perda indolor do controle muscular em movimentos altamente praticados. No caso de McLaughlin, como guitarrista destro, a distonia se manifestou na mão direita. Dois anos antes do diagnóstico, ele começou a experimentar um período de confusão e depressão onde lutou contra espasmos e contrações musculares, nesse momento, inexplicáveis. A situação piorou até o ponto que ele não conseguia tocar suas próprias músicas. Depois do diagnóstico, ele foi aconselhado a procurar

outras opções de carreira. Ao invés de abandonar sua carreira, McLaughlin protagonizou uma história de superação fantástica ao estudar, praticar é reaprender seu instrumento tocando com a mão esquerda como dominante. (DEORA, 2018).

Paul Wittgenstein foi um pianista austríaco que iniciou sua carreira no ano 1913. No ano seguinte, 1914, começou a Primeira Guerra Mundial e Wittgenstein foi chamado para servir o exército. Nesse mesmo ano, ele foi gravemente ferido ao receber uma bala no cotovelo. Em seguida, foi capturado pelos russos e, devido a suas lesões, teve seu braço direito amputado. Depois da sua liberação, e em um ato de resiliência, Wittgenstein decidiu continuar tocando com a sua mão esquerda. Ele encomendou concertos para a mão esquerda a grandes compositores como Hindemith, Prokofiev e Ravel. O mais conhecido foi o “Concerto Para a Mão Esquerda” de Ravel. (DEORA, 2018)

Jimi Hendrix, guitarrista virtuoso, não precisa de apresentações. Dispensa legenda. Como Franck Médioni afirma no seu livro “Jimi Hendrix (Biografias)”:

Jimi Hendrix. Nome que ecoa no âmbito do rock, mas também para muito além dele. Além de sua influência estritamente guitarrística e sua marca musical continuarem vivas, ele também carrega muitos significados, todos positivos. Entre eles engajamento, força, radicalismo, suavidade e explosão vital, não violência, expressividade, modéstia, sensibilidade extrema, desinteresse. Beleza, enfim. (Médioni, 2016)

No mesmo livro, Médioni menciona que Hendrix era autodidata e que sua abordagem da música era muito natural e intuitiva. Jimi também era canhoto, então sua tendência era tocar a guitarra dessa maneira. Ele resolveu trocar o instrumento de lado, um instrumento para destros invertido. Assim, ficava com os botões de regulagem e de *vibrato* ao alcance da mão esquerda. Logo, um problema se apresentou: seu pai o forçava a fazer tudo com a mão direita, inclusive escrever. O jovem Jimi teve que aprender a tocar com a mão direita porque cada vez que seu pai entrava no seu quarto, ele tinha que inverter a guitarra para não levar um safanão. (MÉDIONI, 2016)

Os três casos apresentados mostram como, durante a história, alguns músicos se adaptaram e aprenderam a utilizar sua mão mais fraca. As vezes por necessidade e as vezes pelas circunstâncias. Depois de observar casos anedóticos que mostram uma possibilidade para desenvolver certo grau de ambidestria, é necessário estudar avanços, tentativas e perspectivas sobre a matéria vinculados com a bateria.

2.2 AMBIDESTRIA NA BATERIA

Antes de discutir propriamente sobre a ambidestria na bateria, é importante contextualizar e responder a seguinte pergunta: Por que a bateria é tocada com as mãos cruzadas?

Sem importar se um baterista destro toca com uma configuração para destro (chimbau na esquerda e pedal de bumbo na direita) ou se um baterista canhoto toca numa configuração para canhoto (chimbau na direita e pedal de bumbo na esquerda), a maioria dos bateristas tocam com as mãos cruzadas (um braço acima do outro).

A história da bateria é recente. É um instrumento que surgiu no começo do século passado, o século XX. Antes disso, por milênios, já existiam instrumentos de percussão, porém tocados separadamente e não organizados como se monta uma bateria atualmente. De acordo com Mickey Hart, lendário baterista da banda The Grateful Dead e pesquisador, esses instrumentos de percussão foram utilizados com diferentes objetivos: para cerimônias religiosas, para o trabalho, para a comunicação, durante as guerras (para motivar aos combatentes, para intimidar aos rivais, para comunicar ordens, etc), para lazer e dança. (HART, 1991)

Daniel Glass, baterista e historiador estadunidense, assegura que o ano 1865 foi um ano importante para a história da bateria como instrumento. Esse ano, a guerra civil estadunidense terminou e os africanos escravizados e seus descendentes converteram-se em pessoas livres. Eles começaram a participar mais da sociedade estadunidense e a contribuir também na música. Na época, os percussionistas, que

costumavam tocar em bandas marciais, começaram a perguntar-se como um só instrumentista poderia fazer o trabalho de toda uma seção rítmica. Dessa experimentação, surgiu o “Double Drumming”, uma técnica onde se tocava um bumbo e uma caixa ao mesmo tempo com as mãos; ainda no estilo marcial. Depois, por volta de 1890, um novo tipo de música, *Ragtime*, começou a ter sucesso. Uma música caracterizada por seus ritmos sincopados que foram populares porque fazia as pessoas dançar. Na mesma época, chegaram aos Estados Unidos, muitos imigrantes de diferentes partes do mundo, trazendo consigo sua cultura e instrumentos de percussão. Eventualmente, os bateristas de ragtime começaram a incorporar ditos instrumentos a sua configuração de bateria. (GLASS, 2013)

No ano 1909, o baterista e empresário William Ludwig, influenciado por esse conceito de tocar múltiplos instrumentos ao mesmo tempo, criou o pedal para bumbo definitivo (é importante dizer que anteriormente existiam pedais para bumbo mas com pouca eficiência). Esse acontecimento é considerado como o nascimento da bateria moderna porque permitiu aos músicos tocar a caixa e o bumbo ao mesmo tempo com a mão e o pé. Como a maioria dos bateristas destros de mão, também eram destros de pé, escolheram tocar o pedal do bumbo com o pé direito. A necessidade de tocar com os braços cruzados surge na década de 1920 com o aparecimento da máquina do chimbal. Do mesmo modo que com o pedal do bumbo, a máquina do chimbal teve diferentes versões até converter-se na máquina do chimbal industrializada e comercializada que permitiu tocar o chimbal com a mão e com o pé. Em razão de que o pedal de bumbo já era tocado com o pé direito, o chimbal, naturalmente, foi colocado do lado esquerdo da bateria. Na época, os bateristas utilizavam a pegada tradicional para segurar as baquetas e, por tanto, era desconfortável tocar o recém criado chimbal com a mão esquerda. Por consequência, os bateristas começaram a cruzar a mão direita sobre a esquerda para tocar o chimbal. As razões, então, para tocar com as mãos cruzadas, se justificam no uso da pegada tradicional e na forma em que surgiu a configuração da bateria moderna. (HESSLER; FAMULARO, 2008)

Pode-se argumentar, então, que se na época a pegada mais popular era uma mais confortável para tocar o chimbau com a mão esquerda (ou se a bateria tivesse evoluído diferente), na atualidade, tal vez, os bateristas não tocariam com as mãos cruzadas como é padrão. Embora a forma de tocar com as mãos abertas ou estilo *open-handed* é associado frequentemente com bateristas ambidestros ou com aqueles que conseguiram dominar a mão mais fraca, não significa que todo baterista ambidestro vai tocar dessa maneira.

Durante a década de 1960 e a década de 1970, surgiriam os primeiros bateristas que tocavam com os braços abertos: Dennis Wilson, Lenny White e Billy Cobham. Dennis Wilson, baterista da banda *The Beach Boys*, tocava o chimbau e o prato de condução com a mão esquerda. Não se tem certeza se ele era canhoto ou destro, pois escrevia com a mão direita. Ele foi autodidata e foi uma questão natural tocar desse jeito.

Lenny White é considerado um dos fundadores do gênero jazz fusion e também é considerado como pioneiro em tocar a bateria com os braços abertos. Ele é conhecido por seu trabalho com Stanley Clark e, principalmente, com a banda *Return To Forever*. Ele toca numa bateria em configuração para destro mas o prato de condução está colocado do lado esquerdo. Assim, ele conduz o ritmo com a mão esquerda embora White conta que também consegue tocar com o prato do lado direito. White menciona que ele toca como destro quando utiliza vassouras, tocando o levada principal com a direita; também conta que ao tocar uma música do Stanley Clarke ao vivo, ele toca como destro (Com a mão direita no chimbau e a esquerda na caixa), simplesmente porque sente que é melhor assim. White é um baterista que tem desenvolvido a capacidade de tocar liderando o ritmo com as duas mãos com o mesmo controle. (MODERN DRUMMER, 2008)

O baterista Billy Cobham teve muito sucesso por seu trabalho com a banda *Mahavishnu Orchestra*. O grupo destacou no gênero jazz fusion com sua mistura da virtuosidade da música clássica, dos improvisos inspirados no jazz e da força do rock. Ao início da sua vida como baterista, Cobham tocava como destro, da forma tradicional. Ele menciona que em 1959 começou a experimentar a ideia de tocar

com a prato de condução do lado esquerdo e conduzir com essa mão e, numa entrevista com a revista *Modern Drummer* explica que: (MODERN DRUMMER, 1986)

[...] Meu objetivo era desenvolver o todo: ser forte com as vassouras, forte nos diferentes estilos musicais, ter uma boa técnica, ter um bom som, uma boa levada [...] Achei que a condução com a mão esquerda era uma forma de liberar minha forma de tocar para que eu pudesse expressar-me da maneira que quisesse. Tocar melodicamente, assim como ritmicamente, é muito importante para mim [...] A condução com a mão esquerda me deu força e independência para tocar padrões em qualquer direção [...] (MODERN DRUMMER, 1986)¹⁰

Esses primeiros bateristas inspiraram uma nova geração de músicos que adotaram o jeito de tocar com as mãos abertas e desenvolveram um grau de ambidestria na bateria. Entre eles destacam: Simon Phillips, Dom Famularo e Rod Morgenstein. (CAMERON, 2016) Na atualidade, bateristas como Carter Beauford (o objeto de estudo desta pesquisa), Mike Mangini, Claus Hessler, Danny Carey, Will Calhoun e Will Kennedy, também têm adotado parcial ou totalmente o estilo de conduzir com a mão esquerda. (HESLER; FAMULARO, 2008)

Durante a década de 1990, se popularizou o uso da máquina de chimbal remoto, que permitia aos bateristas manter o pedal do lado esquerdo mas colocar os pratos no lado direito. O intuito era possibilitar a abertura dos braços e libertar a mão esquerda. O problema foi que o chimbal ficava longe da caixa e algumas levadas ou frases eram desconfortáveis para fazer. Então, muitos bateristas resolveram utilizar um chimbal em cada lado da bateria. Até hoje, é comum observar pessoas tocar com essa configuração. Como curiosidade, a primeira ideia de uma máquina de chimbal remota, apareceu nos finais da década de 1939 num catálogo da marca Gretsch; mas não foi popular e desapareceu rapidamente. (FALZERANO, 2017)

Na atualidade, principalmente em gêneros musicais associados ao metal, é comum observar bateristas tocando com as mãos abertas pois dá liberdade para bater com mais força a caixa.

