



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

JOÃO CASIMIRO KAHIL COHON

A BATERIA ABERTA E SUAS PERFORMANCES: MISTURANDO BATERIA E  
PERCUSSÃO

*OPEN DRUMS AND ITS PERFORMANCES: MIXING DRUMS AND PERCUSSION*

CAMPINAS

2021

JOÃO CASIMIRO KAHIL COHON

A BATERIA ABERTA E SUAS PERFORMANCES: MISTURANDO BATERIA E  
PERCUSSÃO

*OPEN DRUMS AND ITS PERFORMANCES: MIXING DRUMS AND PERCUSSION*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.*

ORIENTADOR: LEANDRO BARSALINI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO  
ALUNO JOÃO CASIMIRO KAHIL COHON, E  
ORIENTADO PELO PROF. DR. LEANDRO  
BARSALINI

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C663b Cohon, João Casimiro Kahil, 1988-  
A bateria aberta e suas performances : misturando bateria e percussão /  
João Casimiro Kahil Cohon. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Leandro Barsalini.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Bateria (Música). 2. Percussão (Música). 3. Música brasileira. I.  
Barsalini, Leandro, 1975-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Open drums and its performances : mixing drums and percussion

**Palavras-chave em inglês:**

Drum

Percussion music

Brazilian music

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Leandro Barsalini [Orientador]

Lucas Baptista Casacio

Guilherme Marques Dias

**Data de defesa:** 20-08-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4189-1850>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1343739019047353>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DE DEFESA DE MESTRADO**

JOÃO CASIMIRO KAHIL COHON

ORIENTADOR: LEANDRO BARSALINI

### **MEMBROS:**

1. PROF. Dr. Leandro Barsalini
2. PROF. Dr. Lucas Baptista Casacio
3. PROF. Dr. Guilherme Marques Dias

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 20.08.2021

Dedico este trabalho a grande professora e pesquisadora,  
minha mãe Samira Peduti Kahil (em memória).

## **AGRADECIMENTOS**

Eu agradeço, ao povo brasileiro, norte centro sul inteiro, onde reinou o baião. Minha bateria, minha voz e a música.

Agradeço meu orientador Prof. Dr. Leandro Barsalini, pela dedicação, paciência e instrução nesta pesquisa e escrita.

Meu pai e irmão Alberto Cohon e José Calixto, pelo eterno apoio e exemplo de músicos, pensadores e pesquisadores.

Agradeço a Lis Blanco, companheira inspiradora, comigo desde o início dessa pesquisa que, sem ela, não teria existido. Obrigado pela parceria e infinito cuidado cotidiano.

E também a todes amigues musicistas com quem dividi palcos, ensaios, estudos, anseios, ideias, músicas, gravações, aulas, viagens e parcerias, principalmente os que participaram das gravações presentes no meu recital virtual: Bruno Momisso, Diego Garbin, Do de Carvalho, Fabio Oliva, Guilherme Camargo, Gustavo de Medeiros, Isaias Alves, Jackson Silva, Klesley Brandão "Pedhi", Merê, Rafael Amarante, Ramon del Pino, Reynado Izeppi, Rozinaldo Miranda, Wellington Viana.

## RESUMO

O presente trabalho identifica e sistematiza modos de execução do instrumento bateria sendo tocada simultaneamente com outros instrumentos de percussão por um único músico, prática denominada como Bateria Aberta pela presente pesquisa e bibliografia. A análise parte de exemplos retirados de registros fonográficos, audiovisuais e impressos de diversos artistas brasileiros, desde a década de 1950. Com base nos aspectos musicais (técnicos e interpretativos) diretamente observados, bem como da prática instrumental e a própria contextualização histórica dos exemplos em questão, foram pensadas quatro categorias analíticas, sendo elas, Instrumentos Substitutos, Instrumentos Agregados, Instrumentos Sem Baqueta e Recursos Eletrônicos. Dentro das categorias são observadas as principais e mais recorrentes combinações de instrumentos e como cada uma influencia a forma de tocar bateria tanto no sentido técnico quanto no resultado sonoro.

**Palavras-chave:** Bateria; Percussão; Música Brasileira

## **ABSTRACT**

This research identify and systematize ways of playing the drum set simultaneously with other percussion instruments, a practice called Open Drums by this research and bibliography. The analysis is based on examples taken from phonographic, audiovisual and printed materials of several Brazilian artists, since the 1950s. Based on the musical aspects (technical and interpretative) directly observed, as well as on the instrumental practice and the historical contextualization of the examples in question, four analytical categories were conceived, namely, Substitute Instruments (IS), Aggregate Instruments (IA), Instruments Without a Drumstick (ISB), and Electronic Resources (RE). Within these categories the main and most recurrent combinations of instruments are observed, and how each one influences the way drums are played both in a technical sense and in the sound result.

**Keywords:** Drums; Percussion; Brazilian Music

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Catálogo Slingerland 1928	26
Imagem 2 - Catálogo Ludwig 1937	27
Imagem 3 - Slingerland Gene Krupa Signature 1941	28
Imagem 4 - Ringo Starr com sua Black Oyster Pearl Drum Set	31
Imagem 5 - Dois exemplos de bateria fechada em desenho	32
Imagem 6 - Zé Eduardo Nazário, show do Gismonti no "Tropical Jazz Rock" em 1979	37
Imagem 7 - Bateria do Kainã do Jeje para gravação com Orkestra Rumpilezz	54
Imagem 8 - Síntese da levada de Kiko Freitas para caixa e tamborim	56
Imagem 9 - Baquetas de tamborim de escola de samba	59
Imagem 10 - Pedro Ito gravando com Ricardo Herz Trio	62
Imagem 11 - Transcrição de trecho da música Vim De Sant'Ana	64
Imagem 12 - Airto Moreira bateria e agogô	66
Imagem 13 - Proposta de samba na bateria com agogô e telecoteco	66
Imagem 14 - Celso de Almeida solo com tamborim	67
Imagem 15 - Edu Ribeiro toca agogô do maracatu nos tons	68
Imagem 16 - Edu Ribeiro maracatu com agogô	68
Imagem 17 - Transcrição Siri na Lata - Trio Curupira	71
Imagem 18 - Transcrição do Edu Ribeiro tocando ijexá 7/8 com agogôs	72
Imagem 19 - Edu Ribeiro - Frase melódica com agogôs em Ta Sobrando Carisma	73
Imagem 20 - Reco de mola, Edgard Rocca	75
Imagem 21 - Dom Um Romão toca samba na bateria com reco	76
Imagem 22 - Levada de reco-reco em Tenho Sede	77
Imagem 23 - Cleber Almeida toca bateria com reco	77
Imagem 24 - Cleber Almeida toca bateria com reco 2	78
Imagem 25 - Airto Moreira usando caxixi com sino na bateria	82
Imagem 26 - Airto Moreira toca triângulo e caxixi na bateria	83
Imagem 27 - Cleber Almeida bateria com caxixi	87
Imagem 28 - Rogério Boccato tocando triângulo na bateria	89
Imagem 29 - Como segurar o triângulo	90
Imagem 30 - Triângulo com detalhe no corte	91
Imagem 31 - Dom Um Romão tocando triângulo na bateria	93
Imagem 32 - Capa álbum Hotmosphere (1976)	94
Imagem 33 - Luciano Pimentel triângulo e bateria	95
Imagem 34 - Capa do Jadir no Samba	97
Imagem 35 - João Parahyba tocando timba e bateria	100
Imagem 36 - Ramon Montagner tocando bateria com cajón	102
Imagem 37 - Ramon Montagner tocando bateria com pandeiro	103
Imagem 38 - Zé Nazário com a barraca de Percussão com diversos chocalhos	105
Imagem 39 - Transcrição do Nenê tocando bateria com sinos	106
Imagem 40 - Capa do catálogo da Hollywood Meazzi Electronic Drums	108
Imagem 41 - Página 4 do catálogo da Hollywood Meazzi Electronic Drums	108
Imagem 42 - Synare Percussion Synthetizer	110
Imagem 43 - Synare Sensor	110

## SUMÁRIO

Introdução	11
1. A bateria, um instrumento múltiplo	16
1.1 A consolidação da bateria como um instrumento fechado	24
1.2 Colorindo com outros instrumentos: a bateria aberta	33
2. Uma questão de identidade: nacionalismo e antropofagia	40
3. A bateria aberta em performance	47
3.1 - Instrumentos Substitutos (IS)	49
3.2 - Instrumentos Agregados (IA)	63
3.3 - Instrumentos Sem Baqueta (ISB)	80
3.3.1 - Caxixi	80
3.3.2 - Triângulo	88
3.3.3 - Tambores de mão	97
3.3.4 - Chocalhos de efeito	104
3.4 - Recursos eletrônicos (RE)	107
Considerações finais	116
Bibliografia	121
Anexos - Referências documentais	125
Recital	132

## Introdução

“Os bateristas, eles tem que saber mais sobre percussão, e percussionistas do mesmo jeito, vice e versa.”<sup>1</sup> (Airto Moreira)

Em fevereiro de 2017 o selo Newvelle Records<sup>2</sup> anunciou, através do lançamento de um vídeo na plataforma digital YouTube, o então mais novo trabalho do renomado contrabaixista estadunidense John Patitucci, na formação de trio com guitarra. Apesar de estar familiarizado com o trabalho do artista e já ter ouvido suas gravações de releituras de músicas brasileiras mundialmente conhecidas, me surpreendi ao ler o nome do álbum, intitulado “Irmãos de Fé”. A música que dá nome ao álbum é uma composição de Milton Nascimento e Márcio Borges, originalmente lançada no álbum “Travessia” em 1967.

Para além do título em português, tratava-se de um álbum inteiramente dedicado à música brasileira e, mais do que isso, continha várias músicas que raramente ví sendo tocadas ou gravadas pelos músicos da MPIB<sup>3</sup>, como Nilopolitano (Dominginhos), Sinhá (Chico Buarque e João Bosco), Pr’um Samba (Egberto Gismonti), entre outras. O vídeo de apresentação<sup>4</sup> do trabalho, além de ter Patitucci contando sobre sua inspiração para gravar tais músicas, também mostra alguns trechos da gravação, com a performance dos integrantes do trio: Yotam Silberstein (violão e guitarra) e Rogério Boccato (bateria e percussão).

Além da surpresa do álbum dedicado à música brasileira, o que mais me chamou atenção foi a maneira como Boccato tocou a bateria e sua opção pela instrumentação. Nesse vídeo-apresentação<sup>5</sup> podemos ver o trio tocando um trecho da música Nilopolitano, e quem dá início à música é Rogério, sentado à bateria, porém tocando triângulo com as mãos, ao mesmo tempo em que faz um padrão de baião com os pés. Além disso, o músico executa acentos na caixa utilizando o corpo do triângulo e, em alguns momentos, a própria baqueta de metal é utilizada para atacar os pratos ou tambores.

---

<sup>1</sup> Tradução livre do autor, retirado do DVD Rhythm and Colors (1993): “drummers, they had to know more about percussion, and percussionist the same way”. Acessado dia 05/02/2019 e disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fF3DZLNegTw&feature=youtu.be&t=38m23s>

<sup>2</sup> Newvelle Records é um selo de jazz francês que desde 2016, tem lançado 6 álbuns por ano disponíveis apenas no formato LP, não aceitando a imposição do *streaming* pela indústria cultural como única forma de divulgação e produção musical, e apostando em outros formatos. <https://www.newvelle-records.com>

<sup>3</sup> MPIB é uma sigla que significa Música Popular Instrumental Brasileira, termo utilizado por Acácio Piedade (2005).

<sup>4</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h4Ot6H5LSCc>. Acesso em 20/07/2019

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yT4ywnF4pzU>. Acesso em 20/07/2019

Iniciei uma pesquisa em busca de outros bateristas e fonogramas que utilizassem essa mistura, sendo o álbum do Quarteto Novo (1967) o primeiro que ouvi com atenção a essa questão, por ser um trabalho muito reconhecido e marcante justamente pela sonoridade não usual para a época em que foi lançado. Mas apesar disso, encontrei apenas duas músicas onde o baterista do grupo, Airto Moreira, utiliza o recurso de misturar percussão e bateria, já que em geral ele toca ou bateria, ou percussão. Também no trabalho de Egberto Gismonti, já havia visto vídeos onde o baterista Nenê utilizava instrumentos de percussão sentado na bateria. Segui pesquisando e procurando tais performances na história, mas também na atualidade, encontrando um número bastante significativo de músicos que utilizam ou utilizaram o recurso, como Zé Eduardo Nazário, Dom Um Romão, Marcio Bahia, Luciano Pimentel, Robertinho Silva, Celso de Almeida e mais jovens como Pedro Ito, Sérgio Reze, Ramon Montagner, Kabé Pinheiro e Cleber Almeida<sup>6</sup>.

Paralelo a isso me questionei como se deu tal encontro de instrumentos, principalmente tendo em mente que a história do Brasil, bem como a história da música popular brasileira, nos mostra que o racismo e a tentativa de exterminar não só com as manifestações, mas o povo negro, é um antigo projeto político. No início do século XX

era comum notar-se a prática da percussão enquanto uma manifestação coletiva, intimamente relacionada a aspectos extra-musicais. Esse tipo de prática coletiva estava conectado a tradições culturais afro-descendentes, representada através das reuniões frequentadas por indivíduos das primeiras gerações de alforriados pela abolição oficial da escravatura no Brasil (Barsalini, 2010, p. 819).

Porém, as elites brasileiras tinham na Europa e especialmente na França seu maior exemplo cultural e social, sendo que as manifestações culturais afro-descendentes foram “intensamente reprimid[as] pelas autoridades republicanas brasileiras” (Barsalini, 2010, p. 819) da época, com um discurso de modernização do Brasil.

Não apenas as manifestações culturais foram reprimidas, mas a própria presença negra no Rio de Janeiro foi atacada, evidenciando que nem os instrumentos de percussão, nem seus tocadores eram bem-vindos na nova república.

As grandes reformas urbanísticas que derrubaram antigos casarões do século dezenove, localizados na região central do Rio de Janeiro, então ocupados por uma maioria de afro-baianos, classes populares que se viram obrigadas a ocupar regiões de subúrbio ou mesmo os morros mais próximos, originando as favelas cariocas (Barsalini, 2010, p. 819).

---

<sup>6</sup> Apresento nos [anexos uma lista com nomes](#), links e informações sobre todas as performances que utilizam a bateria aberta encontradas durante essa pesquisa.

Entender que a chegada da bateria no Brasil, por volta de 1917, se deu nesse contexto de reordenação urbana na então capital federal (Barsalini, 2010), que tal reordenação passava pela exclusão e repressão do uso de instrumentos de percussão e seus representantes, nos faz olhar de outra forma para a performance de Boccatto, que já no século XXI mescla com tanta naturalidade bateria e instrumentos de percussão. Ainda mais a bateria tendo substituído tais instrumentos de percussão em parte das gravações, sendo um instrumento muitas vezes considerado símbolo de modernização da produção nacional.

Nas gravações das bandas brasileiras dos vinte anos iniciais do século XX, pode-se distinguir, com alguma imprecisão, que [quando utilizava percussão], a seção rítmica empregava pelo menos dois dos cinco instrumentos de percussão habituais em uma banda militar, a saber: tambor, tarol, caixa, bombo e prato, cada qual nas mãos de um músico. A mais relevante novidade do ciclo das jazz bands no Brasil foi um instrumento, ou melhor, um conjunto de instrumentos de percussão agrupados, aqui batizado de bateria, no qual o músico aproveitava também os pés para acionar um pedal conjugado ao bombo disposto verticalmente (Mello, 2007, p. 74).

Instigado de um lado pelo encanto da sonoridade resultante da união da bateria com instrumentos de percussão encontrada nas performances dos bateristas citados acima, e de outro pela história, conflitos e disputas em que tais instrumentos estão envolvidos e que vão além de questões musicais, uma série de perguntas foram levantadas, contribuindo para a definição do objeto de pesquisa do presente trabalho. Em que momento a percussão voltou a ser valorizada na produção cultural urbana brasileira? Como isso se deu? O que é a bateria? Quando a bateria e a percussão passaram a ser tocadas simultaneamente por um mesmo músico? Por qual motivo ou sob quais influências os bateristas decidiram usar tal sonoridade? Quais os principais instrumentos envolvidos? Quais resultantes musicais dessa performance? Houve mudança técnica na performance do instrumento? E, por fim, como foram utilizados esses recursos pelos músicos e como podemos aprender a usá-los?

Essas e outras questões serão perseguidas ao longo desta pesquisa, que na primeira parte discute justamente as maneiras pelas quais a relação entre a bateria e os instrumentos de percussão são construídas hoje nos meios acadêmicos e de ensino formal de música. Sendo também a bateria meu principal instrumento de expressão musical, e parte central do meu objeto de pesquisa, entendo que sua definição e construção como um instrumento individual, seu desenvolvimento histórico, sua linguagem e papel na história da música, são partes essenciais para que possamos “compreender de que maneira determinadas

opções estéticas na prática do instrumento podem ser empreendidas também em função de condições historicamente definidas” (Barsalini, 2010, p. 819).

Tal debate será embasado principalmente nos conceitos de bateria fechada e aberta apresentados por Aquino (2009) e discutidos aqui nas partes 1.1 e 1.2, trazendo novas perspectivas e questionamentos, bem como dialogando com outros trabalhos que também levantam questões e informações relevantes para o debate como Traldi e Ferreira (2015), Hemsworth (2016) e Carinci (2012). Dessa forma, a primeira parte da dissertação define e contextualiza o objeto de pesquisa: estudar a performance de alguns bateristas brasileiros que utilizam instrumentos de percussão estranhos à configuração base do instrumento, prática que chamo aqui de “bateria aberta”. Para isso, nesse mesmo capítulo defino também a ideia de “bateria fechada”, que, resumidamente, são as performances que usam apenas a base formada pelo bumbo, caixa, pratos, pedal, chimbau, com ou sem os instrumentos tom e surdo, independente do número de repetições que cada uma dessas unidades é utilizada.

Já o capítulo 2 traça algumas possibilidades de resposta para as perguntas feitas acima, através de uma revisão histórica acerca da época em que a bateria aberta ganhou destaque no cenário musical brasileiro, isto é, as décadas de 1960 e 70. Nesse período, movimentos culturais como da música Engajada, o Tropicalismo e Movimento Armorial retomavam de certa forma o cosmopolitismo antropofágico oswaldiano, cada um à sua maneira. Essa releitura modernista, com a perspectiva de um mundo ainda mais globalizado, contribuiu para que a bateria, já hegemônica na produção cultural urbana no país, se abrisse para os instrumentos de percussão que haviam sido banidos para o morro ou isolados nos interiores do país. Para buscar respostas e caminhos dentro desse debate, foram utilizados autores como Dias (2013), Bergamini (2014), Gerolamo (2014) e Favery (2018), que apresentam debates e materiais sobre músicos deste período que tiveram importante influência na performance com a bateria aberta, assim como autores que trabalham com os movimentos envolvidos, sendo eles Costa (2007), Napolitano (2002; 2007) e Wisnik (2007).

Após toda essa revisão conceitual e histórica, que também contou com ampla pesquisa por fonogramas, vídeos e fotos que dialoguem com o objeto de pesquisa, pude vislumbrar uma forma de organizar o material através de categorias analíticas. Me dei conta também que o trabalho não deveria focar em um ou outro baterista, já que o objeto de pesquisa é a bateria aberta a outros instrumentos, e não a performance de um determinado

artista. Dessa forma optei por um recorte temporal mais amplo e que abrange um número imenso de performances. Com isso, é preciso ficar claro que o presente trabalho não tem intenção de analisar toda performance da bateria com percussão, mas sim avançar no debate deste objeto.

É então no capítulo 3 que apresento o recorte de análise, as ferramentas que serão utilizadas nas análises, e explico como cheguei nas quatro categorias utilizadas, que foram pensadas a partir dos tipos de instrumentos tocados junto à bateria e da forma como eles são tocados. A primeira categoria apresentada, Instrumentos Substitutos (IS), analisa performances nas quais os bateristas substituem os tambores da bateria por um outro tipo de tambor tocados com baquetas. A segunda categoria, Instrumentos Agregados (IA), analisa performances que incluem instrumentos de percussão variados (que não são tambores) na bateria, desde que tocados com baquetas. A terceira categoria, Instrumentos Sem Baquetas (ISB), dá conta de todas as performances nas quais os bateristas deixam de usar as baquetas para tocar instrumentos de percussão. Essa categoria, por conter instrumentos e formas de tocar muito diversas, foi subdividida em outras 4 partes. A quarta e última categoria apresentada, Recursos Eletrônicos (RE), se debruça sobre performances que utilizam variados tipos de acionadores eletrônicos junto com uma bateria acústica.

Sobre os materiais trabalhados no capítulo 3, optei por dar preferência às performances com audiovisual, entendendo que a imagem auxilia na análise e garante que não houve utilização de sobreposição de gravações, ou seja, que um único baterista está tocando a bateria e a percussão simultaneamente. Tais vídeos foram armazenados em canais da plataforma YouTube gerenciados pelo autor, com o intuito de preservar o acesso dos mesmos pelos leitores desta dissertação.

Porém, “quando se trata de um estudo interpretativo minucioso sobre um determinado material, podemos encontrar algumas limitações ao analisar uma gravação, uma vez que detalhes importantes podem passar despercebidos, mesmo durante as audições mais atentas” (Casacio, 2017, p. 36) e, nesse sentido, apresento também alguns trechos transcritos. O uso de recursos como a inserção de *links* dos trechos trabalhados na dissertação também pretende tornar a música ainda mais presente na análise, possibilitando um diálogo entre a escrita reflexiva, a escrita musical e o som.

## 1. A bateria, um instrumento múltiplo

O presente trabalho propõe uma exploração das relações entre o instrumento bateria e outros instrumentos de percussão popular, com foco na sua execução linear<sup>7</sup> (Dias, 2013), tomando como referência diversos performers que utilizaram e utilizam esse recurso desde a década de 1950. Essa maneira de tocar a bateria e a percussão simultaneamente põe em questão a própria classificação dos instrumentos e dos músicos: baterista ou percussionista? Até que ponto é bateria e quando é percussão? o que é/pode ser bateria?

Nesse sentido, entendo a bateria como um instrumento múltiplo, ou seja, consiste em uma junção de diferentes instrumentos de percussão, e assim pertence à essa família. Entretanto, apesar de concordar com essa afirmação, que está presente em um significativo número de trabalhos acadêmicos (Aquino, 2009; Barsalini, 2010; Traldi e Ferreira, 2015; Dias, 2013; Paiva e Alexandre, 2010; Hemsworth, 2016; Carinci, 2012; Reimer, 2013), em diversos cenários a bateria tem sido tratada como um instrumento separado da percussão. E “isso é facilmente notado pela existência de cursos de diversos níveis (técnico, superior, alternativos) que focam o ensino da bateria independente da percussão” (Traldi e Ferreira, 2015, p. 1), ou ainda em revistas e encartes de discos onde a descrição como baterista vem separada de percussionista.

Sendo a questão do que é bateria e percussão fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, apresento uma breve análise de algumas instituições que formam os músicos executantes desses instrumentos e da maneira que elas influenciam nas classificações e normatizações dos instrumentos em si. Isso porque, ao pensar nos especialistas e na produção simbólica do mundo, Bourdieu (2014) afirma que para compreendermos as classificações e nomeações temos que entender os sistemas de agentes que lutam a propósito de sistemas simbólicos<sup>8</sup>. Tomemos então algumas instituições de ensino

---

<sup>7</sup>Dias (2013) entende “como linear o uso que Airto faz da percussão no Quarteto Novo, porque ali bateria e percussão são tocados de forma alternada, ou simultânea sem *overdub*. Classificamos como vertical o uso que Airto faz da percussão a partir do início dos anos setenta, quando há predominância das sobreposições de camadas distintas de instrumentos de percussão gravados sobre a execução da bateria com o uso do *overdub*.” (Dias, 2013, p. 158)

<sup>8</sup> Para Bourdieu (2010) os sistemas simbólicos são instrumentos de conhecimento e construção do mundo dos objetos e tem como função política a imposição ou legitimação da dominação. O poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo.

superior de música como base para entender como é estruturada e pensada essa segmentação atualmente.

Na *Berklee College of Music*<sup>9</sup>, existe um departamento de percussão onde elegeram seis instrumentos principais a serem estudados: bateria<sup>10</sup>, percussão de mão<sup>11</sup>, vibrafone, marimba, tambor de aço<sup>12</sup> e percussão orquestral. Na Inglaterra a *Royal College of Music*<sup>13</sup> possui uma estrutura parecida, com um departamento de percussão e dentro dele o ensino tanto dos instrumentos ligados à música de concerto<sup>14</sup>, quanto à música popular, incluindo a bateria e percussões variadas, por eles denominada de *Latin Percussion*.

Já na *Julliard School of Music*<sup>15</sup> existe um departamento de percussão, porém ligado apenas à música de concerto, com seus instrumentos mais tradicionais. É no departamento de *Jazz Studies* que encontramos a bateria, ao lado do vibrafone e diversos instrumentos relacionados ao gênero, sem uma categoria para percussões populares. O mesmo ocorre na *Manhattan School of Music*<sup>16</sup>, também em Nova Iorque, onde a bateria se encontra no departamento de *Jazz Arts*, e a percussão só aparece relacionada ao estudo da música de concerto.

Na realidade brasileira, a Universidade Estadual de Campinas tem, dentro do Instituto de Artes<sup>17</sup>, uma divisão parecida com a de Julliard, já que a percussão só aparece relacionada ao estudo da música de concerto, e existe um departamento de música popular (similar ao *Jazz Studies*) onde o estudo da bateria se encontra inserido, sem a presença da percussão. Já no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos – o Conservatório de Tatuí<sup>18</sup>, como é conhecido nacionalmente, os instrumentos de percussão estão presentes em três diferentes áreas: MPB/Jazz; Percussão Sinfônica; Choro. A bateria se encontra dentro da

---

<sup>9</sup> Informações tiradas de: <https://www.berklee.edu/studying-percussion-berklee> Acesso em 05/06/2019

<sup>10</sup> Dentro dos estudos de bateria, eles elencam as seguintes matérias: Snare drum technique/reading, drum set chart/lead sheet reading, time feels, improvisation, brush technique, and creative soloing.

<sup>11</sup> Dentro dos estudos de “hand percussion”, eles elencam as seguintes matérias: Brazilian, Afro-Cuban, Middle Eastern/North African, and West African styles; stick drums (timbales, drum set, etc.), hand drums, and all accessory percussion instruments.

<sup>12</sup> Steel Drum é um instrumento musical de percussão criado nas regiões caribenhas e muito associado à ritmos caribenhos.

<sup>13</sup> Informações tiradas de: <https://www.rcm.ac.uk/percussion/> Acesso em 05/06/2019

<sup>14</sup> Também conhecida como música erudita ou música clássica.

<sup>15</sup> Informações tiradas de: <https://www.juilliard.edu/music/jazz-studies/jazz-studies-undergraduate-diploma#arm> Acesso em 05/06/2019

<sup>16</sup> Informações tiradas de: <https://www.msmnyc.edu/programs/> Acesso em 05/06/2019

<sup>17</sup> Informações tiradas de: <https://www.iar.unicamp.br/graduacao-em-musica> Acesso em 05/06/2019

<sup>18</sup> Informações tiradas de: <http://www.conservatoriodetatu.org.br/cursos/mpb-jazz/> Acesso em 05/06/2019

área de MPB/Jazz, porém, diferente das outras, há na mesma área um curso de percussão popular.