¹⁰ Tradução nossa, original: “ [...] My objective was to develop the whole: be strong in brushes, strong in different styles of music, have good technique, have a good sound, a good feel [...] I thought that left-hand lead was a way of freeing up my playing so I could extend in anyway I wanted. Playing melodically, as well as rhythmically, is very important to me [...] Left-hand ride gave me strength and independence to play patterns in any direction [...] “

Outro motivo é porque a utilização de dois bumbos e uma quantidade alta de tons, faz que o chimbal fique longe da caixa e seja mais eficiente tocar com a mão esquerda. Também, para resolver esse problema, muitos bateristas como Danny Carey e Bill Bruford, colocam o chimbal no centro da bateria e a frente da caixa. Isso permite com que ele seja tocado com as duas mãos.

2.3 LITERATURA E PUBLICAÇÕES

No ano 1997, Carter Beauford publicou seu video educativo *Under The Table And Dreaming* . Como foi mencionado durante a apresentação do estilo dele no primeiro capítulo, ele discute sobre sua carreira musical, sua configuração de bateria, sua técnica e sobre seu estilo. Além disso, ele interpreta algumas músicas e explica o seu processo criativo. Uma grande parte do material é voltado a sua ambidestria e o fato que ele não cruza os braços para tocar. Durante a presente pesquisa, procurou-se ainda mais informação sobre o tema da ambidestria e foram revisados textos produzidos por diferentes bateristas e educadores. O intuito foi ter uma maior perspectiva do tema. Considerou-se elaborar uma tabela para apresentar de forma resumida as principais publicações referidas ao tema.

Na tabela 1 podem-se observar publicações para bateria que versam (total ou parcialmente) sobre a independência das quatro extremidades, sobre o fortalecimento do lado não dominante e acerca da condução com a mão esquerda. A maioria dos textos são métodos desenhados para a prática do instrumento e constam de exercícios para guiar ao leitor durante seu processo de aprendizagem. Outras publicações, como o livro de Mangini e o video de Phillips, contêm a filosofia, a visão e experiências dos músicos sobre o tema. Na tabela também aparece um texto acadêmico da Universidade de Monash de Australia; ali o autor alem da ambidestria explora o desenvolvimento das quatro extremidades ao mesmo grau de destreza, permutando os papéis convencionais de cada membro do corpo.

Tabela 1 - Publicações sobre a ambidestria e a independência das extremidades

(Continua)

Ano	Publicação	Autor(es)	Conteúdo
1948	<i>Advanced Techniques For The Modern Drummer</i>	Jim Chapin	Independência na levada de jazz. Ambidestria. Estudar os exercícios com a mão esquerda conduzindo e a mão direita como a solista.
1963	<i>4 - Way Coordination</i>	Marvin Dahlgren Elliot Fine	Exercícios de independência para cada extremidade. Destaca a importância de ser proficiente com as 4 extremidades.
1985	<i>The New Breed: Systems For The Development Of Your Own Creativity</i>	Gary Chester	Exercícios para desenvolver as 4 extremidades, com exercícios para conduzir com as duas mãos. Imagina a bateria como simétrica e da importância ao desenvolvimento do lado esquerdo do corpo.
1997 1998	<i>Rhythm Knowledge Vol. 1 & 2</i>	Mike Mangini	Exercícios para desenvolver ambidestria de mãos e de pés. Ir além da ambidestria nas mãos e conseguir ser igual de habilidoso com qualquer extremidade.
2000	<i>Drum Set Warm - Ups</i>	Rod Morgenstein	Exercícios focados nas 4 extremidades do corpo para conseguir velocidade, agilidade, controle, precisão e coordenação. Tem um capítulo dedicado a fortalecer a mão esquerda e outro para exercícios tipo espelho onde uma mão faz o mesmo que a outra mas em direções opostas.
2001	<i>Extreme Interdependence: Drumming Beyond Independence</i>	Marco Minnemann	Método de estudo que destaca a importância de fortalecer as 4 extremidades e esquecer da ideia de ter um lado dominante.
2007	<i>The Weaker Side</i>	Dom Famularo	Exercícios focados em técnica para atingir equilíbrio entre as extremidades. O livro tenta desenvolver o lado ou extremidade mais fraca do corpo.

Fonte: Elaborada pelo autor

Tabela 1 - Publicações sobre a ambidestria e a independência das extremidades
(Conclusão)

Ano	Publicação	Autor(es)	Conteúdo
2008	<i>Open Handed - Playing vol. 1</i>	Claus Hessler Dom Famularo	Autoproclamado como o primeiro método de estudo focado no conceito e benefícios de tocar com os braços abertos. Utiliza ideias de Jim Chapin e Billy Cobham.
2008	Novos Caminhos Da Bateria Brasileira	Sergio Gomes	Livro focado em desenvolver independência para diferentes gêneros de musica popular brasileira. Propõe exercícios para a prática da ambidestria em Samba e Baião.
2011	<i>Open Handed - Playing vol. 2: A Step Beyond</i>	Claus Hessler Dom Famularo	Continua o conceito do primeiro livro. Foca em levadas lineares e rudimentos aplicados a toda a bateria.
2016	Tese de mestrado: <i>Exploring applications of multi-dexterity in drum kit performance</i>	Christopher Cameron	Pesquisa sobre as possibilidades que um baterista teria ao desenvolver as quatro extremidades com o mesmo grau de destreza. Tenta contribuir com o entendimento que se tem do instrumento.
2022	<i>Video: The Advantages Of Open-Handed Drumming (Ambidexterity Lesson)</i>	Simon Phillips Drumeo	Video do canal educativo para bateria Drumeo. O baterista Simon explica a origem da sua decisão para tocar com as mãos abertas, além de conceitos e vantagens da ambidestria e demonstrações.

Fonte: Elaborada pelo autor

3. METODOLOGIA DA PESQUISA

3.1 CONTEXTO E PROCESSO

A seguinte seção é um conjunto das experiências do autor e, por consequência, se apresenta um depoimento dele:

“A presente pesquisa foi concebida principalmente por duas razões: minha admiração pelo baterista estudado e algumas vivências que incentivaram o aprofundamento do tema em questão.

Sobre a primeira razão, preciso mencionar que conheço e valorizo a música da Dave Matthews Band e do baterista Carter Beauford faz bastantes anos, desde que era adolescente. Durante essa época, tive a oportunidade de tocar ao vivo algumas músicas da banda e, nessa experiência, descobri as particularidades do estilo do Beauford. Nesse processo de aprender as músicas, encontrei desafios na execução que me obrigaram a procurar uma explicação do que estava ouvindo e não conseguia tocar. As reflexões obtidas durante esse processo me levaram a formular perguntas sobre a ambidestria e sobre os papéis convencionais das extremidades na bateria.

Essas questões voltaram a ganhar importância para mim durante o percurso desse ano ao vivenciar ativamente o aprendizado de novos bateristas, pois trabalho como professor de bateria numa escola de música. Eu tive a oportunidade de observar como alguns alunos questionavam a ideia de tocar com os braços cruzados e achavam, naturalmente e sem influência de ninguém, mais confortável tocar e conduzir com a mão esquerda; no caso de alunos destros. Outros estudantes evidenciaram um lado dominante nas extremidades superiores e outro nos membros inferiores. Um caso particular foi o aluno Walter que, sendo canhoto, aprendeu a tocar com a bateria arranjada para o lado oposto do convencional, ou seja, com a caixa e chimbau do lado direito. Embora ele estivesse confortável desse jeito, encontrou que era um grande problema trocar todas as peças da bateria de lado na hora de tocar ao vivo, pois a maioria de bateristas são destros. Ele resolveu reaprender como des-

tro e, eventualmente, decidiu abrir as mãos porque já tinha desenvolvido essa capacidade para tocar. Como curiosidade, o aluno não trocou de lado o prato de condução e costuma conduzir com as duas mãos durante a mesma música. Essas vivências renovaram meu interesse pela questão da ambidestria e, portanto, decidi analisar o caso do renomado baterista Carter Beauford.”

O processo ou estrutura da pesquisa pode-se observar na figura 3. As duas primeiras etapas foram explicadas com anterioridade. Logo, sobre a pesquisa, pode-se dizer que é de tipo qualitativa, bibliográfica e documental. É qualitativa porque, embora faz uso de análises objetivas, é uma interpretação dos dados obtidos com o intuito de compreender a ambidestria do Beauford. A pesquisa é bibliográfica pois está baseada em material publicado como livros, artigos, entrevistas, etc. As publicações utilizadas são relacionadas ao baterista e a ambidestria na música e, também, no trabalho de outros bateristas. Além disso, se utilizam documentos como músicas e vídeos para o análise. O análise e discussão serão apresentados nos capítulos seguintes.

Figura 3 - Processo da pesquisa

OBSERVAÇÃO, AUDIÇÃO E PARTICIPAÇÃO
REFLEXÕES
PESQUISA
ANÁLISE
DISCUSSÃO



Fonte: Elaborada pelo autor

3.2 FERRAMENTAS

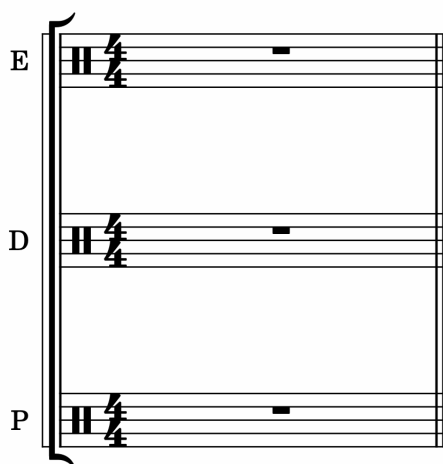
As ferramentas utilizadas são 3: videos, transcrições e mapas de bateria.

Os videos do Carter Beauford executando a música #41 são de três fontes: A versão do video educativo do próprio Beauford, “Under The Table And Dreaming” (1997), e duas versões ao vivo da música. A primeira versão é de um concerto em New Jersey do DVD “Listener Supported” e a segunda é um concerto em Europa do DVD “Europe 2009”. O primeiro video foi escolhido pois mostra com clareza a execução de toda a peça fazendo uso de diferentes enquadramentos de câmara. Os videos ao vivo, se diferenciam do video educativo, pois contam com seções grandes de improvisações musicais. No caso do concerto de New Jersey, as improvisações são do violino, flauta e saxofone e, no concerto em Europa, os solos são do violino, saxofone e guitarra. Durante esses improvisos, Beauford também está improvisando ao interagir com os solistas. Considerou-se importante também analisar nessa circunstância, pois um improviso é um ato total de criatividade. Particularmente, o concerto de New Jersey foi escolhido pois, numa seção dos improvisos, Beauford faz uma condução com a mão direita. Dos videos, foram analisados somente os trechos considerados relevantes.

As transcrições dos trechos foram feitas com ajuda do *software* de notação musical *Muscore*. Elas permitem observar com clareza as levadas e as viradas do baterista. Do mesmo modo, os mapas de bateria permitem ter uma ajuda visual para entender os movimentos dos braços do músico. Esses mapas foram realizados no processador de texto *Pages*. Pode-se observar um exemplo na figura 4.