Essas definições de categorias são importantes porque são produtos e produtoras de sistemas simbólicos. Partindo da premissa de que a produção e a canonização das classificações sociais têm efeitos de realidade, vejo como importante elucidar, de maneira breve, esse processo, entendendo que se trata de um assunto e um campo em constante construção e mutação.

Vale lembrar que, para além de questões de classificação e entendimento de como organizar percussão e bateria, há também questões políticas, financeiras e burocráticas que podem impedir que a estrutura seja de outra forma nessas instituições. De qualquer forma evidenciam um caminho e hierarquia na importância que se dá a determinados estudos e instrumentos.

Percebemos assim três padrões de organização: o primeiro que coloca a bateria, percussão sinfônica e popular em um mesmo lugar, entendendo todos esses instrumentos como da família de percussão e de semelhante importância. Apesar disso, coloca a bateria em evidência já que, dentre tantos instrumentos de percussão popular, é o único que possui um professor especializado no assunto.

No segundo caso a estrutura está dividida por gênero, ficando separados de um lado a percussão sinfônica e de outro a música e percussão popular/bateria, sendo que nesta última podemos encontrar, da mesma forma que no caso anterior, um favoritismo da bateria, já que se trata do único instrumento de percussão popular que possui professor especializado.

No terceiro caso as instituições não possuem cursos voltados para percussão popular, porém possuem curso de bateria, distanciado da percussão sinfônica, já que se encontra na área de música popular. Nesse caso a percussão popular fica a mercê dos estudos acadêmicos no âmbito da graduação, sendo um tópico, ainda raro, nas pesquisas de pós-graduação. Além disso, a bateria se distancia ainda mais de uma interação com os instrumentos de percussão e seu ensino.

Existem ainda os inúmeros casos não expostos, onde nem o estudo da bateria nem da percussão popular estão inseridos nas instituições de ensino superior de forma regularizada e sistemática, já que a tradição da educação formal em música no ocidente sempre foi

construída sobre a perspectiva da música de concerto. Ainda sobre essas construções e opções, Queiroz (2017) aponta que

a trajetória que demarcou a inserção e a consolidação da área nas universidades brasileiras é fortemente subsidiada por uma história de exclusões e epistemicídios musicais<sup>19</sup>, história atualmente problematizada com vistas à transformação do presente e à proposição do futuro da música nos cursos de graduação e pós-graduação (Queiroz, 2017, p. 133).

Assim fica claro que a bateria tem ganhado visibilidade e espaço nos meios acadêmicos paralelamente ao crescimento das áreas de música popular e jazz, porém o estudo da percussão popular não tem recebido a mesma atenção. Para Marcello Teixeira, em sua dissertação sobre prática, ensino superior e mundo do trabalho dos percussionistas no Rio de Janeiro,

por incrível que possa parecer aos olhos de todos aqueles que, no mundo inteiro, exaltam a riqueza e originalidade da música e da percussão brasileira, não temos no Estado do Rio de Janeiro um curso de nível superior que ofereça aos músicos brasileiros e aos estudantes dos diversos perfis de atuação profissional que se formam no meio acadêmico uma base de conhecimento da teoria e das práticas desenvolvidas no campo da percussão popular (Teixeira, 2009, p. 5).

Da mesma forma que a bateria ganhou um espaço próprio na música popular frente a tantos outros instrumentos de percussão, se olharmos para dentro da estrutura das áreas de percussão sinfônica, veremos que existem instrumentos sinfônicos em evidência, como é o caso do tímpano, da marimba e do vibrafone. Sendo assim, os músicos executantes desses instrumentos e da bateria são percussionistas especializados em um determinado instrumento, e essa especialização faz com que eles sejam chamados pelo seu instrumento principal: baterista, timpanista, vibrafonista, etc. No caso do músico denominado percussionista, é esperado que toque uma gama de variados instrumentos de percussão, podendo incluir os instrumentos aqui citados.

Apesar de concordar com Traldi e Ferreira (2015) ao afirmarem que a bateria e a percussão têm técnicas e características interpretativas que se apresentam, muitas vezes, de maneira distinta, é possível notar que ambos estão intimamente ligados e em constante diálogo, desde o surgimento da bateria. Esse diálogo se dá na questão de instrumentação/configuração, bem como na escolha dos timbres, função dos instrumentos, adaptação dos ritmos e das técnicas, e que todas essas questões podem influenciar na

---

<sup>19</sup> O termo epistemicídios musicais é apresentado pelo autor como um conjunto de assassinatos simbólicos a diferentes culturas musicais.

performance e na forma como a bateria foi e é executada.

A influência dos instrumentos de percussão na performance de bateristas brasileiros é um assunto bastante recorrente na bibliografia existente sobre o tema no Brasil. Isso porque, se pensarmos no surgimento do instrumento bateria, seja nas orquestras francesas onde o termo *batterie* designava um conjunto de percussões formado por bumbo, caixa e pratos (tocados por 3 músicos) (Hemsworth, 2016, p. 21), ou nos EUA atrelado ao surgimento do jazz, veremos que o instrumento teve papel determinante na consolidação dos gêneros e ritmos em que estava inserido. O jazz, o blues, o R&B, o rock, as músicas circenses, são influenciadores do que é a bateria e quais instrumentos de percussão são centrais na formação do instrumento e de como tocá-lo, ao mesmo tempo que a bateria também foi determinante para a consolidação e identidade desses gêneros.

Quando pensamos no cenário musical brasileiro, apesar da bateria não ter demorado muito a aportar no Rio de Janeiro<sup>20</sup>, a ideia mais recorrente é de que “os ritmos brasileiros assim como os conhecemos hoje em dia, tiveram sua gênese advinda do papel rítmico que os instrumentos de percussão desempenhavam dentro dos contextos de ritos religiosos, festas, costumes e danças” (Favery, 2018, p. 13). Nesse sentido, o uso da bateria nos ritmos brasileiros, ou a interpretação desses ritmos na bateria, é constantemente colocada como uma “adaptação das sonoridades e recursos técnicos do instrumental percussivo” (Barsalini, 2010, p. 823), isso pois a bateria, nem enquanto unidade, nem suas partes centrais individuais, teriam participado da gênese de tais ritmos. É uma ideia de que a bateria no Brasil não se padronizou pela soma de instrumentos típicos de percussão ligados às culturas populares brasileiras, ela chegou quase pronta com sua configuração de instrumentos que pouco dialogavam com os instrumentos tocados por aqui.

Ainda sobre este mesmo assunto, Aquino (2014) também usa, em sua tese de doutorado sobre o baterista Luciano Perrone<sup>21</sup>, esta mesma ideia de relação entre bateria e percussão quando diz que Perrone “busca adaptar diretamente para esta [a bateria] os ritmos e timbres da percussão do samba, sem se valer do que seria uma concepção renovadora, o samba de prato” (Aquino, 2014, p. 68). Essa mesma ideia aparece também nos trabalhos de

---

<sup>20</sup> Segundo Barsalini (2010), apesar de ser difícil precisar uma data, há evidências da chegada da bateria no Rio de Janeiro em 1917.

<sup>21</sup> Luciano Perrone (1908-2001) é o mais conhecido baterista brasileiro da primeira geração. Atuou amplamente na Rádio Nacional e tocava com inúmeros importantes artistas, tendo papel fundamental na formação e divulgação da bateria brasileira.

Aquino (2009), Dias (2013), Bergamini (2014), Galvão (2015), Damasceno (2016), Andrade (2016) e Garanhão (2019).

Assim, parece que, no Brasil, a relação entre a bateria e diversos instrumentos de percussão se dá de maneira muito mais íntima do que no país “origem” do instrumento, já que para além de questões de configuração do instrumento, existem questões estéticas relacionadas aos ritmos populares brasileiros, que mantém esse diálogo constante entre os instrumentos. Ilustra essa informação, o fato de ser muito comum os bateristas brasileiros tocarem e serem também considerados percussionistas. Nos Estados Unidos essa prática é menos comum, vide exemplos do nome das matérias de percussão nas universidades estrangeiras listadas acima, que são classificados como percussão latina, africana, cubana, já que lá

a percussão está representada essencialmente através da figura do baterista, o sujeito das “múltiplas funções” que executa sozinho, com mãos e pés, vários tambores e acessórios, nesse caso, uma prática percussiva geralmente exclusiva e individualista. Nos casos da música popular brasileira e caribenha, a multiplicidade de instrumentos de percussão e a distribuição das funções percussivas são características de uma prática coletiva que se realiza mais diretamente conectada ao movimento corporal (Barsalini, 2018, p. 61).

Porém, quais ritmos populares brasileiros de fato foram e são adaptados de instrumentos de percussão para a bateria? Se tomarmos como base o trabalho de registro realizado por Mário de Andrade na Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938<sup>22</sup>, encontramos ritmos como Carimbó, Bumba-meu-boi, Tambor de Mina, Tambor de Crioula, Caboclinhos, entre tantos outros, porém existem adaptações destes para a bateria? Quais são então os ritmos brasileiros de que estão falando os trabalhos acadêmicos relacionados a bateria brasileira? Quais instrumentos de percussão eram utilizados nesses ritmos? A bateria era utilizada?

Boa parte desses trabalhos se debruça sobre o material e performance de bateristas que estão atrelados essencialmente ao samba, à bossa nova, ao samba jazz e aos ritmos do forró. Se tivermos como referência os métodos de bateria brasileira disponíveis no mercado<sup>23</sup>, encontraremos predominantemente os seguintes ritmos: samba, baião, maracatu, ijexá, xote e frevo.

<sup>22</sup> Essa Missão, liderada por Mário de Andrade, viajou pelo Norte e Nordeste brasileira gravando, fotografando e estudando diversas melodias, danças, festas religiosas e expressões populares das regiões.

<sup>23</sup> Foram observados os seguintes métodos de bateria: Bolão (2003), Gomes (2008), Pladevall (1994), Galvão (2018), Moura (2008). São raros os que apresentam outros ritmos, como é o caso do “A Bateria Brasileira no Século XXI” do baterista Nenê (Realcino Lima Filho) lançado em 2008 e do método de percussão do Edgard Rocca “Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão” (1986).

Em relação ao samba, em seu artigo “Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba” de 2018, Barsalini aponta o fato de que a bateria americana foi incorporada à música brasileira por volta de 1920, período em que o instrumental característico do samba estava em processo de consolidação. O autor ainda fala que

com a implementação do sistema elétrico de gravação, que viabilizou o registro de instrumentos de percussão, são numerosos os fonogramas de sambas a partir da década de 1930 com a presença da bateria junto ao naipe de percussão, em muitos casos chegando até mesmo a substituir o próprio instrumental típico (Barsalini, 2018, p. 62).

Se a bateria está presente nos ambientes musicais desde que o samba é samba, não é possível que tenha também influenciado os batuques? Ou que tenha sua linguagem própria dentro da linguagem dos sambas<sup>24</sup>, não se restringindo apenas à uma adaptação dos instrumentos de percussão? Uso aqui samba no plural pois existem muitos tipos de samba e, em seu texto, Barsalini relaciona a bateria mais com o que ele chama de samba urbano.

No “samba urbano”, são apresentadas outras construções harmônicas e melódicas, de forma a sustentar o desenvolvimento de uma nova estrutura cancional (cf. AZEVEDO, 2013). (...) Nesse cenário, a então chamada “bateria americana” integrou-se rapidamente, principalmente nas orquestras formadas por gravadoras para o acompanhamento de uma nova safra de cantores que emergiam juntamente ao mercado fonográfico (Barsalini, 2018, p. 71).

O mesmo podemos pensar em relação ao baião, que se consolidou como um dos gêneros mais populares do Brasil na década de 1940, quando chegou aos grandes centros urbanos nas mãos e voz de Luiz Gonzaga. Apesar de chegar com formatação definida pelos instrumentos de percussão zabumba e triângulo, nesse momento a bateria já estava bastante inserida em diversos ambientes musicais “ditos mais sadios”<sup>25</sup> (Gonzaguinha, 1981), principalmente nas orquestras e bandas, gravações e rádios. Sendo tais espaços importantes para o reconhecimento dos gêneros, Galvão constrói a hipótese de que “a bateria pode ser incluída no contexto inicial de divulgação e propagação do baião na música brasileira” (Galvão, 2016, p. 255). Ainda que haja controvérsias em torno desta afirmação, me parece relevante apontar a possível influência da bateria sobre os gêneros musicais urbanos.

---

<sup>24</sup> Uso aqui o plural pois entendo que o samba tem inúmeras variações, territórios e sonoridades, e a bateria não está presente em todas.

<sup>25</sup> Fala de Gonzaguinha na primeira faixa do LP “Gonzagão e Gonzaguinha: A vida do viajante”, lançado pela Odeon em 1981. O cantor diz que Gonzaga, apesar de sua enorme fama, não tinha acesso a esses palcos mais sadios.

Se formos mais a fundo nessa questão dentro de alguns ritmos nordestinos, as bandas de pífanos ou bandas cabaçais<sup>26</sup> existem no Brasil desde antes da chegada da bateria como um instrumento tocado por um único músico. Essas bandas tocavam ritmos nordestinos variados e a formação instrumental delas era “uma dupla de pífanos, caixa, zabumba e pratos” (Mendes, 2012, p. 180). Entendendo o zabumba como um instrumento similar ao bumbo utilizado no desenvolvimento da bateria, e a máquina de chimbal como uma invenção para tocar com os pés o prato a dois, temos o trio instrumental que caracteriza a bateria inserido nas bandas de pífano no interior do nordeste brasileiro. Seguindo esse pensamento, me parece que trata-se mais do que uma adaptação dos ritmos, já que se trata do mesmo instrumental, com a diferença no número de pessoas que o executa e, dessa forma, a adaptação é técnica.

Ainda mais se considerarmos que a bateria pode ser “um instrumento tocado por um só músico, ou como um conjunto de instrumentos tocado por vários músicos, [e isso] está totalmente de acordo com a história do instrumento” (Hemsworth, 2016, p. 21), já que o uso desse instrumental em conjunto é anterior ao fato de ser tocado individualmente. No sentido proposto pelo autor, podemos pensar que a bateria também pode ser um instrumento brasileiro, bem como de diversas regiões do mundo, mas a maneira individual de tocar foi que surgiu nos EUA, bem como sua cristalização, divulgação enquanto unidade instrumental e sua especialidade técnica.

Parece que a bateria está presente na execução desses ritmos brasileiros citados acima e na sua divulgação e transformação como gênero musical<sup>27</sup> (Fabbri, 2017), e por isso, apesar da evidente influência dos instrumentos de percussão, a bateria não deve ser colocada como mera adaptadora, mas sim como potencial influenciadora do que entendemos por esses ritmos no contexto urbano. Longe de querer dizer que não existiu adaptação, é mais uma ideia de que a bateria tem sim sua própria linguagem e, mais que isso, pode ter sido fundamental na compreensão e entendimento de boa parte dos gêneros brasileiros urbanos.

Apesar de ter apresentado ideias, como a de Hemsworth (2016), que consideram a bateria mais pelo conjunto de instrumentos (caixa, bumbo e pratos) independente de quantos músicos o tocam, assumo aqui, ao usar o termo bateria, que se trata do instrumento que

---

<sup>26</sup> Banda cabaçal: o termo usado no Cariri para designar o grupo instrumental formado por uma dupla de pífanos, caixa, zabumba e pratos.

<sup>27</sup> Para o autor, gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (Fabbri, 2017, p. 2).

também se classifica, além da instrumentação base<sup>28</sup>, por ser tocado por um único músico e que teve seu desenvolvimento vinculado ao do jazz.

Aquino (2009) também levanta esse debate entre percussão e bateria relacionado à representação dos instrumentos nas revistas veiculadas no mercado brasileiro, e ao analisar o conteúdo das revistas “Modern Drummer” e “Bateria & Percussão”, fica claro que a edição brasileira da revista americana (Modern Drummer) apresenta conteúdo muito menor sobre percussão do que a revista brasileira “B&P”. Diversas outras questões poderiam ser levantadas, como o fato bastante comum da bateria ser comparada ou tratada como um instrumento de percussão múltipla<sup>29</sup> (Nichols, 2012; Traldi e Ferreira, 2015), ou o que é popularmente chamado como “percuteria”, um *set* de percussão que utiliza os 4 membros, tem função musical parecida com a da bateria, mas não possui os instrumentos base que configuram a bateria.

Porém, não pretendo aqui encerrar as relações e debates que envolvem a bateria e os demais instrumentos de percussão popular, mas apenas trazer questões e informações relevantes sobre o assunto, numa tentativa de criar um ponto de partida acerca dos instrumentos musicais que são centrais para o objeto de estudo deste trabalho: estudar a performance de alguns bateristas brasileiros que utilizam instrumentos de percussão estranhos à configuração base da bateria, que chamaremos aqui de “bateria aberta” em referência aos autores Aquino (2009) e Hemsworth (2016), como veremos nos próximos tópicos.

### **1.1 A consolidação da bateria como um instrumento fechado**

A bateria é um instrumento musical que se consolidou através da padronização de um certo agrupamento de instrumentos de percussão tocados por um único músico, e antes de se tornar um instrumento “fechado” (Aquino, 2009), ou seja, com formação definida como veremos a seguir, passou por inúmeras transformações técnicas bastante estudadas em diversos trabalhos acadêmicos e livros (Nicholls, 1997; Glass, 2012; Reimer, 2013; Hobsbawn, 1989; Traldi e Ferreira, 2015), que apresentam mais detalhadamente a história do instrumento, seus performers e seu entorno. Entender o processo de consolidação da bateria é

---

<sup>28</sup> Considero a base da bateria as partes bumbo, caixa, pratos, pedal e chimbal.

<sup>29</sup> Segundo Morais e Stasi (2010), a percussão múltipla é uma vertente interpretativa na qual um executante reúne diversos instrumentos para serem tocados alternada ou simultaneamente por necessidade imposta pela obra (seja ela solo, de câmara, de concerto ou outra).

importante no presente trabalho para definir qual é a base instrumental da bateria fechada, possibilitando, a partir dela, explorar os desdobramentos e aplicações utilizados por bateristas em suas performances com a utilização simultânea de outros instrumentos de percussão.

Mesmo sabendo que processos históricos nunca são lineares, tento traçar aqui uma análise cronológica que nos levará a refletir sobre fatos históricos e a relação entre os diversos instrumentos de percussão que consolidaram a bateria em sua gênese. Para apresentar esse processo de transformação, utilizarei informações retiradas do levantamento bibliográfico que mostram o desenvolvimento e transformação da bateria, mas também de fontes analíticas como materiais de catálogos de instrumentos, fotos, fonogramas e dicionários. Não é o intuito reconstruir a história da bateria, mas sim apresentar alguns momentos importantes para sua padronização.

Seguindo a linha dos autores que apresentam a criação e desenvolvimento da bateria paralelo ao desenvolvimento do jazz nos Estados Unidos, em seu país de origem o instrumento já teve pelo menos três nomes, cronologicamente: *double-drumming*, *trap set*<sup>30</sup> e *drum set*, que podem ser traduzidos literalmente por “tambor duplo”, “engenhoca” e “conjunto de tambores”, respectivamente. As palavras, para além dos seus significados e conceitos, trazem em si evidências. Nos três casos as palavras utilizadas não remetem a uma ideia de unidade, e sim de um conjunto de partes, e a primeira e terceira palavra representam apenas os instrumentos de membrana em detrimento dos outros instrumentos.

O *double-drumming* era basicamente um bumbo e uma caixa, a princípio sem estantes ou suportes especiais, tocados por um só músico. A novidade aqui é a individualização, já que os instrumentos há muito tempo eram tocados juntos, só que por dois músicos diferentes. Em seguida foram inseridos diversos instrumentos de percussão oriundos de vários países por conta da grande imigração aos Estados Unidos no final do século XIX, e essa nova configuração ficou conhecida por *trap set*. Os principais instrumentos de percussão agregados à caixa e o bumbo eram os pratos chineses e turcos, *cowbells*, *woodblocks*<sup>31</sup>, maracas, castanholas, pandeiros, tambores chineses de afinação fixa e até mesmo triângulos sinfônicos.

---

<sup>30</sup> “Trap Set” vem da contração da palavra “contraption”, que significa engenhoca.

<sup>31</sup> Cowbell ou campana, é um instrumento idiofone feito de metal muito característico da música latino-americana. Woodblocks são blocos de madeira feitos de um único pedaço de madeira, percutidos por baquetas.

Foi também nesse momento que surgiram os primeiros pedais de bumbo, que pode ser considerada a mais marcante transformação técnica nesta trajetória, já que possibilitou ao então percussionista o uso dos pés simultaneamente às mãos, individualizando ainda mais a execução do instrumento e se diferenciando dos instrumentos de percussão, em sua grande maioria tocados apenas com as mãos ou baquetas. De acordo com Brennan (2020) o primeiro modelo de pedal patenteado foi registrado por George Olney em 1887 no estado do Missouri nos Estados Unidos. Porém foi com o registro e lançamento da patente de pedal da Ludwig em 1909 que houve uma primeira produção comercial de sucesso do equipamento. Nessa época, segundo Traldi e Ferreira (2015) a bateria começava ser levada a outros países. Com o desenvolvimento e aceitação do pedal, houve o início do desenvolvimento da coordenação entre pés e mãos, técnica bastante característica da bateria.

Também vale lembrar que o *trap set* tinha fortes relações com o cinema mudo e sua sonorização, já que as mais variadas percussões podiam imitar e criar efeitos adequados aos filmes. Ao procurarmos por imagens e informações em catálogos de marcas, encontramos no catálogo da Slingerland<sup>32</sup> uma versão bastante representativa do instrumental utilizado na época que, segundo o próprio anúncio, seria uma versão perfeita para o uso em teatros.

Imagem 1 - Catálogo Slingerland 1928

**SLINGERLAND**

THEATRICAL OUTFIT No. 2

**\$95.00**

THE Theatrical Outfit meets the requirements of the most discriminating drummers for all-around use. The finest selection of materials have been used in assembling the units in this outfit.

Consists of:

- 5 x 14 SLINGERLAND All-Metal Separate Tension Snare Drum.
- 14 x 28 Artist Model Bass Drum, twelve (12) Separate Tension Tympani rods; Malacca Shell.
- SLINGERLAND Pedal complete with Spurs and Cymbal Holder.
- Twelve (12) 16-in. Brass Cymbals.
- Ear-Sponges, Ear-mats.
- Hamilton Drum Stand.
- Fourteen (14) inch Chinese Crash Cymbal.
- Ten (10) inch SLINGERLAND Tambourine.
- Nine (9) inch Chinese Tom-Tom.
- Jazz Slapstick.
- Perfection Double Rattle.
- SLINGERLAND 8 inch Triangle.
- SLINGERLAND Crash Cymbal Holder.
- SLINGERLAND Tom-Tom Holder.
- Chinese Wood Block.
- SLINGERLAND Wood Block and Triangle Holder.
- Pair Blue Ribbon Hickory Drum Sticks.

*Drums for the professional*

Page Twenty-three

Retirado do site: [www.vintagedrumguide.com/slingerland\\_drumsets\\_complete.html](http://www.vintagedrumguide.com/slingerland_drumsets_complete.html)

<sup>32</sup> Slingerland é uma companhia americana de bateria fundada em 1912 por Henry Heanon Slingerland.

Comparando catálogos de várias marcas de bateria, como Slingerland, Ludwig, Roger Drums e Premier<sup>33</sup>, podemos reparar que, apesar de alguns instrumentos serem mais recorrentes do que outros, cada bateria era vendida com um instrumental percussivo diferente, sendo constante apenas caixa, bumbo, pedal e prato. Dessa forma fica já evidente que a base instrumental da bateria se construía sobre esses quatro elementos. Vejamos mais um modelo, dessa vez da marca Ludwig, de um catálogo de 1937.

Imagem 2 - Catálogo Ludwig 1937



**Super-Ludwig De Luxe Drum Outfit**

Here is one of the finest and snappiest outfits that has ever been assembled; an outfit of high professional quality with the drums finished in gleaming White Avalon Pearl. This outfit has everything— Temple Blocks, and Mallets, Trap Table, Tom-Tom, Cymbals, Castanets, Jazz Sticks, Bass Drum Muffler, Ludwig New Speed Pedal, new Super-Ludwig snare drum and Artist's model bass drum finished in beautiful Ludwig White Avalon Pearl, with all fittings heavily nickel plated.

**Complete Outfit Consists of:**

14"x28" Single Tension Artist's Bass Drum in White Avalon Pearl.	New Ludwig Speed Pedal.
5"x14" Super-Ludwig Snare Drum in White Avalon Pearl.	Bass Drum Muffler.
Professional Snare Drum Stand.	Trap Table complete with Cymbal Arms and Cymbal Adapters.
Bass Drum Spurs.	10" Stanople Cymbal.
10" Stanople Cymbal.	12" Stanople Cymbal.
Trap Table complete with Cymbal Arms and Cymbal Adapters.	Bass Drum Temple Block Rack and complete set Ludwig Temple Blocks.
8" Chinese Tom-Tom.	Chinese Tom-Tom Holder.
8" Professional Tambourine.	One Pair Castanets on handle.
One Pair Soft Rubber Head Mallets.	One Pair Synco-Jazz Brushes.
One Pair Ludwig Blue End Sticks.	Ludwig Elementary Drum Method.

No Substitutions or Omissions.

Retirado do site: [www.vintagedrumguide.com/slingerland\\_drumssets\\_complete.html](http://www.vintagedrumguide.com/slingerland_drumssets_complete.html)

Ao longo da década de 1930 o cinema falado começou a ganhar cada vez mais força, e com isso o *trap set*, com seus instrumentos de percussão, foram lentamente saindo dos catálogos, o que contribuiu para a padronização da configuração de quatro tambores<sup>34</sup>, que nos Estados Unidos ganhou o nome de *drum set*.

Segundo Nicholls (1997) foi na década de 1930 que essa configuração de quatro tambores ganhou destaque, principalmente nas mãos do baterista Gene Krupa<sup>35</sup>, já que sua maneira de organizar a bateria se tornou padrão pelo sucesso de suas performances junto à Benny Goodman Orchestra e posteriormente com seu próprio conjunto. Em suas

<sup>33</sup> Todos esses catálogos estão disponíveis e foram consultados através do site: [www.vintagedrumguide.com](http://www.vintagedrumguide.com) acesso dia 05/06/2019

<sup>34</sup> Quatro tambores: caixa, bumbo, tom e surdo.

<sup>35</sup> Gene Krupa: baterista americano é considerado o pai da bateria moderna pela revista Modern Drummer (2017). Seu solo mais conhecido pode ser ouvido na música "Sing, sing, sing" (1937).

performances Krupa manteve, dos variados instrumentos de percussão agregados à então base, apenas o *cowbell* e o *woodblock*.