A forma convencional de escrever uma parte de bateria numa pauta não permite mostrar o que esta fazendo cada extremidade com total clareza. Assim, foi necessário escrever de uma forma diferente. Se utilizaram 3 pautas: a primeira é dedicada para a mão esquerda, designada por a letra E; a segunda para a mão direita, identificada com a letra D; e a última para os pés e designada pela letra P. Na figura 6, se mostra um exemplo da forma de notação utilizada. A separação das mãos e os pés nas suas respectivas pautas, facilita realizar análises e atingir os objetivos da pesquisa. A forma de escrever em cada pauta respeita as regras convencionais de subdivisão e figuras rítmicas.

Figura 6 - Notação musical utilizada



Fonte: Elaborada pelo autor

4. ANÁLISE DA MÚSICA #41

A #41 é uma música da banda Dave Matthews Band contida no seu segundo disco chamado *Crash*. É uma composição frequentemente considerada como rock, pop, alternativo e folk. A instrumentação do tema conta com um baixo executado por Stefan Lessard, um violino tocado por Boyd Tinsley, um saxofone e uma flauta tocados por Leroi Moore, um violão e a voz interpretados por Dave Matthews e uma bateria tocada por Carter Beauford. A música tem uma fórmula de compasso simples, com uma métrica de 4/4. O andamento varia de acordo com a versão e oscila entre os 97 BPM e 107 BPM. É uma composição tonal, tocada na escala de mi menor natural e não contém modulações.

4.1 ANÁLISE DO VIDEO EDUCATIVO

A descrição feita com anterioridade é da gravação do disco e a mesma foi utilizada na produção do video educativo. A diferença é que a execução do baterista apresenta pequenas variações. Depois de fazer uma descrição geral da música, o seguinte passo é identificar a forma da música, isto significa, a estrutura da mesma. É importante dizer que a música (e o video) tem uma duração de 6:52 min.

A música consta das seguintes partes e instrumentação:

INTRODUÇÃO: Violão, Saxofone, violino, bateria.

A: Voz, violão, baixo, violino e bateria

B : banda completa

C : banda completa

A': Voz, violão, baixo, violino e bateria

B': Banda completa

C': Banda completa

SOLO 1 (VIOLINO E FLAUTA): Violão, baixo, violino, flauta e bateria

SOLO 2 (SAXOFONE): Banda completa sem voz

FINAL: Banda completa sem voz

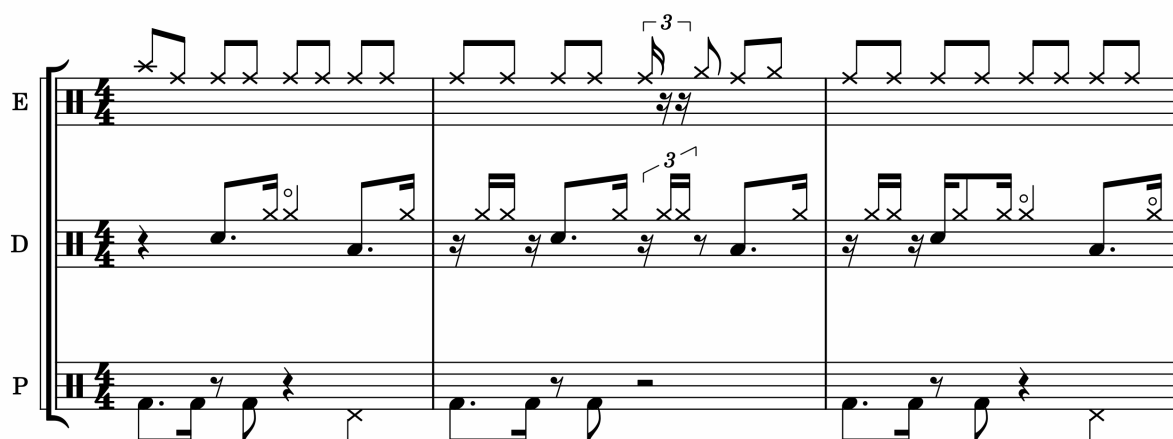
Os trechos analisados pertencem as seguintes partes: Parte C, parte B', solo 1 e solo 2.

4.1.1 Análise da parte C

A parte C (refrão) é composta por 8 compassos. Beauford orquestra essa seção com o bumbo, a caixa, o chimbal, o prato de condução e o surdo. Na figura 7, podem-se observar os primeiros 3 compassos da seção. Os seguintes 5 compassos são repetições dessas levadas. A parte C inicia no minuto 1:30.

A mão esquerda mantém uma condução no prato (de condução) durante os três compassos fazendo uma pequena interação com a mão direita para completar uma tercina. É um recurso utilizado com frequência pelo baterista e, o fato de ter o chimbal do lado do prato de condução, ajuda a que a tercina seja executada com rapidez e precisão, sem prejudicar a constância da levada. A mão direita atua como solista e ornamenta a levada com figuras em semicolcheias no chimbal, abrindo e fechando. Além disso, nos tempos 2 e 4, o baterista toca a caixa e o surdo respectivamente. O pé direito mantém um motivo no bumbo ao início de cada compasso. O pé esquerdo tem a função de abrir e fechar o chimbal.

Figura 7. Levada da parte C (min 1:30 - min 1:37)

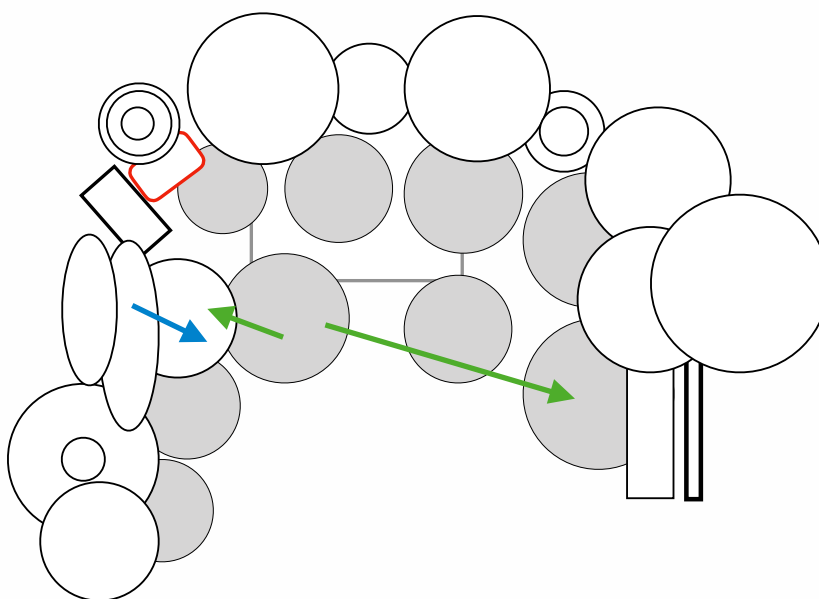


Fonte: Elaborado pelo autor

Beauford costuma fazer levadas com bastante atividade e suas mãos sempre estão ocupadas. A figura 7 mostra como cada mão tem uma função em específico: condução e ornamentação. Sua facilidade para executar levadas desse tipo é devido a destreza que ele tem desenvolvido com cada mão.

Na figura 8, se mostra o mapa da bateria do Beauford e, com setas, aponta-se a atividade de cada mão durante a levada. A seta azul representa à mão esquerda e a verde à mão direita. Pode-se observar como cada mão fica tocando peças num lado específico da bateria. Se a levada seria tocada cruzando as mãos, a mão direita teria que atravessar de um lado ao outro para tocar o chimbal e o prato de condução e, a esquerda, faria um movimento similar para tocar o chimbal, a caixa e o surdo. Poderia-se tocar a surdo com mão direita mas afetaria a condução do prato. Beauford resolve esse problema abrindo os braços para tocar.

Figura 8 - Mapa da bateria da levada da parte C



Fonte: Elaborado pelo autor

4.1.2 Análise da parte B'

A parte B' é composta por 16 compassos. Beauford orchestra a seção com o bumbo, a caixa, o chimbal, o surdo e o prato de ataque. No figura 9, pode-se observar os primeiros dois compassos da parte. Essa levada se repete sem variações durante os primeiros 7 compassos. A parte B' inicia no minuto 1:49.

Nessa levada, a mão esquerda mantém uma levada constante no chimbal. A mão direita faz notas fantasma e também toques na caixa nos tempos 2 e 4. Uma nota fantasma é uma nota que deve ser tocada da forma mais leve possível com o intuito de criar densidade no interior das subdivisões das levadas. São executadas com maior frequência na caixa mas também podem ser tocadas em outras peças da bateria. (PICKERING, 2012)

O pé direito realiza a mesma frase no bumbo durante quase toda a seção. Na levada, o baterista trocou as papeis convencionais das mãos.

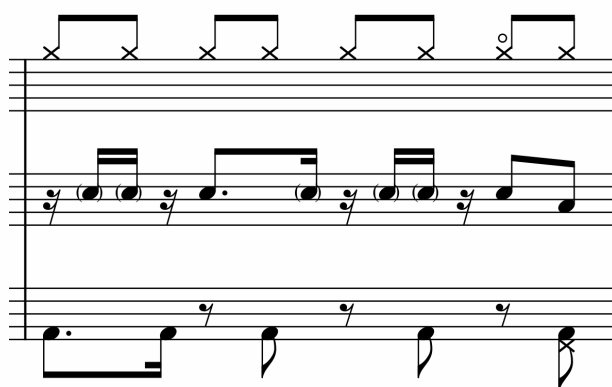
Figura 9 - Levada da parte B' (min 1:49 - min 1:53)



Fonte: Elaborado pelo autor

Na figura 10, se mostra o compasso 8 da parte B'. O baterista mantém a levada anterior até o tempo 4, onde na colcheia realiza uma orquestração com o surdo para marcar o começo do seguinte grupo de 8 compassos onde ocorrem pequenas variações da levada principal. Antes do surdo, Beauford abre o chimbal. Embora não parecer um trecho que mostre alguma vantagem com respeito a ambidestria do músico, tem alguns detalhes que é preciso ressaltar. A mão esquerda não para de fazer a condução no chimbal, inclusive quando é tocado o surdo.

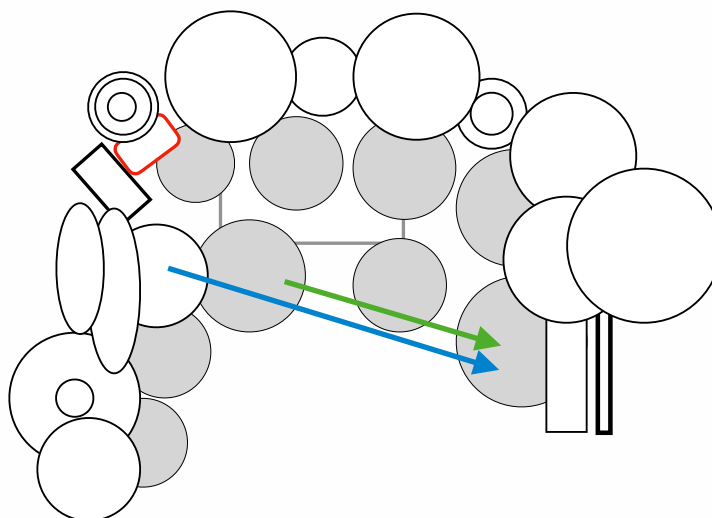
Figura 10 - Levada do compasso 8 da parte B' (min 2:04 - min 2:06)



Fonte: Elaborado pelo autor

O fato dele ter os braços abertos durante a execução assegura facilidade para tocar a frase. No caso de tocar o chimbal com a mão direita e a caixa com a esquerda, o surdo teria que ser tocado com a mão esquerda cruzando ela embaixo da mão direita ou tirando a mão do chimbal para tocar o surdo. Outra possível solução seria adicionar um surdo do lado esquerdo da bateria. Entende-se então que o fato de tocar com os braços abertos ajuda na hora de executar a levada apresentada. Na figura 11 se mostra o mapa da bateria e se mostra a trajetória da mão direita durante a levada (seta verde) é também a trajetória da mesma mão no caso ela tocasse a condução no chimbal. (seta azul)

Figura 11 - Mapa de bateria da levada do compasso 8 da parte B'



Fonte: Elaborado pelo autor

4.1.3 Análise do Solo 1

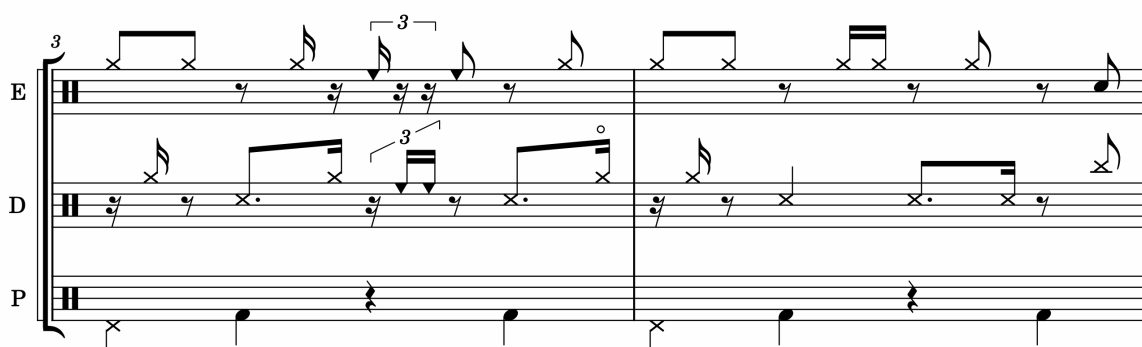
O Solo 1 é composto por 24 compassos. Os primeiros 16 correspondem ao solo do violino e os seguintes 8 contêm um pequeno improviso da flauta. A seção é fortemente orquestrada por Beauford pois interage com os solistas. Ele utiliza o bumbo, a caixa, o aro do caixa, um timbal, o chimbau, os pratos de efeito *splash*, uma campaina, um bloco de som, tom 1, tom 2 e o surdo. A seção começa no minuto 3:35.

Na figura 12 observam-se os compassos 3 e 4 do Solo 1. A primeira impressão é que não está claro o que esta fazendo o músico em cada mão. Nesses compassos, e durante todo a seção, o baterista não realiza uma levada constante no chimbau, pelo contrário, omite toques e executa a levada pensando em subdivisões e pausas de colcheia e semicolcheia. Então, o que acontece é que a mão esquerda esta fazendo a condução mas ao mesmo tempo realiza ornamentações. Se observa que no compasso 3, realiza uma tercina na campaina junto com a outra mão (é a mesma figura de tercina da parte C, porém tocada em outra peça). Ao final do compasso 4, a mão esquerda desce à caixa para acentuar o final de uma frase do violino.

A mão direita executa duas funções principais: acentuar os tempos 2 e 4, e também ornamentações. No compasso 3 se observa que Beauford toca o aro da caixa nos tempos 2 e 4 e também faz ornamentações no chimbal interagindo em diferentes figuras rítmicas com a outra mão. Além disso, completa a tercina iniciada pela outra mão. A figura rítmica completa é uma tercina anteceda por uma semi-colcheia e finalizada por uma colcheia. É importante mencionar que embora Carter Beauford tem desenvolvido um grau de ambidestria, ele costuma utilizar sua mão esquerda para conduzir levadas e iniciar frases ou viradas. Por consequência, nas suas tercinas, o primeiro toque sempre é feito pela mão esquerda e os dois seguintes pela mão direita. Ao final do compasso 4 a mão direita também faz a acentuação feita pela outra mão, porém tocando num *splash*.

O pé direito toca o bumbo acentuando junto com o aro da caixa os tempos 2 e 4. Percebe-se que a diferença de outras levadas o bumbo do tempo 1 esta ausente, isso é devido á levada tipo *reggae* que faz o baterista, onde é comum não tocar bumbo nesse tempo. O pé esquerdo abre e fecha o chimbal.

Figura 12 - Levada nos compassos 3 e 4 do Solo 1 (min 3:40 - min 3:44)



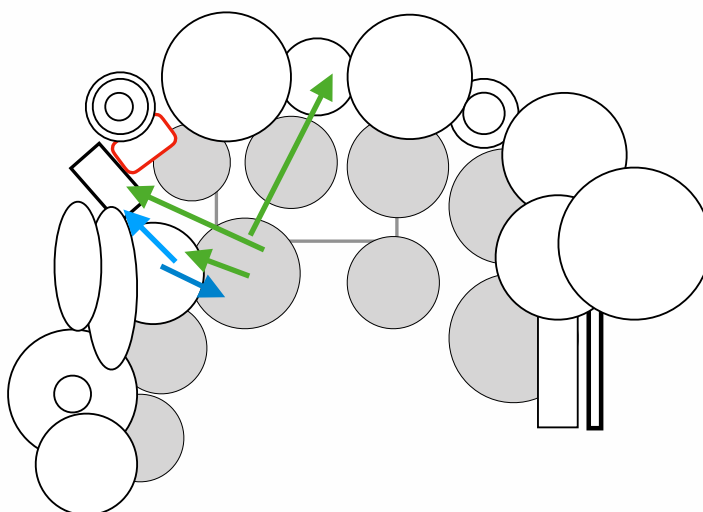
Fonte: Elaborado pelo autor

Outra figura rítmica frequente em toda a seção pode-se observar ao final do compasso 3 e ao início do quarto, é uma sequência de 5 toques no chimbal alternado as duas mãos. Começa e termina com a mão esquerda e no segundo toque tem uma abertura breve do chimbal para marcar o final do compasso e dar uma sensação de síncope. É interessante essa interação das duas mãos pois visto que é toca-

do o aro da caixa, seria bastante difícil (ou impossível) fazer figuras semelhantes tocando com os braços cruzados. A mão esquerda teria que sair de baixo da outra mão e isso dificultaria consideravelmente a execução e fluidez da levada. Algumas soluções seriam deixar de fazer algumas ornamentações, tocar em outras peças (sacrificando sonoridades) ou colocar as mesmas em outra localização para facilitar a execução. Fica evidente, que o baterista conseguiu criar uma levada complexa, interessante e musical no contexto do improviso, pela facilidade para movimentar os braços.

Na figura 13 se mostra a trajetória de ambas mãos durante os compassos analisados, seguindo a convenção de cores utilizada com anterioridade.

Figura 13 - Mapa de bateria da levada dos compasso 3 e 4 do Solo 1



Fonte: Elaborado pelo autor

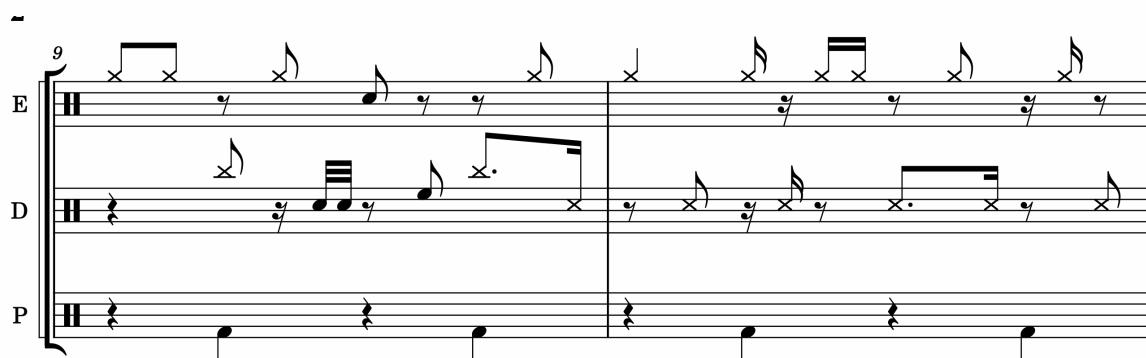
No minuto 3:49 do vídeo e no início do compasso 7 da seção, observar-se que Beauford faz uma manobra com a mão direita para trocar de lado a baqueta e poder tocar com a parte mais grossa da mesma. A partir daquele momento ele faz um movimento mais amplo tirando a mão da pele para bater o aro da caixa, diferente da forma convencional de tocar o aro onde a mão sempre está em contato com a pele do tambor. É evidente que o baterista faz essas duas mudanças para conseguir um som mais forte e marcado do aro, seguramente porque nesse momento também a seção e o solista aumentam a dinâmica. O fato de tocar com os braços abertos possibilita fazer essa manobra (que é feita de novo ao final da seção) pois a mão di-

reita fica com total liberdade. De outra forma, ou seja com as mãos cruzadas, seria difícil e até arriscado tentar fazer isso pois a mão direita atrapalharia a mão esquerda no processo.

Na figura 14 se mostram os compassos 9 e 10 da mesma seção. Beauford interage com o solista imitando as frases dele, e as figuras rítmicas, na bateria. Observa-se no compasso 10, que o baterista faz uma frase entre a caixa, o tom 1, o *splash* e o bumbo.

Ele utiliza as duas mãos para ornamentar a levada principal e participar ativamente do improviso do violinista. Percebe-se, na figura 15, que cada mão toca as peças mais próximas, a esquerda bate a caixa e a direita o tom 1 e o *splash*. Então, fica evidente a eficiência de ter cada mão num quadrante específico da bateria para a fluidez, precisão e rapidez das frases.

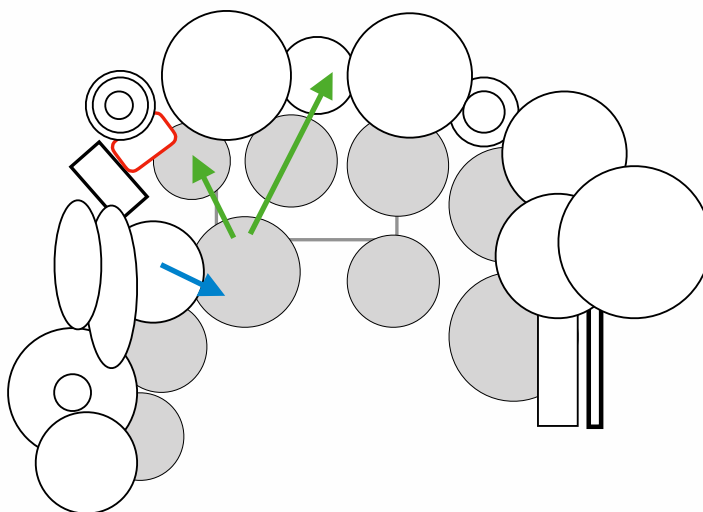
Figura 14 - Levada nos compassos 9 e 10 do Solo 1 (min 3:53 - min 3:58)



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 10, observa-se a interação com o solista na frase feita pela mão direita no aro da caixa e pela mão esquerda no chimbal.