Imagem 3 - Slingerland Gene Krupa Signature 1941

**SLINGERLAND** ★ ★ ★



**GENE KRUPA "SUPER RADIO KING DELUXE ENSEMBLE"**

Super Radio King Modernistic Lugs Separate Tension Drums and Tom Toms  
Internal Tone Control on Snare Drum and Tom Toms  
Self-aligning Rods Throughout

This streamlined DeLuxe "Super" Radio King ensemble is the most complete unit offered at the price today. It includes our finest 7" x 14" "Super" Radio King Gene Krupa Model Snare Drum featuring the double throw-off, 20 unit Snare Strainer and the Slingerland "Super", 14" x 28" Radio King Bass Drum with the modernistic lugs. Also the new Double Trap Rail; new Cowbell and Wood Block Holder and adjustable Cymbal Holder. These drums and accessories made of select materials by precision workmen offer you the greatest value in the musical industry today.

"Super" Radio King DeLuxe Ensemble Consists of:

No. 135—7" x 14" "Super" Radio King Snare Drum	Nickel	\$ 58.00
No. 307—14" x 28" "Super" Radio King Bass Drum		94.00
No. 589—Two Short Rails, each		4.00
No. 1401—9" x 13" Tom Tom, equipped with No. 160 Holder		41.00
No. 1403—12" x 14" Tom Tom, equipped with No. 160 Holder		48.00
No. 1405—16" x 16" Tom Tom		53.00
No. 1458—Tom Tom Stand		4.00
No. 940—Epic Pedal		10.00
No. 935—"Shur-Grip" Muffler		2.75
No. 798—Medium Wood Block		1.50
No. 1190—Combination Wood Block and Cow Bell Holder		1.50
No. 1376—3½" Cow Bell		1.00
No. 1377—4½" Cow Bell		1.15
No. 741—11" Alejian cymbal		10.50
No. 742—13" Alejian cymbal		14.75
No. 766—Adjustable Cymbal Holder		2.50
No. 817615—Gene Krupa Cymbal Holder		2.00
No. 837—Epic High Hat Sock Pedal		10.00
No. 742—12" Alejian High Hat Cymbals, each at \$12.50		25.00
No. 801—Stand		6.00
No. 721—Long Sturdy Spurs (Pair)		2.00
No. 728GR—Gene Krupa Wire Brushes (Pair)		.50
Krupa Special Drum Sticks (Per Pair)		.45
<b>Total Value</b>		<b>\$393.90</b>
No. 83—Choice of Pearl Finishes	Nickel	\$374.00
	Chrome	\$426.00
No. 84—Choice of Lacquer Finishes	Nickel	273.00
	Chrome	325.00

**NO SUBSTITUTIONS OR OMISSIONS**

Page Fourteen

Retirado do site: [www.vintagedrumguide.com/slingerland\\_drumsets\\_complete.html](http://www.vintagedrumguide.com/slingerland_drumsets_complete.html)

Se novamente voltarmos aos catálogos acima citados, fica evidente essa transformação, e quão gradativa ela foi. Até final da década de 1930, o *trap set* ainda era bastante presente nos catálogos, mas já apareciam em algumas versões do instrumento os tom-tons afináveis, substituindo os tons chineses. Já na década de 1940, praticamente todos os instrumentos de percussão, característicos do *trap set*, já não aparecem mais, restringindo-se, assim como na bateria usada por Krupa, ao uso do *cowbell*. Os tons chineses também deixam de aparecer, sendo unânime a utilização dos novos tons afináveis, reforçando a configuração de quatro tambores.

Outra novidade que aparece nos catálogos supracitados, na década de 1940, são as máquinas de chimbal que, apesar de existirem desde a década de 1920, só passaram a ser largamente incluídas também após a década de 1930, e tal acontecimento também é atribuído ao sucesso de Krupa, que utilizava uma versão da Slingerland produzida pela Walberg & Auge. Tal novidade também não sairia mais dos catálogos daí em diante, se tornando base do instrumento ao lado do bumbo, caixa, pedal e pratos, como pode ser visto na imagem 3 acima, e é essa configuração que utilizarei aqui como bateria fechada.

No Brasil a “bateria americana” chegou por volta de 1917 (Barsalini, 2010), rapidamente ganhou espaço e teve papel importante no desenvolvimento histórico e musical no país, seja dando caráter moderno aos grupos ou tomando lugar dos instrumentos de percussão, mas também foi adaptada às realidades e necessidades da música urbana e mercado brasileiros. Provavelmente recebeu esse adjetivo para diferenciar o instrumento que é tocado por um único instrumentista, dos naipes de percussão que também são chamados de bateria.

Da mesma forma que nos Estados Unidos, quando chegou no Brasil, a instrumentação usada para bateria nesse período de 1920 seguia o formato do que apresentamos aqui como *trap set*, com inúmeros instrumentos de percussão variados agregados ao bumbo, pedal, caixa e pratos. Além disso, o instrumento também estava geralmente vinculado a shows de circo, teatro ou cinema quando chegou, mas posteriormente ganhou outros espaços.

Para Barsalini, “a difusão da bateria (...) ocorreu como consequência da assimilação de elementos culturais estrangeiros, em meio ao processo de modernização deflagrado a partir do final do século 19, principalmente na cidade do Rio de Janeiro” (Barsalini, 2014, p. 42). Podemos encontrar alguns indícios dessa difusão em fonogramas e informações como o fato do grupo Oito Batutas incorporar o instrumento na sua formação em 1923, com Eugênio de Almeida Gomes na bateria (Barsalini, 2009). Em 1931, o cantor Sílvio Caldas lançou seu primeiro sucesso, cantando “Faceira”, composição de Ary Barroso, e no arranjo podemos ouvir claramente no final da introdução, bem como nas pausas da melodia cantada, frases de bateria em evidência, executadas nos tambores e pratos. Por ter sido gravada com a Orquestra RCA Victor, tem provavelmente Luciano Perrone executando a bateria.

Já em 1939 foi lançado na voz de Francisco Alves a música “Aquarela do Brasil”, também de Ary Barroso, com arranjo de Radamés Gnattali, na qual podemos ouvir com mais clareza a bateria, executada também por Perrone, em todo o fonograma. A performance do baterista nessa gravação “é o típico exemplo do padrão conhecido como “samba batucado”, em que o baterista utiliza-se quase que exclusivamente dos tambores na construção do ritmo” (Barsalini, 2010, p. 823), mesmo porque, como vimos anteriormente, a máquina de chibal e os grandes pratos de condução só passaram a ser comuns a partir de 1940.

Com o passar do tempo o adjetivo “americana” caiu em desuso, o que entendo como mais um sinal da sua popularização no Brasil, disputando espaço e nome com os naipes de percussão tão populares no país. Também evidencia que a padronização do instrumento e compreensão do mesmo enquanto unidade instrumental aconteceram de forma semelhante no Brasil e nos Estados Unidos.

Tal padronização e sucesso da bateria com configuração de quatro tambores fica ainda mais evidente nos anos de 1940 com o surgimento do *Bebop*, nos Estados Unidos. Ao pesquisarmos as gravações e fotos dos principais bateristas desse período (Max Roach, Roy Haynes, Kenny Clarke, Philly Jo Jones, Art Blakey) percebemos que todos usavam a bateria com essa configuração, porém com pratos maiores, usados com função de condução do jazz. Essa mesma configuração usada no *Bebop* aparece mais claramente no Brasil em meados de 1950 com a bossa nova e na década de 1960 com o samba jazz. Bateristas como Milton Banana, Edison Machado, Dom Um Romão, Airto Moreira, Rubinho Barsotti, gravaram com baterias fechadas com seus trios ou grupos de samba jazz e bossa nova, tendo o prato de condução também mais presente em suas performances.

A partir de então, a cristalização da bateria ganhou dimensões mundiais, e até hoje as fábricas da bateria vendem o instrumento nesse formato “fechado”, que costuma-se encontrar pelo nome de *drumkit* ou *shell pack*<sup>36</sup>. Com o surgimento do rock e o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação em massa, como a TV, as bandas de rock fizeram ainda mais sucesso internacional. Sendo a bateria um instrumento central de tais grupos, sua versão fechada também se globalizou ainda mais, contribuindo para o reconhecimento internacional do instrumento neste formato.

---

<sup>36</sup> Drumkit e shellpack são expressões inglesas utilizadas pelas lojas tanto nos EUA quanto no Brasil para designar a venda da bateria fechada com e sem ferragens, respectivamente.

Segundo o site oficial da Ludwig, empresa responsável pela patente do primeiro pedal de bumbo e diversas outras tecnologias envolvendo a bateria, a aparição do Ringo Starr, baterista dos Beatles, com a bateria *Ludwig Black Oyster Pearl Drum Set*<sup>37</sup> em 1964 na TV Americana (imagem 4) fez com que as vendas da marca dobrassem e, dessa forma, reforçando ainda mais a padronização do instrumento.

Imagem 4 - Ringo Starr com sua Black Oyster Pearl Drum Set



Retirada do site [www.ringosbeatlekits.com](http://www.ringosbeatlekits.com) em 15/06/2019

No entanto, desde o surgimento da configuração de quatro tambores, o próprio Gene Krupa às vezes utilizava mais de um surdo, ficando assim com cinco tambores (como é possível ver na imagem 3, p. 28). Posteriormente, e principalmente os bateristas ligados ao rock, passaram a usar uma multiplicidade de tons, surdos, pratos e até mais de um bumbo. Como exemplo podemos olhar para o baterista do grupo Led Zeppelin, John Bonham, que utilizou muito uma configuração com cinco tambores. Outro famoso baterista dessa mesma época foi Nick Mason do grupo Pink Floyd, que em 1972 já utilizava dois bumbos, além de mais tambores<sup>38</sup>.

Tais formatos com mais de um bumbo e diversos tons também aparecem como uma opção nos catálogos das marcas na década de 1970 e apesar de não ser mais uma configuração com quatro tambores, Aquino (2009) entende esse conjunto instrumental ainda

---

<sup>37</sup> Retirado de: <https://www.ludwig-drums.com/en-us/ludwig/about> acesso em 10/06/2019 - Ringo Starr first appears with his Ludwig Black Oyster Pearl Drum Set with The Beatles on The Ed Sullivan Show.

<sup>38</sup> Diversos outros bateristas utilizaram mais de um bumbo em 1970 e 1980, como por exemplo Louie Bellson e Billy Cobham. Dei destaque aos bateristas do rock pelo maior alcance internacional de seus personagens, que contribuíram para a construção de um imaginário coletivo acerca do padrão da bateria.

como uma bateria fechada, já que não se trata da inclusão de instrumentos estranhos à base, e sim uma multiplicação deles com dimensões diferentes.

Dessa forma fica claro que a concepção de bateria fechada, termo adotado nesta pesquisa, está ligada ao uso da junção da base formada pelo bumbo, caixa, pratos, pedal, chimbau, com ou sem os instrumentos tom e surdo, independente do número de repetições que cada uma dessas unidades é utilizada, como podemos ver nos dois exemplos de bateria fechada presentes na imagem 5 a seguir, o primeiro com quatro tambores, e o segundo com mais do mesmo tipo.

Imagem 5 - Dois exemplos de bateria fechada em desenho

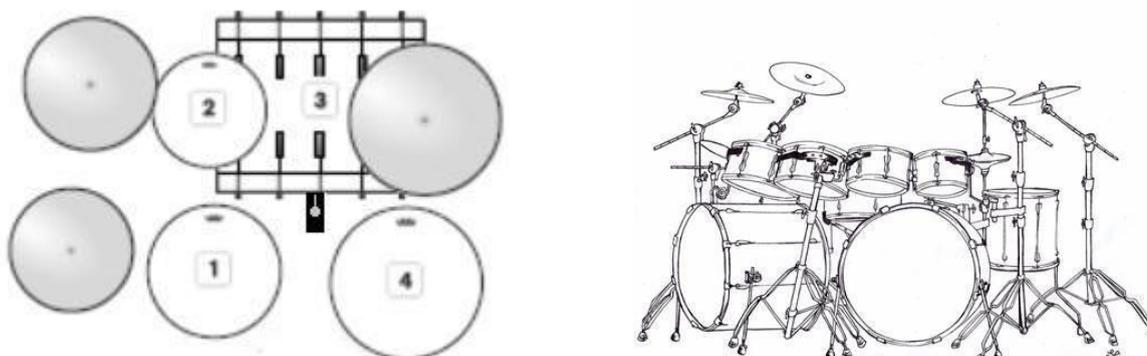


Imagem retirada do site [www.joaocasimiro.net](http://www.joaocasimiro.net) em 10/03/2019.

Com certeza inúmeras formas de agrupar instrumentos de percussão em volta dessa base sempre existiram e existirão já que

se, por um lado, a venda de kits de bateria padronizados pode significar um passo em direção a um instrumento mais fechado, por outro lado, a facilidade de acrescentar ou subtrair elementos da bateria faz com que tais diferenciações possam, em larga medida, ficar a cargo dos próprios executantes, e não dos fabricantes de instrumentos, tornando possível uma individualização (Aquino, 2009, p. 42).

Tal padronização não aconteceu com um ato premeditado, tão pouco a partir de um motivo qualitativo para a escolha instrumental que viraria padrão, mas sim do fato de que uma delas ganhou mais destaque nas mãos de bateristas que fizeram mais sucesso, contribuindo para a aceitação e repetição desse padrão.

É importante reforçar que se trata de uma consolidação gradual e coletiva, envolvendo inúmeros bateristas e luthiers conhecidos e desconhecidos. O termo bateria fechada diz respeito ao padrão acústico que ficou mais conhecido e foi mais tocado, gravado e

vendido a partir da década de 1940 até os dias de hoje, sendo que as inúmeras outras formas de agrupamentos e de utilização da bateria depois desse período chamaremos de bateria aberta, desde que contenham a base do instrumento, como veremos no próximo subcapítulo.

O autor Reimer (2013) aponta que a bateria (fechada) desenvolveu ao longo de sua história uma base idiomática e Hemsworth (2016) acrescenta que “nesta base idiomática está todo o vasto repertório de ritmos, pelos quais o instrumento é identificado” (Hemsworth, 2016, p. 31-32).