Figura 15 - Mapa de bateria da levada dos compasso 9 e 10 do Solo 1



Fonte: Elaborado pelo autor

4.1.4 Análise do Solo 2

O Solo 2 é composto por 44 compassos e inicia no minuto 4:29. O baterista muda para uma levada parecida ao verso porém com mais presença de bumbo. Ele orchestra utilizando o bumbo, a caixa, o chimbal, o prato de condução, os pratos de ataque, os pratos china, os pratos *splash* e toms.

Na figura 16 apresentam-se os compassos 25, 26, 27, 28 e 29 da seção. Esse trecho contém uma condução com a mão esquerda entre o chimbal e o prato de ataque. Fica evidente nesses compassos, que cada mão tem uma função específica: a esquerda faz a condução e a direita toca a caixa nos tempos 2 e 4 e também notas fantasmas para ornamentar. Aparecem novamente as tercinas realizadas por ambas mãos ao final do compasso 26 e ao início do 27.

Observa-se que a levada começa fazendo colcheias no prato de condução e na última colcheia do compasso 25, Beauford começa a orquestrar alternadamente entre o prato de condução e o chimbal adicionando uma nova textura na levada e na seção. No compasso 29 ele deixa de tocar o prato de condução e fica somente no chimbal. O interessante desse trecho é como o baterista faz a transição entre duas

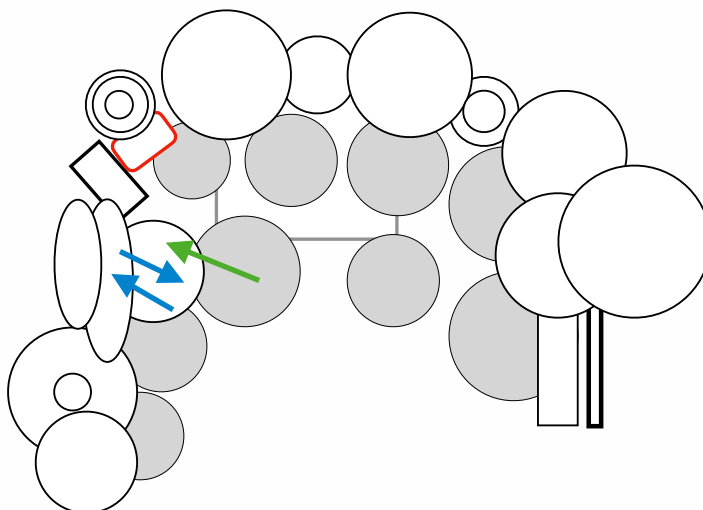
peças com a mão esquerda tão sutil e eficientemente enquanto a outra mão toca diferentes frases na caixa. Na figura 17, se mostra o mapa da bateria para esse trecho.

Figura 16 - Levada dos compassos 25 ao 29 do Solo 2 (min 5:22 - min 5:33)

The musical score is divided into three systems, each containing three staves labeled E (Electric guitar), D (Drums), and P (Piano). The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 25-26):**
 - E:** Measure 25 has a whole rest. Measure 26 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest.
 - D:** Measure 25 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2). Measure 26 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2).
 - P:** Measure 25 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2). Measure 26 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2).
- System 2 (Measures 27-28):**
 - E:** Measure 27 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. Measure 28 has a quarter note (G4), a quarter rest, and a quarter note (G4).
 - D:** Measure 27 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2). Measure 28 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2).
 - P:** Measure 27 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2). Measure 28 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2).
- System 3 (Measures 29-30):**
 - E:** Measure 29 has a quarter note (G4), a quarter rest, and a quarter note (G4). Measure 30 has a quarter note (G4), a quarter rest, and a quarter note (G4).
 - D:** Measure 29 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2). Measure 30 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2).
 - P:** Measure 29 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2). Measure 30 has a quarter note (G2), a quarter rest, and a quarter note (G2).

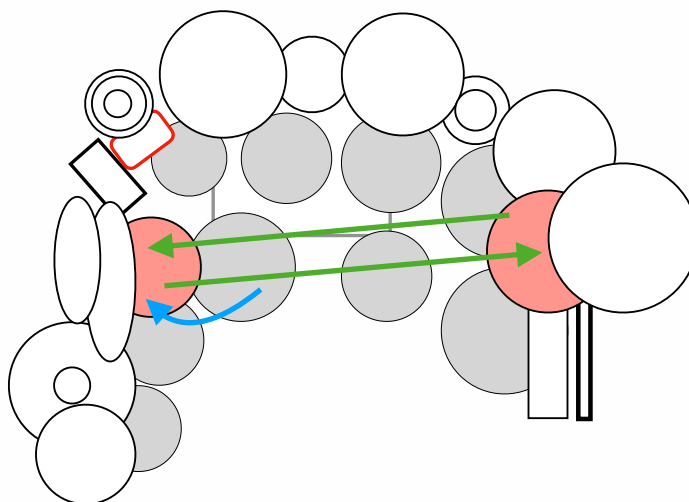
Figura 17 - Mapa de bateria da levada dos compassos 25 ao 29 da Solo 2



Fonte: Elaborado pelo autor

Se essa levada fosse executada como destro, cruzando os braços e com o chimbal no lado esquerdo e o prato no direito, seria desconfortável pela distância das peças. Provavelmente as transições seriam toscas e a articulação dos toques não seria tocada com a leveza com que o Carter as tocou no vídeo. Uma solução seria fazer a parte do chimbal com a mão esquerda mas seria impossível fazer as frases da caixa. Isso resultaria numa levada simplificada. Na figura 18 se mostra como seria a situação descrita, tendo o chimbal e o prato em lugares opostos da bateria. As duas peças que estão coloridas de vermelho representam o chimbal (como em todos os outros mapas) é o prato de condução (é uma suposição porque nos outros mapas é um prato de ataque). A seta verde representa o cenário de tocar a mão direita as duas peças e a seta celeste mostra a solução de tocar o chimbal com a mão esquerda.

Figura 18 - Tocando a levada do Solo 2 da forma convencional



Fonte: Elaborado pelo autor

Fica evidente que o baterista tem uma grande capacidade para tocar levadas complexas eficientemente. Incluso, na levada da figura 16, observa-se como a mão direita faz ornamentações no chimbau adicionando mais texturas a levada: chimbau como condução e chimbau como ornamentação.

4.2 ANÁLISE DA VERSÃO AO VIVO - DVD "LISTENER SUPPORTED"

O video da música #41 analisado na presente seção é parte do DVD ao vivo "Listener Supported" publicado pela banda em Novembro do ano 1999. A banda conta com a formação original (a mesma descrita ao início do capítulo 4) e também com o tecladista Butch Taylor. A estrutura da música é similar à descrita na seção 4.1: a introdução e as partes A, B, C, A', B' e C' são mantidas. A diferença está nos improvisos, pois são mais longos e, por consequência, criam espaço para que os músicos possam mostrar livremente sua criatividade. A seção de improvisos começa com um solo de violino (Tinsley) sobre uma base diferente à levada reggae da versão da seção 4.1. Na mesma base rítmica e harmônica, Moore continua com um improviso na flauta transversal. Seguido, Moore faz um improviso no saxofone sobre uma base similar à introdução. É durante o clímax desse solo que Beauford executa a levada que será analisada. Essa versão tem uma minutagem de 9:45 min.

4.2.1 Análise do clímax do solo de saxofone de Leroi Moore

Durante a primeira parte do seu improviso, Moore é acompanhado por Matthews no violão, Lessard no baixo, Taylor no teclado e Beauford na bateria. Nessa seção se percebe com clareza a presença do Butch Taylor que, junto ao Matthews, estão criando a base harmônica para que Moore desenvolva seu solo. Enquanto isso acontece, Beauford faz uma levada conduzindo no prato de condução e, ao mesmo tempo, complementa o improviso com acentuações em pratos de ataque e em pratos do tipo *splash*. É importante mencionar que, como se mostrou na figura 2, a bateria do Beauford conta com dois pratos de condução. O primeiro deles tem cúpula, e o outro não tem e é um pouco maior. A diferença é principalmente no som pois o prato sem cúpula dá um som mais seco, mais leve e com mais definição do toque, enquanto o prato com cúpula tem mais ressonância e mais volume.

Para a primeira parte do improviso de saxofone (min 5:18 - min 6:31), Beauford utiliza o prato de condução sem cúpula. Depois, Moore muda a dinâmica e Beauford acompanha a seção com o prato de condução com cúpula fazendo uma levada em colcheias alternando entre o corpo e a cúpula do prato. No minuto 7:11 o improviso muda de novo de intensidade e Tinsley aparece tocando frases no violino. A primeira seção do improviso termina com uma virada do Beauford entre a caixa, dois pratos de ataque e o bumbo. Durante toda essa seção o baterista realiza a condução nos pratos com a mão esquerda. A seção chega a um clímax e dá início a parte mais intensa do improviso de Moore, que tem uma duração de 16 compassos.

Na figura 19 pode-se observar os primeiros 6 compassos da seção a analisar. O trecho se encontra no minuto 7:54. O baterista orchestra essa seção de máxima intensidade com um prato tipo *China*, o bumbo, a caixa, o prato de condução com cúpula e dois pratos de ataque. Os compassos da figura 19 mostram que as funções das mãos agora foram invertidas, nos análises anteriores foi descrito como Beauford costuma fazer a condução da levada com a mão esquerda enquanto a mão direita faz ornamentações e os toques nos tempos 2 e 4.

Observa-se que é agora a mão direita do baterista a responsável da condução da levada no prato China. Beauford faz a condução em semínimas durante quase todo o trecho exceto no compasso 15 onde muda para uma condução em colcheias e no compasso 16 onde faz uma virada. A condução é constante e, as vezes, a mão direita orquestra as primeiras semínimas num prato de ataque ao invés do prato *china*. Ele faz isso para acentuar algumas frases do solista. A mão esquerda, por sua parte, está fazendo os toques dos tempos 2 e 4 na caixa, da mesma forma como seria feita por um baterista destro. Também, o baterista utiliza dita mão para fazer orquestrações em colcheias no prato de condução e incrementar a densidade da levada. No compasso 2, observa-se que no tempo 1 e na quarta semicolcheia do tempo 4, a mão esquerda executa acentuações no prato de ataque. Este análise evidencia a ambidestria do baterista pois, comparado com as levadas analisadas na seção 4.1, ele inverte as funções das mãos. Inclusive, na mesma versão ao vivo analisada nesta seção, o baterista conduz levadas com a mão esquerda.

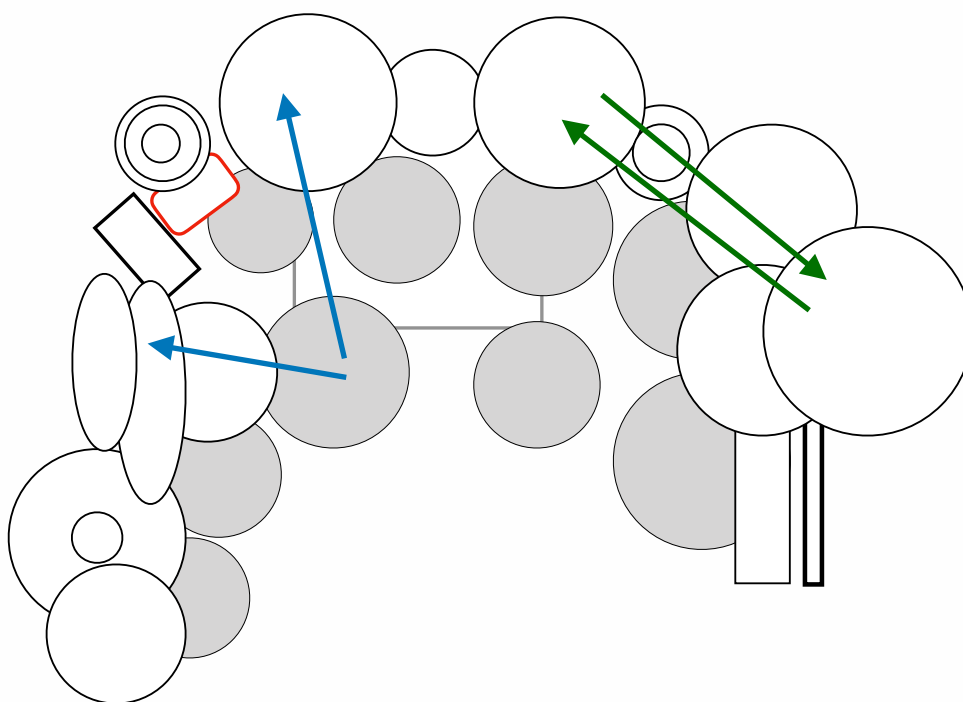
Figura 19 - Compassos 1 ao 6 do clímax do solo de Leroi Moore (min 7:54 - min 8:08)

The image displays musical notation for a drum solo in 4/4 time, organized into two systems of three staves each. The staves are labeled I (China cymbal), D (Snare drum), and P (Bass drum). The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with an 'x' to indicate specific sounds. The first system covers measures 1-3, and the second system covers measures 4-6. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a dense and intricate solo.

Na figura 19, também se mostra que o pé direito toca uma frase no bumbo com colcheias, semicolcheias e tercinas de semicolcheias. A mesma frase é repetida em toda a seção, somente o primeiro compasso mostra uma pequena variação.

Na figura 20, se apresenta o mapa da bateria para esse trecho. A mão direita (seta verde) toca o chimbau e o prato de ataque 2, ambos localizados no lado direito da bateria. A mão esquerda (seta azul) toca a caixa, o prato de condução e o prato de ataque 1, todos localizados no lado esquerdo do instrumento.

Figura 20 - Mapa de bateria dos compassos 1 ao 6 do clímax do solo de Leroi Moore



Fonte: Elaborado pelo autor

4.3 ANÁLISE DA VERSÃO AO VIVO - DVD “EUROPE 2009”

A versão da música #41 do DVD “EUROPE 2009” tem diferenças com respeito a gravação analisada na seção 4.1 e a outra versão ao vivo vista na seção 4.2 . Primeiro, a instrumentação apresenta variações. Depois da morte do saxofonista Le-roi Moore, foi recrutado Jeff Coffin mas também foi expandido o naipe dos sopros ao incorporar ao trompetista Rashawn Ross. Além disso, Tim Reynolds colabora tocando a guitarra elétrica. A segunda diferença está na estrutura: até a parte C’ é igual mas depois encontra-se que o solo do violino não ocorre sobre uma base rítmica tipo reggae. Depois, a música continua com uma ponte sem improvisos e marcada por a proeminência dos sopros. Seguido, uma pequena seção baseada na introdução termina numa pausa que inicia a seção do solo de saxofone de Coffin. A seção de improvisos continua com Reynolds e finalmente a musica tem uma seção para encerrar a apresentação. É uma das versões mais longas da música com 21:03 de minutagem.

Os dois trechos a analisar foram extraídos da seção do improviso de saxofone. O primeiro no início e o segundo no clímax. Essa seção é caracterizada principalmente pela conversação entre Beauford e Coffin, enquanto os outros membros da banda forneçam eles uma base rítmica e melódica.

4.3.1 Análise do início do solo de saxofone de Jeff Coffin

O solo de saxofone surge de uma pausa na música, Beauford junto com Matthews puxam a entrada a seção com o violão e a guitarra. O baterista começa aos poucos orquestrando levemente com o bloco de som, os toms e o chimbal, eventualmente construindo uma levada. Nesse momento, o resto da banda completa a seção rítmica. Aos poucos aparece Coffin com frases espaçadas. Beauford faz uma pausa na levada para interagir com o público mas rapidamente volta. É uma levada descontraída no bumbo, caixa e chimbal. As frases a analisar aparecem nesse contexto como uma resposta a frases executada pelo saxofonista. O trecho está no minuto 7:33 do video.

Na figura 21, observam-se os compassos 23 e 24 da seção descrita. Beauford realiza duas frases gerando espaço na levada, para continuar com o clima leve da parte. Durante o primeiro compasso da figura 21, a mão esquerda toca o chimbal fazendo a condução, porém não é contínua. A mão direita faz uma frase com a caixa, o bloco de som e a cúpula de um prato e, ao final do compasso, interage com a mão esquerda no chimbal. No segundo compasso, a frase para interagir com o saxofonista é feita agora pela outra mão, a esquerda. A direita finaliza esse compasso, é a frase da outra mão, com o chimbal e o prato de efeito *splash*. É interessante observar como o baterista realiza frases com as duas mãos e não se limita a utilizar somente uma. Usualmente isso acontece com um baterista que tem um lado claramente dominante. Beauford, porém com frases simples, mostra nesse trecho destreza e domínio das duas extremidades superiores. Provavelmente se o trecho fosse tocado com os braços cruzados, e uma mão acima da outra, a execução seria mais difícil e não ajudaria ao clima dessa parte específica. A solução seria tocar as duas frases com a mesma mão embora seja desconfortável atingir algumas peças. Por exemplo, durante a primeira frase a mão esquerda realiza um toque no chimbal no meio das peças tocadas pela outra mão.

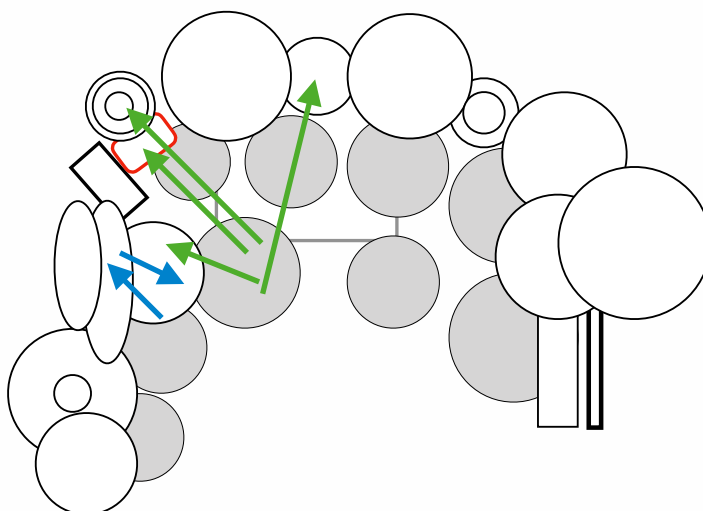
Figura 21 - Compassos 23 e 24 do solo de saxofone de Jeff Coffin (min 7:33 - min 7:38)

The musical score for Figure 21 consists of three staves labeled E, D, and P, representing different percussion parts. The time signature is 4/4. The score is divided into two measures, 23 and 24. In measure 23, the snare drum (E) plays a series of eighth notes, while the tom-tom (D) and cymbal (P) play a simple pattern. In measure 24, the snare drum (E) plays a series of eighth notes, while the tom-tom (D) and cymbal (P) play a simple pattern.

Fonte: Elaborado pelo autor

A figura 22 contém o mapa da bateria para os compassos analisados. Novamente, fica claro como cada mão toca peças do seu lado da bateria e como o baterista distribui as orquestrações em quadrantes.

Figura 22 - Mapa de bateria da levada dos compassos 23 e 24 do solo de saxofone de Jeff Coffin



Fonte: Elaborado pelo autor

4.3.2 Análise do clímax do solo de saxofone de Jeff Coffin

O solo de Coffin continua aumentando de intensidade aos poucos. É uma seção marcada pela conversação do tipo pergunta e resposta entre o saxofone e a bateria. Eventualmente, Beauford chega a uma levada forte, com o chimbal aberto, preenchida de acentuações nos pratos e alternada com algumas viradas. Por sua vez, Coffin alterna entre frases melódicas e frases rápidas. O solo chega num momento de clímax onde aparece o trecho a analisar. Ali, Beauford e Coffin realizam frases dobrando o andamento até terminar numa seção com uma grande intensidade e força. Depois o solo desce a um clima mais descontraído inspirado por ritmos latinos.

Na figura 23 mostram-se os compassos 80, 81, 82 e 83 da seção que aparecem no minuto 9:58 do vídeo. O compasso 80 mostra uma levada. A mão esquerda

esta fazendo colcheias entre o prato china e o chimbal exceto numa acentuação na quarta colcheia de tempo 2. Novamente, observa-se a condução entre duas peça com uma mão, como já foi visto na seção do solo de saxofone da versão do video educativo. A mão direita toca a caixa para acentuar os tempos 2 e 4 e ornamentar, também toca pratos de ataque para acentuar tanto a segunda colcheia do tempo 1 como a quarta semicolcheia do tempo 2 (Também acentuada pela outra mão). As duas extremidades tem funções específicas exceto as vezes que conjuntamente acentuam a música. O bumbo também faz um trabalho de acentuação e de complementação da levada. No final do compasso, a mão direita faz na caixa as últimas duas notas de uma tercina para ir apresentando a figura rítmica prevalente nos seguintes compassos.

O compasso 81 começa com a levada no bumbo e caixa até o tempo 2. Depois, o bumbo marca as colcheias e a mão direita toca as últimas duas notas de uma tercina de semicolcheias entre o tom 1 e a caixa. Enquanto isso acontece, a mão esquerda realiza uma condução em colcheias entre o prato china e o chimbal aberto.

É muito interessante pois é uma mistura de uma levada e uma virada. Cada toque da mão esquerda é a primeira nota da tercina e influi na virada. O fato de separar funções para cada mão gera essa sensação de levada mais também de virada. Os próximos dois compassos mostram a mesma condução na mão esquerda e a mesma virada entre o tom e a caixa com a direita. O bumbo continua fazendo colcheias reforçando os toques nos pratos.