Podemos encontrar também em outros trabalhos acadêmicos, informações que corroboram essa ideia de padronização base do instrumento, justificando assim o uso do adjetivo fechado para a análise proposta. A exemplo, Barsalini (2014) define como “instrumento constituído em sua forma padronizada por bumbo, caixa, tambores, chimbau e prato de condução, executado por uma única pessoa” (Barsalini, 2014, p. 9). A mesma ideia aparece no trabalho de Traldi e Ferreira (2015), que afirma que

o set-up<sup>39</sup> de bumbo com pedal, caixa em uma estante, prato suspenso e Hi-Hat tornou-se o padrão de montagem da bateria que persiste até os dias atuais. Atualmente, esse set-up é tradicionalmente implementado também com tambores (ton-tons e surdo)” (Traldi e Ferreira, 2015, p. 170).

Apesar da clara categorização, na prática existe mais fluidez na performance dos bateristas e na escolha da configuração e personalização da bateria, e isso reforça seu caráter múltiplo. De qualquer forma, utilizar e contribuir para o conceito de bateria fechada me parece importante para poder fazer uma comparação analítica, já que ele cria automaticamente seu antagônico “bateria aberta”, mesmo que esses conceitos não sejam tão importantes como categoria êmica.

## 1.2 Colorindo com outros instrumentos: a bateria aberta

“Eu me interessava pelo som, as cores... para mim, o percussionista é um pintor que se move entre os instrumentos de acordo com a música. É a cola que une e dá coesão ao conjunto. Não se trata de impor-se, mas de compartilhar. Não incomodar, mas inspirar”<sup>40</sup> (Airto Moreira)

Mesmo após a padronização do agrupamento de percussão que forma a bateria fechada, como é largamente conhecida e comercializada a partir da década de 1930 até hoje,

<sup>39</sup> Set-up é uma expressão em inglês bastante utilizada no Brasil, que quer dizer “configuração” e em relação a bateria está associada à escolha de instrumentos/recursos que o músico utiliza em sua performance.

<sup>40</sup> Retirado do site: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/15/cultura/1513363395\\_880332.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/15/cultura/1513363395_880332.html)- Acesso dia 13/04/2019

ou seja caixa, bumbo, pedal, chimbau e pratos suspensos, muitos outros instrumentos de percussão continuaram sendo agregados à essa base e, com a intensa difusão musical realizada pela emergente indústria cultural norte americana pelo mundo, a bateria passou a ganhar diferentes países e, conseqüentemente, diferentes configurações com a inclusão de percussões tradicionais dessas regiões. Tais configurações sempre partem dos indivíduos que, se aproveitando da multiplicidade da bateria, incluem timbres que agregam a paleta de cores do instrumento.

No Brasil não foi diferente e, como Aquino (2009) aponta, “na música brasileira, não é incomum vermos instrumentos de percussão “independentes”, como tamborim e agogô, serem acoplados às baterias” (Aquino, 2009, p. 37). São essas versões que utilizam o núcleo da bateria, com percussões agregadas, que chamarei aqui de bateria aberta, em referência às ideias de Hemsforth (2016), mas principalmente à ideia de concepção aberta e fechada presente na dissertação de Aquino (2009).

Aquino (2009) estabelece a ideia de bateria aberta e fechada através de descrições e registros sobre o instrumento encontrados em dicionários, enciclopédias e livros especializados em música, buscando assim “abordar a bateria dentro de um conhecimento geral sobre música” (Aquino, 2009, p. 30), e não do ponto de vista do próprio baterista. O autor aponta que há uma multiplicidade de concepções nos verbetes, e que não existe um consenso na descrição e entendimento do instrumento. Apesar disso, três informações são importantes para o presente trabalho e aparecem com mais frequência nos verbetes trabalhados por Aquino (2009).

A primeira diz respeito ao fato da bateria ser um conjunto de instrumentos, a segunda é o fato de existir nos verbetes um claro entendimento do que seria a base da bateria, que se aproxima do que já foi apresentado no presente trabalho. A terceira informação é a respeito da individualidade na execução e sobre esse aspecto acredito que, para além das questões levantadas anteriormente, trata-se mais uma tentativa de diferenciar dos conjuntos de percussionistas aos quais também se dá o nome de bateria, do que uma regra que define o instrumento.

Digo isso pois se eventualmente o instrumento for tocado a quatro mãos, ainda assim ele continua sendo uma bateria, da mesma forma que a maioria dos instrumentos musicais são individuais, mas podem ser tocados por mais de um músico simultaneamente e

possuem inclusive composições feitas pensando nessa maneira de tocar. A individualidade é importante no processo histórico do instrumento, por este ser um agregado de vários instrumentos que antes eram tocados por mais de um músico, já que só assim foi possível identificar uma unidade em sua configuração. Mas apesar disso, após estabelecida essa configuração fechada, ser tocado individualmente ou coletivamente não define o instrumento em si, e é mais um recurso para diferenciar dos coletivos de percussionistas.

Assim, concordo com Hemsworth (2016) que opta por usar bateria “aberta, no sentido em que é permeável a influências [e variações], sem, no entanto, perder de vista a sua identidade, ou as suas origens” (Hemsworth, 2016, p. 15). O autor ainda completa que “é aberta, também, no sentido em que é um instrumento que pode ser, tanto colectivo como individual” (Hemsworth, 2016, p. 15), reforçando essa posição, já brevemente discutida aqui no capítulo 1, sobre o entendimento da bateria como um conjunto de instrumentos que podem ser tocados por vários músicos. E o faz por ter no cerne da sua pesquisa a aplicação da bateria aberta no ensino experimental da percussão, já que afirma, assim como o presente trabalho, que o ensino da bateria é tradicionalmente fechado no sentido da configuração, e pouco dialoga com a percussão.

Apesar de concordar que o termo bateria é aplicável tanto no coletivo de músicos quanto no instrumento individualizado, e que existam muitas semelhanças entre os dois, reforço que usarei aqui o termo apenas para o instrumento musical que é usualmente tocado individualmente.

Outro debate que se aproxima da ideia de bateria aberta é o da técnica estendida. Para Carinci (2012), em sua dissertação de mestrado sobre técnica estendida na bateria, “a adição de acessórios, instrumentos ou materiais diversos também pode ser considerada como uma forma de estender a performance” (Carinci, 2012, p. 39). Sendo assim, penso ser importante fazer o seguinte questionamento: o uso de instrumentos de percussão agregados à base da bateria se classifica então como técnica estendida?

Para Carinci (2012) podem ser considerados técnica estendida vocabulários adicionais do instrumento, utilizados quando não há outra maneira de expressar o que se quer. Nesse sentido, sim, o uso de instrumentos de percussão alheios à base da bateria pode ser entendido como uma técnica estendida.

Mas outras definições do que é técnica estendida complexificam tal resposta. Para Tokeshi (2012) a expressão “abrange, em seu significado, os recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional do instrumento, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o fim do século XIX” (Tokeshi, 2012, p. 53). Dessa forma, nem todo instrumento de percussão agregado à base da bateria modifica sua técnica tradicional em si (pedais e baquetas), visto que ao inserir um tamborim, agogô, ou usar uma alfaia no lugar do surdo, a técnica continua a mesma apesar da mudança tímbrica. Porém se à performance da bateria for agregado um triângulo, chocalhos ou conga, aí sim teremos uma mudança técnica pela mudança de baquetas ou ausência delas (toque direto com as mãos).

Além disso, trata-se de um conceito bastante calcado na música de concerto, como a própria definição da autora sugere pela datação, período em que a bateria estava ainda começando a surgir. E, entendendo a bateria como um instrumento múltiplo, que é formado pela junção de vários instrumentos e que aceita diversas formações, apesar da sua consolidação enquanto instrumento fechado, acredito que o termo técnica estendida não seja o mais adequado para classificar a inclusão de novos instrumentos de percussão à bateria fechada.

Isso porque inserir novos instrumentos de percussão à bateria fechada pode ser uma busca por vocabulários diferentes do usual para o instrumento, mas nem sempre modificam a técnica envolvida na execução. Além disso “o que é considerado uma expansão da técnica hoje pode vir a ser incorporado com o passar do tempo como técnica convencional no cânone dos instrumentistas” (Carinci, 2012, p. 23), o que, pensando nas características camaleônicas da bateria, com suas inúmeras e variadas baquetas, deixa o uso do termo técnica estendida bastante vago para a questão proposta por este trabalho.

Ainda mais se pensarmos

que existe muita facilidade para adicionar e modificar peças [e] há um alto grau de personalização do instrumento por parte dos bateristas. [...] Podemos dizer que na dicotomia entre aberto e fechado, existe entre os músicos retratados uma tendência maior para a abertura (Aquino, 2010, p. 64).

Os músicos retratados no trabalho de Aquino são da década de 1990 e 2000, sendo que ao contrário disso, após seu sucesso enquanto instrumento fechado, nem sempre essa abertura com inclusão de instrumentos de percussão na bateria foi vista com bons olhos, como veremos no capítulo seguinte. Mesmo no trabalho do Aquino (2009) sobre revistas de

bateria nesse período, mostra como a percussão nem sempre esteve presente no material analisado, principalmente nas revistas que tem matriz nos Estados Unidos. Essa mesma questão também foi exposta aqui no capítulo 1 em relação às instituições de ensino e suas estruturas.

A primeira grande referência da bateria aberta no Brasil foi Airto Moreira, que em 1967 gravou junto ao “Quarteto Novo” usando a bateria com instrumentos de percussão variados em algumas faixas do álbum e obtendo bastante reconhecimento por ter ganhado, com o mesmo grupo, o prêmio no Festival da Record em 1967, acompanhando Edu Lobo e Marília Medalha na música Ponteio. Sobre esse assunto, o próprio Airto Moreira comenta em entrevista: “eu passei a combinar bateria e percussão quando eu estava tocando bateria no Quarteto Novo” (Airto Moreira *apud* Willey, 2010)<sup>41</sup>.

Além dele, diversos outros músicos brasileiros também faziam uso da bateria aberta, sendo até hoje uma forte vertente estética do instrumento. Alguns deles são Luciano Perrone, Naná Vasconcelos, Dom Um Romão, Nenê, Robertinho Silva, Luciano Pimentel, João Parahyba, Zé Eduardo Nazário, Marcio Bahia entre outros listados nos anexos.

Imagem 6 - Zé Eduardo Nazário, show do Gismonti no "Tropical Jazz Rock" em 1979



Retirada do site <http://www.zeeduardonazario.com> no dia 15/07/2019

---

<sup>41</sup> Tradução livre do autor: “I started combining drumset with percussion later when I was playing drums with Quarteto Novo” - <http://willshare.com/professor/airto.pdf> - acesso em 15/05/2019

O fato é que

inúmeros artefatos, adaptações e novos instrumentos acústicos e digitais têm sido incorporados à formação padrão, possibilitando ao músico personalizar seu instrumento através de uma combinação específica de timbres. Possivelmente, a bateria seja um dos instrumentos acústicos que mais agrega possibilidades sonoras (Barsalini, 2014, p. 42),

e essa busca por possibilidades sonoras é bastante descrita de forma sinestésica, em busca de coloridos. Na imagem acima, podemos ver o baterista Zé Eduardo Nazário, em um dos shows com o grupo do Egberto Gismonti, com uma bateria completa mais uma mesa de percussões e sua famosa “barraca de percussão”, que é uma estrutura onde é possível pendurar diversos instrumentos, incluindo utensílios que não são tradicionalmente considerados instrumentos musicais.

Os bateristas citados acima atuavam nos mais diversos cenários musicais, sendo que o próprio Airto Moreira fazia tais fusões na execução de música instrumental com Quarteto Novo, bem como acompanhando cantores como Geraldo Vandré ou mesmo o caso do Edu Lobo no Festival da Record de 1967, como é possível ver nos vídeos disponíveis do Festival. Em sua dissertação sobre o baterista em questão, Dias (2013) aponta que nessa época,

de um modo geral, Airto passa a tocar de um jeito mais livre, desobrigado das funções costumeiras associadas ao trabalho dos bateristas – marcação do tempo, execução limpa de ritmos específicos, a delimitação precisa da forma musical, além do provimento de um acompanhamento sem maiores excessos, de forma que o solista se destacasse no seu momento de criação espontânea (Dias, 2013, p. 22-23).

Também é importante ressaltar que, apesar de apresentar aqui um panorama com foco no cenário brasileiro, o uso da bateria aberta não é exclusivo do país. Segundo Nichols (2012), o baterista e percussionista americano Milford Graves, considerado um dos pioneiros do *free jazz*<sup>42</sup>,

também expande a paleta de som [da bateria] através da integração de instrumentos do mundo e sua própria voz. Além da configuração básica, o seu *setup* em constante evolução inclui um bumbo adicional, bongos, tabla, blocos de madeira, sinos, sinos de templo indianos, vários gongos e uma variedade de tambores africanos, como djembes, djun djun e tambor falante (Nichols, 2012, p. 28)<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Freejazz é uma abordagem do jazz que se desenvolveu na década de 1960, quando músicos tentaram mudar ou quebrar convenções de jazz, como ritmos regulares, formas, tons e mudanças de acordes, explorando timbres, técnicas estendidas. Teve como

<sup>43</sup> Tradução livre do autor: “Graves also expands the sound palette through the integration of world instruments and his own voice. In addition to the basic configuration, his ever-evolving setup includes an additional bass

Tanto Graves quanto Nazário, utilizavam tais recursos para obter uma maior possibilidade timbrística na bateria, importante ferramenta para a música improvisada na qual ambos trabalhavam na década de 1970, cada um em seu respectivo país. Em 1971, Nazário gravou o álbum *Mandala*, lançado apenas em 1976, com o grupo homônimo. Segundo o próprio baterista “estávamos experimentando algumas adaptações e arranjos que tivessem um colorido próprio, procurando fugir das influências mais óbvias, da bossa e do jazz tradicional, mas sem tolher a criatividade”<sup>44</sup>. O baterista inicia o álbum com o uso de diversos chocalhos de efeito, combinados com caixa, bumbo e chimal com o pé.