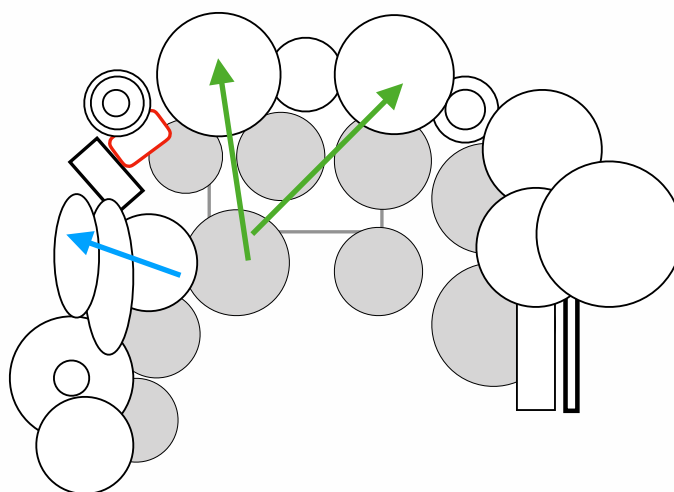
Na figura 24, observa-se o mapa de bateria do primeiro compasso onde novamente fica claro que a mão esquerda busca orquestrar nesse lado da bateria e mão direita comporta-se da mesma maneira. Situação que já é uma constante nas levadas e frases do Beauford.

Figura 23 - Compassos 80, 81, 82 e 83 do solo de saxofone de Jeff Coffin (min 9:58 - min 10:08)

The image displays a musical score for a saxophone solo, specifically measures 80 through 83. The score is written for three staves, labeled E (E-flat), D (D-flat), and P (Piano). The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like accents and slurs. The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system covers measures 80 and 81, and the second system covers measures 82 and 83. The notation is complex, featuring many beamed eighth notes and slurs, indicating a fast and intricate solo. The piano part (P) is written in the bottom staff, while the saxophone parts (E and D) are in the top two staves. The saxophone part in the E staff is primarily composed of eighth notes and quarter notes, while the part in the D staff is more melodic, featuring slurs and accents. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Fonte: Elaborado pelo autor

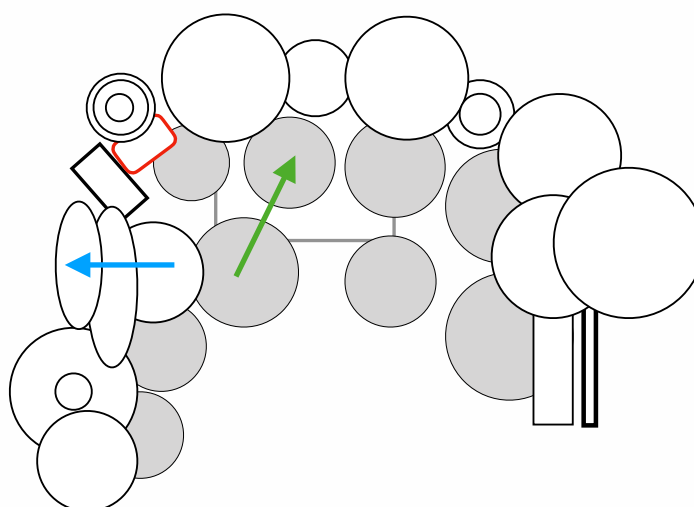
Figura 24 - Mapa de bateria da levada do compasso 80 do solo de saxofone de Jeff Coffin



Fonte: Elaborado pelo autor

Na figura 25 apresenta-se o mapa de bateria para os compassos 82 e 83. Como as duas mãos orquestram em duas peças, fica muito difícil fazer exatamente essa levada com os braços cruzados. A solução seria adicionar um surdo do lado esquerdo ou fazer a condução entre o prato de condução e outro tipo de prato.

Figura 25 - Mapa de bateria dos compassos 82 e 83 do solo de saxofone de Jeff Coffin



Fonte: Elaborado pelo autor

5. DISCUSSÃO E CONCLUSÕES

Depois das análises é preciso que a informação obtida seja avaliada com o intuito de responder as questões levantadas no início da pesquisa. Assim, é importante ressaltar que a presente discussão é uma interpretação dos dados obtidos e é baseada em informação objetiva.

No presente documento considerou-se como ambidestria à capacidade para realizar as mesmas funções com as duas mãos. Então, para discutir dita qualidade de ambidestro do músico pode-se pensar nas seguintes perspectivas:

- a) A factibilidade de tocar as levadas e frases do Beauford cruzando os braços: sobre este item observou-se que a maioria delas poderiam ser tocadas da forma convencional porem com dificuldade é, as vezes, tendo a necessidade de simplificar o tocado pelo baterista. Por exemplo, na levada do ponte 1 ou na levada do solo de saxofone na versão do video educativo.
- b) A capacidade para executar com destreza as mesmas funções com as duas mãos: na maioria das análises apresentados (Seções 4.1 e 4.3) observou-se que o baterista conduz as levadas com a mão esquerda e realiza as orquestrações e acentuações principalmente com a mão direita. Na levada da seção 4.2, o baterista inverte as funções, mostrando sua habilidade, flexibilidade e versatilidade no instrumento, e evidenciando sua ambidestria.
- c) A facilidade para tocar ornamentações durante a levada: constatou-se que a ambidestria do baterista permite a criação de frases mais ornamentadas e integração de mais peças nas mesmas.

- d) Eficiência na execução: observou-se na frase durante o início do solo saxofone de Coffin, por exemplo, a destreza para utilizar ambas mãos por igual na hora de executar num contexto de improvisação. A ambidestria do baterista também destacou-se em todas as partes analisadas ao identificar que cada mão procura peças do seu lado da bateria; no caso de um baterista com uma mão dominante, é usual que se procure atingir todas as peças com dita mão por ter mais controle para a execução. Além disso, se concluiu que a maioria das vezes as mãos dividem funções de forma equilibrada.
- e) Influência na criatividade: pela capacidade para incorporar mais peças e para manter uma levada enquanto isso acontece e, pelo fato de ter os braços sem dificuldade de movimento, o baterista consegue evidenciar uma grande capacidade de criação tanto num contexto de gravação de estúdio como no meio de um improviso num concerto. Foi importante analisar nesse dois cenários pois permitiu analisar a ambidestria do músico em mais de um contexto. Além da criação na execução, pode levantar-se a questão de que a ambidestria também influi no momento de conceber as frases, pois um baterista com uma mão dominante provavelmente no pensaria da mesma maneira. Avaliar criatividade pode ser uma atividade subjetiva porque depende da pessoa que faz o análise.
- f) Novas sonoridades: Na ponte 1, fica evidente o exposto durante o capítulo 1 onde foram referenciadas as influências do baterista. Observa-se que ele procura sonoridades em algumas peças para ajudar ao clima da música e tentar agir também como percussionista. No clímax do improviso da versão ao vivo de 2009, explicou-se como ele consegue fazer uma levada e virada ao mesmo tempo conseguindo uma sonoridade interessante para complementar o clima da música.

- g) Bateria arranjada para destro: durante o análise foi exposto como os pés do baterista realizam os papeis convencionais: pé direito para o bumbo e o pé esquerdo na maquina do chimbal. Entende-se que a ambidestria do Beauford somente ocorre nas extremidades superiores. Possivelmente, como ele aprendeu a tocar como canhoto, os pés poderiam trocar de funções mas a escolha dele foi de tocar como destro com os pés. Pode-se supor que foi por uma questão de conforto. Então o jeito de tocar do baterista esta caracterizado por essa preferência mista para o uso das extremidades. O fato dele ter sua bateria arranjada para destro, a exceção do prato de condução, influi na hora de executar qualquer levada. Se ele tocasse o bumbo o pé esquerdo, teria que cruzar as mãos ou utilizar a direita para a condução, sendo isso contrário a escolha que ele fez quando procurava o melhor forma para expressar-se no seu instrumento.
- h) Tocar com os braços abertos: em todos os trechos analisados observa-se que, além da ambidestria, o fato dele tocar sem cruzar os braços influi diretamente nos pontos expostos em a), b), c), d) e e). Por exemplo, durante o solo 1 visto na seção 1.1, Beauford realiza uma levada no estilo Reggae. A criatividade e a eficiência nas suas frases, e os benefícios da sua ambidestria, dependem diretamente do fato dele tocar com os braços abertos. Os diferentes timbres que ele consegue utilizar e a facilidade para orquestrar em diversas peças também são uma consequência da forma mencionada de tocar do músico. Se Beauford tivesse tocado com a bateria configurada como para um baterista canhoto e cruzando as mãos, provavelmente, e a pesar da sua ambidestria, ele não tivesse conseguido criar e executar as levadas e frases apresentadas neste documento.

Terminada a discussão, pode-se concluir que:

- a) A ambidestria do Carter Beauford teve uma grande influência no desenvolvimento e execução de levadas e frases nas duas versões da música #41.
- b) A ambidestria do músico permitiu-lhe realizar orquestrações em mais peças, fazer uma condução sem interrupções enquanto a outra mão realiza ornamentações, executar transições facilmente sem afetar a continuidade das levadas, interagir com os solistas eficientemente e tocar levadas com uma densidade sonora maior e mais complexas.
- c) O fato de ter domínio nas duas mãos permite atingir com eficiência peças em qualquer lado da bateria.
- d) A criatividade depende do nível de conforto de um músico no seu instrumento.
- e) A forma de tocar do Beauford com os braços abertos influi diretamente na execução das frases e levadas e facilita ele aproveitar as vantagens da sua ambidestria.
- f) A configuração da bateria como um músico destro facilita e permite ao baterista se expressar no seu instrumento da forma descrita no capítulo 4.
- g) Embora Beauford tem a capacidade de executar frases e levadas com a mesma destreza nas duas mãos, constatou-se que ele escolheu sua mão esquerda como dominante tanto para conduzir como para começar frases e viradas.

- h) Beauford caracteriza a música #41 com levadas que além de fornecer uma base rítmica, interage e reage à música e aos outros instrumentistas. A ambidestria do baterista é parte da fórmula de sucesso da música.
- i) Depois de analisar 3 versões da mesma música, pode-se observar que a ambidestria do Beauford influi nas levadas e frases de diversas formas: para tocar qualquer peça na bateria com a mesma eficiência, executar frases e orquestrações complexas com as duas mãos e conduzir a levadas também com as duas mãos.
- j) A ambidestria do baterista é visivelmente parte da sua identidade como músico e esta presente durante todo seu desempenho na música #41.
- k) O músico forneceu sonoridades diferentes a cada seção analisada.

A pesquisa funciona como um ponto de partida para a análise de outras músicas do Beauford no futuro com o objetivo de descobrir novas perspectivas sobre a ambidestria. A presente pesquisa pretende também motivar aos leitores a continuar com a procura de novas visões para a execução do instrumento e intenta contribuir ao entendimento da bateria e seu estado de permanente evolução.

REFERÊNCIAS

Livros, apostilas, artigos e dissertações

CAMERON, C. **Exploring the applications of multi-dexterity in drum kit performance**. Monash University, 2016.