Dessa maneira, é possível perceber que a bateria aberta está vinculada a uma linguagem híbrida, operando com elementos musicais internacionais e cosmopolitas, a princípio articulados quase que exclusivamente com gêneros regionais, e posteriormente ganhando uma roupagem também mais abrangente tanto na questão dos instrumentos utilizados quanto da estética adotada.

---

drum, bongos, tabla, woodblocks, cowbells, Indian temple bells, various gongs, and a variety of African drums such as djembes, djun djun, and talking drum.”

<sup>44</sup> Retirado do site oficial do baterista: [http://www.zeeduardonazario.com/port/traj\\_mandala.htm](http://www.zeeduardonazario.com/port/traj_mandala.htm) - acesso em 21/07/2019

## 2. Uma questão de identidade: nacionalismo e antropofagia

Em grande parte dos fonogramas registrados a partir de 1930, a bateria esteve presente junto a esse instrumental percussivo, talvez por agregar uma imagem mais “civilizada e moderna” ao naipe. (Barsalini, 2018, p. 70)

Foi após a década de 1960 que a bateria aberta passou a ter um maior número de adeptos, com conseqüente maior reconhecimento e interesse no meio artístico musical, mas também mercadológico. Muitas vezes esse reconhecimento vinha do “caráter exótico e inovador,[...] do “colorido” e das múltiplas “texturas” sonoras criadas a partir de instrumentos absolutamente inusitados para a música improvisada de então” (Dias, 2013, p. 35-36).

Airto Moreira, que ficou muito conhecido pelo uso da bateria aberta no Brasil, atribui principalmente ao cantor Geraldo Vandré, que era acompanhado pelo Quarteto Novo na década de 1960, o incentivo ao uso de instrumentos de percussão na bateria, como fica claro nessa frase: “Geraldo estava sempre dizendo pra gente, “Toque o Brasil. Estamos aqui para tocar música brasileira”. Eu pegava chocalhos, triângulo e às vezes agogô enquanto tocava o bumbo e o chimbal” (Airto Moreira *apud* Willey 2010)<sup>45</sup>.

Podemos perceber que o uso de instrumentos de percussão na bateria nasce então atrelado à ideia de identidade e exaltação do nacional. Porém, que música brasileira é essa a que Vandré se refere? É através da busca por uma outra identidade nacional, com influências regionalistas, de ritmos que não tocavam na rádio da época, fugindo da hegemonia do samba, com instrumentos que não eram “bem-vistos” por outros músicos, que o Quarteto Novo encontrava sua identidade. E com isso o grupo e seu disco homônimo ganharam status de essencial para o estudo da música instrumental brasileira.

Porém esse reconhecimento não foi imediato, já que o estilo em voga era o “samba urbano”, a bossa nova e o samba jazz, onde a bateria fechada, “americana”, era predominante e representava o que havia de mais moderno, fruto de um processo no qual, desde a

década de 1930, os agentes responsáveis pela definição da estética musical vigente nos espaços institucionalizados para a difusão do samba (gravadoras e rádios, especialmente a Rádio Nacional) adotaram, em grande medida, o modelo importado das grandes orquestras, as big bands (Barsalini, 2018, p. 73).

---

<sup>45</sup> Tradução livre do autor: “Geraldo was always getting on our case, saying “Play Brazil. We are here to play Brazilian music.” I would pick up shakers, triangle, and sometimes agogô while playing the kick drum and hi hat.”

E esse fato fica ainda mais evidente na fala do baterista Realcino Lima Filho (Nenê) em entrevista realizada por Dias (2013):

naquela época não tinha ninguém que fazia este tipo de coisa [tocar ritmos nordestinos]. Tinha os caras da bossa e os caras do jazz. O povo do Quarteto Novo era muito criticado pelos músicos. Uma grande parte dos músicos chamava o conjunto de “caixinha de música”, por que tinha caxixi, triângulo, essas coisas (LIMA, 2011 *apud* Dias 2013, p. 105).

Por diferentes motivos, Airto Moreira se mudou para os Estados Unidos no final da década de 1960, onde conseguiu consolidar uma carreira de sucesso, atuando como percussionista com grandes nomes do jazz como Miles Davis, Chick Corea, Wayne Shorter, entre muitos outros. Um exemplo claro desse sucesso alcançado pela performance do Airto no exterior é a “criação de um novo segmento de votação pela revista norte americana Downbeat, que em 1975, devido à admirável atuação de Airto Moreira no mainstream, inaugurou a categoria percussão. O segmento foi dominado por mais de 20 anos por brasileiros” (Casacio, 2017, p. 35). Esse reconhecimento da percussão brasileira no cenário internacional abriu portas para que a percussão também fosse aceita no Brasil, como fica evidente mais uma vez na fala do baterista Nenê:

Eu toquei muita percussão com bateria, muito tempo. Fazia solo de percussão com bateria, principalmente no exterior, porque os caras gostam e acham diferente. Você toca caxixi e toca baião junto, e pega o triângulo... No início era uma coisa inovadora para eles. Tu vê que aqui ninguém fazia também. Só quem fazia era o Airto. Depois eu e um montão de gente fez, todo mundo tinha de fazer por que ficou meio na moda (Lima, 2011 *apud* Dias, 2013, p.171)

É claro que esse não foi o único motivo para que a bateria aberta fosse mais aceita. Três importantes movimentos da época também favoreceram a mistura da percussão brasileira na bateria, cada um com seu motivo: o movimento da música engajada e nacionalista com artistas como Edu Lobo, Nara Leão, Chico Buarque e Geraldo Vandré, com suas ideias de uma consciência nacional-popular; o Movimento Armorial de Ariano Suassuna, Quinteto Armorial, que evidenciava a cultura nordestina; bem como o movimento tropicalista com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, com o resgate antropofágico Oswaldiano e a mistura de diversos instrumentos e manifestações culturais, incluindo as estrangeiras.

O movimento da música engajada surgiu na década de 1960 como uma alternativa à produção da bossa-nova que não dialogava com a realidade social do Brasil. Segundo

Tinhorão (1974) a canção engajada seria uma bossa nova politizada, com letras de cunho político e social. Os artistas desse cenário buscavam

um ideário composto por representações de “povo”, “nação” e “revolução brasileira” construídas e difundidas por instituições políticas e culturais como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (Gerolamo, 2014, p. 15).

Outro interesse, de acordo com Napolitano (2007), era “ampliar materiais sonoros, consolidar o público jovem e conquistar novos públicos, sobretudo as faixas de audiência das rádios populares, ainda direcionadas para os samba-canções e intérpretes da velha guarda” (Napolitano, 2007, p. 75-76) e para tanto, dois territórios foram amplamente abordados: o sertão e o morro.

Sendo assim, artistas como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Nara Leão, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, entre outros artistas participantes desse movimento, buscavam a sonoridade desses lugares, e isso inclui seus instrumentos típicos, já que

tanto quanto vocabulário, torneio de frase e pronúncia, outros ingredientes desencadeiam em nós, ouvintes, as imagens acústicas das representações do mundo rural. Têm esse poder a instrumentação, os clichês melódicos, certos modos, bases rítmicas, “levadas” e estilos vocais (...) (Travassos, 2012 *apud* Gerolamo, 2014, p. 151)

Nesse sentido, fica claro como a percussão foi voltando a ter espaço nas gravações, sendo incorporada na sonoridade de grande parte dos trabalhos realizados no movimento, que teve muita visibilidade e fez muito sucesso na década de 1960. Se olharmos os álbuns desses mesmos artistas antes do engajamento na canção de protesto, podemos reparar que é quase unânime o uso da bateria e que a percussão mais presente nos fonogramas eram as congas. Alguns álbuns importantes que apresentam a percussão mais presente, ainda descolada da bateria são: Geraldo Vandré (1964); Vento de Maio (1967); Compacto Simples - Apesar de Você (1970); Cantiga de longe (1970); Compacto Simples - Edu Lobo (1967) sendo a música Ponteio, neste último álbum, um retrato dessa sonoridade que mistura bateria com percussão, caxixi, sinos, triângulo e executa uma base rítmica que se aproxima do baião.

#### A cultura do

nordeste, como um todo (sobretudo Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará), também desempenhou um papel importante, fornecendo ritmos musicais, formas poéticas e timbres característicos que se incorporaram à esfera musical mais ampla, sobretudo a partir do final dos anos 40 (Napolitano, 2002, p. 40),

mas que foi ofuscada pela hegemonia do samba e da bossa-nova na capital, sendo resgatada por diversos movimentos emergentes nos anos de 1960.

Outro movimento que parece ter contribuído com a aceitação de determinados instrumentos de percussão nesse período, bem como a performance com a bateria aberta, foi o Movimento Armorial. No ano de 1970,

em Pernambuco, a cidade do Recife, um dos pólos culturais mais atuantes do país, representava um dos principais lugares onde se falava em cultura, especificamente a popular, graças a grupos de artistas e intelectuais que se reuniam com o intuito de dar expressão a “formas autênticas” da cultura brasileira. Um desses grupos, denominado Armorial, fundado e organizado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, tinha como objetivo a realização de uma arte erudita, partindo das raízes populares da cultura brasileira (Costa, 2007, p. 16).

De acordo com Costa (2007), o Movimento propunha uma reeducação dos músicos através do aprendizado e performance dos instrumentos de conhecimento popular. O Movimento Armorial buscou aplicar suas ideias em diferentes expressões artísticas, como na dança, nas artes plásticas, literatura, teatro e música. O primeiro grupo musical a representar o movimento foi o Quinteto Armorial que, formado com a colaboração direta de Suassuna, fazia performances com os instrumentos viola sertaneja, violão, rabeca, pífanos e berimbau nordestino<sup>46</sup>. Além disso, existem

diversos conjuntos instrumentais que ainda desenvolvem – muitos em franca atuação – repertório com marcas armoriais entranhadas em suas concepções. É o caso do Quinteto Violado, Quarteto Romançal, Cascabulho, Sá Grama, Cordel do Fogo Encantado, Chão e Chinelo, Zabumba de Virgulino (Queiroz, 2014, p. 41).

Todos esses grupos com marcas armoriais têm a presença bastante forte dos instrumentos de percussão em seus arranjos e composições. Alguns deles são grupos que surgiram bastante tempo depois do começo do Movimento Armorial, como é o caso do Cascabulho e Cordel do Fogo Encantado.

Desses grupos, o Quinteto Violado chama atenção do presente trabalho por ter surgido também em Recife, na mesma época que o Movimento, porém ter uma instrumentação e abordagem mais híbrida do que a proposta original de Suassuna. O Quinteto Violado usava instrumentos de conhecimento popular, como os flautins e a viola sertaneja, porém também tinham um baixista acústico e o integrante Luciano Pimentel fazia uso da

---

<sup>46</sup> Também conhecido como marimbau ou berimbau de lata, era constituído por um arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas que servem de caixa de ressonância, de forma que se toca transversalmente.

bateria aberta, utilizando diversos instrumentos de percussão simultaneamente ao corpo da bateria.

Já o Tropicalismo, movimento que se concretizou em 1968 através do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, negava e juntava todos, fazendo uma constelação de diálogos, com a literatura, com as artes plásticas, com o cinema, com a cultura de massas, com o engajamento, o rural e o rock, com o sertanejo e o pop, e a crise de uma representação do projeto nacional popular.

Ao mesmo tempo que abraçava diversas influências, “esse movimento de contracultura expressava sua ânsia de rebeldia nas vestimentas, nos discursos e na própria postura dos integrantes, sendo, portanto, muito mais que uma mera reunião de acordes dissonantes” (Goulart e Timponi, 2013, p. 1-2). Segundo o próprio Caetano, seu parceiro Gil propunha

transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores –e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessavam como o rock’n’roll dos anos 50 não tinha podido fazer. O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. Sendo que, no Brasil, isso deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão. (Veloso, 2012, p. 164)

Essa sobrevivência histórica e resistência à opressão passavam muito pelo “é proibido proibir”, e nisso se incluía a mistura antropofágica de influências e instrumentos, aceitando a guitarra e a bateria ligadas ao rock com pífanos e zabumbas, uma espécie de Sargent Pepper<sup>47</sup> com Banda de Pífanos de Caruarú.

Apesar de não encontrar a execução com a bateria aberta nos fonogramas dos integrantes do Tropicalismo, entendo como um movimento importante para aceitação e performance da mesma, já que a bateria e variadas percussões e efeitos percussivos são muito exploradas nas gravações lançadas pelo movimento. A fusão de instrumentos presente na execução da bateria aberta pode ser vista também como uma relação entre o rural e urbano, que também está presente no debate tropicalista. Como exemplo disso, na música que leva o nome do movimento, “*Tropicália*” de Caetano Veloso, “as estrofes são intercaladas por pequenos refrões festivos em que Caetano justapõe influências conflitivas já apontadas por

---

<sup>47</sup> *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* é um álbum do grupo inglês de rocks Beatles. O álbum foi lançado em 1967. Em relação a bateria, apesar de ser um grupo de rock, o álbum conta com poucas contribuições do instrumento.

Oswald de Andrade, como o urbano e o rural (viva a bossa-sa-sa / viva a palhoça-ça-ça-ça-ça)” (Calvani, 1998, p. 136). E dessa forma,

numa estratégia propriamente antropofágica –, como afirmação paródica da diferença através da qual o colonizado, assinalando voluntária e criticamente as marcas de sua humilhação histórica, desreca as os conteúdos reprimidos e dá a eles uma potência afirmativa. (Wisnik, 2007, p. 69-70)

Importante também identificar que não se tratam de movimentos desconectados, e que seus integrantes muitas vezes transitavam pelos três, como por exemplo Nara Leão, que fora representante do movimento engajado, mas que participou do álbum “Panis et Circensis” dos Tropicalistas e também gravou um disco compacto com Quinteto Violado, com as músicas Grilo e Pinga Fogo lançado em 1973.