CHAPIN, J. **Advanced Techniques For The Modern Drummer**. Alfred Music, 1948.

CHESTER, G. **The New Breed: systems for developing your own creativity**. Modern Drummer, 1985.

DAHLGREN, M; FINE, E. **4 - Way Coordination**. Henry Adler Inc. , 1963.

DELANCEY, M. **Dave Matthews Band: Step Into The Light**. ECW Press, 2001.

DEORA, H. et al. **Changing Hands: Why Being Ambidextrous is a Trait That Needs to Be Acquired and Nurtured in Neurosurgery**. World Neurosurgery 122, p.487-490, feb.2019.

FAMULARO, D. **The Weaker Side**. Alfred Music, 2007.

FUSON, B. **Leroi Moore: A Biography**. University of Nebraska, 2016. Disponível em: <<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1100&context=musicstudent>>. Acesso em: 5 maio 2023.

GOMES, S. **Novos Caminhos Da Bateria Brasileira**. Irmaãos Vitale, 2008.

HART, M. **Planet Drum: A celebration of percussion and rhythm**. Harper San Francisco, 1991.

HESSLER, C; FAMULARO, D. **Open-Handed Playing Vol. 1**. Wizdom Media Publications, 2008.

HESSLER, C; FAMULARO, D. **Open-Handed Playing Vol. 2**. Wizdom Media Publications, 2011.

MANGINI, M. **Rhythm Knowledge vol. 1**. 1997.

MANGINI, M. **Rhythm Knowledge vol. 2**. 1998.

MATTINGLY, R. **All About Drums: A fun and simple guide to playing drums**. Hal Leonard, 2006.

MÉDIONI, F. **Jimi Hendrix**. L&MP, 2016.

MILLER, W. **Billy Cobham**. Modern Drummer, p. 17, jul. 1986. Disponível em: <<https://www.moderndrummer.com/wp-content/uploads/2017/06/md81cs.pdf>>

MILLER, W. **Carter Beauford of the Dave Matthews Band**. Modern Drummer, p. 41-64, out. 1996. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5007083584aeb3956d36e720/t/512ce39de4b0d36c98592714/1361896349769/modern_drummer_oct_1996_article.pdf>

MILLER, W. **Carter Beauford Revisited**. Modern Drummer, p. 53-68, set. 1998. Disponível em: <<https://www.moderndrummer.com/wp-content/uploads/2017/07/md226cs.pdf>>

MINNEMANN, M. **Extreme Interdependence: Drumming Beyond Independence**. Alfred Publishing, 2001.

MORGENSTEIN, R. **Drum Set Warm-Ups**. Berklee Press, 2000.

PICKERING, J. The drummer's cookbook volume II. Mel Bay Publications, 2012.

STEMKOVSKY, I. **Carter Beauford**. Modern Drummer, p. 34-50, Jul. 2013. Disponível em: <<https://www.moderndrummer.com/wp-content/uploads/2017/06/md404cs.pdf>>

VAN NOY, N. **So much to say**: 20 years on the road, Dave Matthews Band. Touchstone, 2011.

WITTET, B. **Lenny White**: Return...To Forever. Modern Drummer, p.96-108, jul. 1998. Disponível em: <<https://www.moderndrummer.com/wp-content/uploads/2017/10/md-344-cs.pdf>>

Suporte eletrônico

BARBOZA, V. **Distonia do Músico**: Conheça a Distonia da Mão Tarefa Específica. Disponível em: <<https://victorbarboza.com.br/distonia-do-musico-conheca-a-distonia-da-mao-tarefa-especifica/>>. Acesso em: 18 out. 2023.

DEPARTAMENTO DE ENERGIA DOS ESTADOS UNIDOS. Disponível em: <https://www.energy.gov/sites/prod/files/2015/10/f27/Energy_Sector_Risk_Profile_EastCoastRegion.pdf>. Acesso em: 11 set. 2023

DICIONÁRIO OXFORD. Disponível em: <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/ambidextrous>>. Acesso em: 15 out. 2023.

FALZERANO, C. **Reinventing The Wheel**: Racks and Remote Hats From a Century Ago?. Disponível em: <<https://www.notsomoderndrummer.com/not-so-modern-drummer/2017/5/10/reinventing-the-wheel-racks-and-remote-hats-from-a-century-ago>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

HOLDER, M. **Why are more people right-handed?**. Scientific American, 1997. Disponível em: <<https://www.scientificamerican.com/article/why-are-more-people-right/>>. Acesso em: 13 out. 2023.

ROLLING STONE. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20110413094911/http://www.rollingstone.com/music/blogs/staff-blog/readers-rock-list-best-drummers-20100208>> Acesso em: 05 ago. 2023.

SITIO WEB OFICIAL DA BANDA DAVE MATTHEWS BAND. Disponível em: <<https://davematthewsband.com/photos/greenwood-village-co-10-8-21/>>. Acesso em: 29 out. 2023.

Videos

BEAUFORD, CARTER. **Carter Beauford**: Under the table and drumming. Warner Bros. Publications, 1997. 2 DVD (125:29 min)

DAVE MATTHEWS BAND. **Crash**. Nova Iorque: RCA Records, 1996. 1 disco (68:51 min)

DAVE MATTHEWS BAND. **Dave Matthews Band: #41** (Live in Europe 2009). 2019. 1 video (21:03 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ulq0mh5ok00&t=164s>>

DAVE MATTHEWS BAND. **Dave Matthews Band - #41 (Live from New Jersey, 1999)**. 2018. 1 video (9:45 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=olQuQqhnLHw>>

MIREE, H. **Carter Beauford shares his dudely drumming wisdom**. Estados Unidos: 2020. 1 video (14:16 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W2MHgAMW1PU>>. Acesso em: 2 maio 2023

MIREE, H. **Inside the mind of Carter Beauford's drum tech**. Estados Unidos: 2019. 1 video (17:25 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TIA6Gfe46G0>>. Acesso em: 2 maio 2023.

STUDIO JAMS. **Musicmakers - Carter Beauford**. 2015. 1 vídeo (9:54 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2KO46X-rtec&t=331s>>

VIC FIRTH. **Product Spotlight: Carter Beauford**. 2013. 1 video (9:02 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QhKC3iPEHHI>>

ANEXOS

Transcrição completa da parte C da versão do video educativo

The musical score is presented in three systems, each with three staves labeled E, D, and P. The time signature is 4/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. Some measures are marked with 'x' on the E staff. Trills are indicated by a '3' with a bracket over a note. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

System 1 (Measures 1-3):

- Measure 1: E staff has eighth notes marked with 'x'; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.
- Measure 2: E staff has eighth notes marked with 'x'; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.
- Measure 3: E staff has eighth notes marked with 'x' and a trill; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.

System 2 (Measures 4-6):

- Measure 4: E staff has eighth notes marked with 'x' and a trill; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.
- Measure 5: E staff has eighth notes marked with 'x'; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.
- Measure 6: E staff has eighth notes marked with 'x' and a trill; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.

System 3 (Measures 7-9):

- Measure 7: E staff has eighth notes marked with 'x'; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.
- Measure 8: E staff has eighth notes marked with 'x'; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.
- Measure 9: E staff has eighth notes marked with 'x'; D staff has a quarter note and an eighth note; P staff has a quarter note and an eighth note.

Fonte: Elaborado pelos autores

Transcrição completa do solo 1 da versão do video educativo

The musical score is written for guitar, featuring three staves labeled E, D, and P. The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each containing two measures. The E staff uses a treble clef, the D staff uses a bass clef, and the P staff uses a bass clef. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. The first system shows a sequence of notes on the E and D strings, with the P string providing a bass line. The second system introduces triplets on the E and D strings. The third system continues the triplet patterns. The fourth system concludes the solo with a final sequence of notes on the E and D strings, and a sustained note on the P string.

System 1:

- Measure 1: E string (quarter, quarter, quarter, quarter), D string (quarter, quarter, quarter, quarter), P string (quarter, quarter, quarter, quarter).
- Measure 2: E string (quarter, quarter, quarter, quarter), D string (quarter, quarter, quarter, quarter), P string (quarter, quarter, quarter, quarter).

System 2:

- Measure 1: E string (quarter, quarter, quarter, quarter), D string (quarter, quarter, quarter, quarter), P string (quarter, quarter, quarter, quarter).
- Measure 2: E string (quarter, quarter, quarter, quarter), D string (quarter, quarter, quarter, quarter), P string (quarter, quarter, quarter, quarter).

System 3:

- Measure 1: E string (quarter, quarter, quarter, quarter), D string (quarter, quarter, quarter, quarter), P string (quarter, quarter, quarter, quarter).
- Measure 2: E string (quarter, quarter, quarter, quarter), D string (quarter, quarter, quarter, quarter), P string (quarter, quarter, quarter, quarter).

System 4:

- Measure 1: E string (quarter, quarter, quarter, quarter), D string (quarter, quarter, quarter, quarter), P string (quarter, quarter, quarter, quarter).
- Measure 2: E string (quarter, quarter, quarter, quarter), D string (quarter, quarter, quarter, quarter), P string (quarter, quarter, quarter, quarter).

9

E

D

P

11

E

D

P

13

E

D

P

15

E

D

P

The image displays a musical score for three staves, labeled E, D, and P, across four systems of measures. The staves are connected by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system starts at measure 17. The second system starts at measure 19 and includes a triplet of eighth notes in the E staff. The third system starts at measure 21 and also includes a triplet of eighth notes in the E staff. The fourth system starts at measure 23 and includes a triplet of eighth notes in the E staff. The P staff consistently features a bass line with eighth and sixteenth notes. The D staff features a series of chords and single notes. The E staff features a series of chords and single notes, often with triplets.

Fonte: Elaborado pelos autores

Transcrição completa do clímax do solo de saxofone da versão ao vivo
do DVD "Listener Supported"

The image displays a musical score for a saxophone solo, organized into four systems of three staves each. The staves are labeled I, D, and P from top to bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score covers measures 1 through 10, with measure numbers 1, 4, 7, and 10 indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as f (forte) and p (piano). The saxophone part (I) features a melodic line with many notes marked with an 'x', likely indicating fingerings or specific articulation. The double bass part (P) provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets as indicated by the '3' and a bracket. The drum part (D) is represented by 'x' marks on the staff, indicating specific drum hits or patterns. The overall structure is a 10-measure phrase, with each system containing three measures.

Measures 13-15 of a musical score for I-D-P. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The I part has a quarter rest followed by eighth notes with 'x' marks. The D part has a half note with a 'x' mark. The P part has a half note with a 'x' mark. Measure 14 continues the I part pattern. The D part has a half note with a 'x' mark. The P part has a half note with a 'x' mark. Measure 15 continues the I part pattern. The D part has a half note with a 'x' mark. The P part has a half note with a 'x' mark. The system ends with a double bar line.

Measures 16-17 of a musical score for I-D-P. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The I part has a quarter rest followed by eighth notes with 'x' marks. The D part has a half note with a 'x' mark. The P part has a half note with a 'x' mark. Measure 17 continues the I part pattern. The D part has a half note with a 'x' mark. The P part has a half note with a 'x' mark. The system ends with a double bar line.

Fonte: Elaborado pelos autores