O ambiente criado por tais movimentos foi propício para que a bateria e a percussão se encontrassem com mais frequência na performance dos músicos. É possível encontrar ainda nos trabalhos de Aquino (2009), Dias (2013), Bergamini (2014), Gerolamo (2014) e Favery (2018) uma série de fotos e depoimentos de bateristas que evidenciam como esse caráter aberto da bateria ganhou força no Brasil, influenciando vários músicos das próximas gerações, como é o caso do Márcio Bahia:

Uma outra influência muito legal para mim foi o Quinteto Violado. Tinha aquele batera, o Luciano [Pimentel], que tocava bateria e usava uns maracás nas mãos. Ele tocava percussão com a mão e com os pés, que é o lance que o Airto fazia com o Quarteto Novo, que acho que foi um dos primeiros a fazerem isso. Eu ia ver o Luciano fazer esse lance da percussão nas mãos e os pés da batera, eu adorava e comecei a fazer também: tocar caxixi com a mão e fazer o bumbo com o pé. (Bahia, 2013 *apud* Bergamini, 2014, p. 18-19)

Até aqui já apareceram vários indícios, através de depoimentos e dados históricos, dos instrumentos mais utilizados na bateria aberta nesse período: o caxixi, o triângulo e, com menos frequência, o agogô. Essa informação se confirma também se nos debruçarmos sobre alguns álbuns encontrados desse período que usam a bateria aberta (Quarteto Novo, 1967; Quinteto Violado, 1972; Berra-boi, 1973; Folgado, 1975; Dom Um Romão, 1972; Mandala, 1976<sup>48</sup>), nos quais, em diversas faixas, podemos ouvir o caxixi e o triângulo, e em apenas algumas o agogô.

Essa característica de união de instrumentos realizada pelos músicos, e viabilizada sobre pano de fundo dos movimentos, de viés antropofágico

---

<sup>48</sup> O álbum Mandala foi gravado em 1971, porém lançado apenas em 1976. Conta com Zé Eduardo Nazário na bateria/percussão.

emerge um cosmopolitismo próximo ao de Mário de Andrade em Macunaíma, uma atitude que afirma a cultura brasileira e o Brasil, reconhecendo ao mesmo tempo a necessidade de se utilizar todas as influências, todos os códigos disponíveis, sem preconceitos de origem ou hierarquias nacionalistas, e sintetizá-los numa linguagem própria capaz de ser universal e particular ao mesmo (Prysthon, 2002, p. 157-158).

Se por um lado os anseios nacionalistas inspirados por Mário de Andrade dos movimentos propõem um resgate da sonoridade do sertão, do rural, das raízes e seus instrumentos de percussão, por outro lado a herança antropofágica oswaldiana, também ecoante nas gerações de 1960, coloca no mesmo prato a bateria e os instrumentos de percussão e come-os.

E como reflexo disso, nas décadas seguintes encontramos, cada vez mais, performances que utilizam a bateria aberta e, com o tempo, outros instrumentos de percussão foram sendo mais comumente incorporados. Na década de 1980, houve um grande crescimento na produção de equipamentos eletrônicos e as baterias e acionadores eletrônicos começaram a surgir no mercado. Na década de 1990, é possível encontrar um número maior de performances que usam o tamborim. O cajon também aparece com muita frequência a partir dos anos 2000, bem como as substituições de peças da bateria por outros tipos de tambores. Apresento ao final dessa dissertação uma lista de bateristas que utilizam a bateria aberta com alguns *links* de trabalhos, com o intuito de deixar sistematizado o material levantado.

Pude perceber, a partir dessa constatação dos tipos de instrumentos mais utilizados e da prática com eles na minha performance, que cada instrumento de percussão inserido na bateria tinha uma característica diferente, seja ela em relação à técnica, ao material ou à função. Notei, no entanto, que algumas delas se repetiam com frequência e que possibilitava uma análise por grupos, os quais apresento no capítulo a seguir, de análise das performances.

### 3. A bateria aberta em performance

O objeto de estudo desta dissertação é a bateria aberta, ou seja, a bateria com instrumentos de percussão que não são usuais na formação tradicional da bateria historicamente consolidada, como explicado no capítulo 1. E é por isso que não me limitarei a uma ou outra performance, nem a um ou outro músico. Para entender e estudar performances com a bateria aberta irei me debruçar sobre o maior número de intérpretes, gravações, fotos e vídeos que dialoguem com o tema, e que pude encontrar durante esta pesquisa, seja em registro de performance de shows, fonogramas de álbuns, mas também registros caseiros de estudos e performances, principalmente os desenvolvidos durante a quarentena imposta pela pandemia de COVID-19. No entanto, não é pretensão deste trabalho esgotar todos os casos que utilizam algo além da bateria fechada.

Estando ciente que escolhas teórico metodológicas trazem ganhos por um lado, mas também alguns ônus por outro, opto por utilizar o material com um recorte mais amplo, pois acredito que assim é possível ter um panorama das performances com a bateria aberta, e esse panorama evidencia as diversas formas de abordagem que essa combinação de instrumentos proporciona. Desta maneira, busquei responder às perguntas já levantadas na introdução, mas que repito aqui para reforçar o norte deste capítulo: Quais os principais instrumentos de percussão utilizados na bateria aberta por músicos brasileiros? Quais resultantes musicais dessa performance? Houve mudança técnica na performance da bateria? Quais as dificuldades encontradas?

Nesse sentido o recorte do presente trabalho será primeiro de nacionalidade, ou seja, com foco nos bateristas brasileiros, independente de atuarem no cenário nacional ou internacional. Ademais, aplico também um recorte temporal, visto que trabalharei com materiais produzidos a partir da década de 1950 até 2020. Um recorte temporal mais amplo também permite trazer à tona as transformações que a performance com a bateria aberta sofreu ao longo do tempo, em virtude de processos sociais mais amplos, que foram brevemente apresentados no capítulo 2, mas que, no entanto, não são o foco do presente capítulo.

Para trabalhar e organizar o material musical e da performance com a bateria aberta, este capítulo está dividido em 4 subcapítulos, que representam as principais formas de

tocar a bateria aberta encontradas por esta pesquisa. Foram consideradas questões de sonoridade e técnica para chegar às categorias “instrumentos substitutos (IS)”, “instrumentos agregados (IA)”, “instrumentos sem baqueta (ISB)” e “recursos eletrônicos (RE)”, os quais serão explicados cada qual em seu subcapítulo.

Importante reforçar que essas categorizações, criadas por mim para organizar o material e as matrizes técnicas utilizadas como base, “se justificam como estratégias metodológicas, já que a realidade observada relativiza as categorizações, através da constante reorganização dos limites teoricamente dimensionados” (Barsalini, 2014, p. 208). Ou seja, as categorias surgem a partir da análise do material (fonogramas, vídeos, fotos e partituras) e não sendo algo prévio à performance, apesar de algumas das categorias serem comumente usadas para descrever ideias musicais em arranjos e composições, ou em ambientes musicais como ensaios, gravações e shows. Em decorrência disso, as performances muitas vezes podem se encontrar em diálogo com mais de uma categoria.

Já a ideia de sonoridade, que está muitas vezes atrelada ao uso da bateria aberta, aparece com frequência no decorrer das categorias. Nesse sentido, acredito ser importante deixar claro que essa ideia de sonoridade

deve incorporar outras informações sobre a circulação e as formas de construção simbólica e compartilhamento de sentidos, valores e visões de mundo de um certo gênero musical, colaborando para um entendimento mais aprofundado da comunicação musical, ou seja, das características sociais e comunicativas dos fenômenos musicais. (Trotta, 2018, p. 10).

Dessa maneira, entendo que a sonoridade de um instrumento, ou da combinação de instrumentos, não é uma questão que envolve só o som, mas que também está carregado de diversos significados que podem variar, inclusive, dependendo do ouvinte. A sonoridade de um tamborim que com certeza já remete à ideia de samba para a maioria dos receptores, é um exemplo claro disso. E esse é também um dos motivos pelo qual opto explorar diferentes mídias na narrativa das performances, imagens, partituras, áudios e vídeos.

Apesar de utilizar diversos tipos de mídias para analisar o material, darei preferência para os vídeos, que permitem ter mais certeza quanto à não utilização de *overdubs*<sup>49</sup>. No caso dos áudios, além da escuta atenta para julgar se a execução é linear (Dias, 2013), também foram consultados os encartes, bem como procurei executar os trechos utilizados, a fim de verificar se é realmente possível tocar sozinho e em tempo real o que foi gravado.

---

<sup>49</sup> A utilização de gravações com *overdubs* não serão utilizadas pois fogem do escopo da pesquisa, que busca a relação da bateria com percussão simultaneamente por um mesmo músico.

Em alguns casos, além de utilizar os áudios e vídeos das performances, apresentarei transcrições de trechos, já que mesmo para os ouvintes mais experientes, as imagens e partituras podem auxiliar e evidenciar caminhos analíticos.

Já em relação aos *links* dos vídeos aqui citados, estão hospedados no *website* do YouTube<sup>50</sup>, porém, preocupado com a manutenção das referências do trabalho, todos os arquivos estão em canais gerenciados pelo autor<sup>51</sup> e, os que apresentam conteúdos de terceiros, estão disponíveis com a opção “não listado”, evitando que haja conflito de direitos autorais e garantindo que, enquanto houver YouTube, os *links* estarão ativos.

Na descrição dos vídeos do YouTube aqui apresentados, incluí algumas informações que podem ser interessantes para contextualizar a performance presente neles, como data de postagem original, nome dos artistas e *link* do vídeo original. Quando tirados de outras plataformas como Instagram ou Facebook, incluo na descrição do Youtube o texto que foi postado originalmente junto ao vídeo pelo autor do mesmo, bem como a data de postagem. Essa abordagem teórico-prática me permite visualizar e descrever, mas também vivenciar, experimentar e incorporar a linguagem com a bateria aberta, ajudando a construir um entendimento dessa forma de executar a bateria e contribuir com uma visão estética para além da técnica.

Por fim, a ordem de apresentação das categorias foi escolhida pensando na sua relação com a bateria fechada. A primeira categoria, que trata de Instrumentos Substitutos, é a que está mais próxima da bateria fechada, tanto em relação à técnica, quanto à sonoridade, formato e tecnologia. As categorias seguintes vão gradativamente se distanciando da bateria fechada nesses aspectos citados acima.

### **3.1 - Instrumentos Substitutos (IS)**

Como apresentado no capítulo 1.1, entendo que a bateria fechada é constituída por pratos, tambores de diversos tamanhos (caixa, bumbo e tons) e seus pedais (bumbo e chimbal) e, dessa forma, uma das maneiras de fazer sua abertura é substituindo algumas peças existentes por outros instrumentos de percussão que não são os tradicionais da bateria

---

<sup>50</sup> O *website* youtube.com é um portal virtual para postagem exclusivamente de vídeos. Foi criado em fevereiro de 2005, e trata-se do 2º portal da internet mais visualizado no mundo, ficando atrás apenas do Google. A plataforma conta com mais de 1 bilhão de usuários.

<sup>51</sup> Exceto os links de álbuns que contêm direito autoral e estão amplamente distribuídos em diversas mídias de *streamings*. Nesses casos coloquei o *link* direto da distribuição oficial do álbum.

fechada. Nesse sentido é necessário explicar quais as principais características das peças utilizadas na bateria fechada, de forma que fique claro que o instrumento substituto não é apenas uma variação de tamanho das peças já utilizadas.

Isso pois, também no capítulo 1, apresento que a utilização de inúmeros tambores, bumbos e pratos, característicos da bateria fechada, variando apenas as dimensões, não é suficiente para classificar como uma abertura do instrumento, já que a sonoridade se mantém. Porém ao substituir um tambor de bateria, por um tambor que possui uma sonoridade bastante diferente dos tambores da bateria fechada, como uma alfaia ou djembe, por exemplo, há uma expressiva surpresa na sonoridade final do instrumento, e que carrega simbologias externas à bateria fechada, classificando assim sua abertura.

As partes essenciais de um tambor usado na bateria fechada são: pele, casco, aro, e um sistema de afinação. No caso das peles, são feitas majoritariamente de material sintético e vendidas nas seguintes variações: pele porosa, pele leitosa, pele hidráulica e pele transparente. Os cascos dos tambores presentes na bateria são quase exclusivamente cilíndricos<sup>52</sup>, variando apenas seu diâmetro e profundidade, e podem ser feitos de uma série de materiais como madeira, metais, ou até mesmo materiais sintéticos como acrílico e fibra de carbono.

Existem basicamente quatro tipos de aros: feitos de lâminas de metal dobradas, de metal fundido, de bloco de alumínio ou bloco de madeira. O sistema de afinação utilizado nos tambores das baterias funciona através de parafusos que passam pelo aro e, ao serem rosqueados nas canoas<sup>53</sup>, tensionam a pele.

Essa uniformidade na produção dos tambores proporciona uma sonoridade específica que caracteriza a bateria fechada, e as variações encontradas no mercado são muitas vezes bastante sutis. No entanto existem instrumentos de percussão que tem características de construção parecidas com os tambores da bateria, mas não podem ser considerados como parte tradicional do instrumento por não pertencerem a sua história, como

---

<sup>52</sup> Existe na Alemanha uma marca de baterias feita a mão chamada Trixon que produzia alguns modelos com cascos de tambores em formatos cônicos ou elipsoidais. <https://trixondrumsusa.com/history/>

<sup>53</sup> Canoa é uma rosca que, fixada ao casco do tambor, serve para apertar os parafusos presos no aro, que por sua vez tensionam a pele/membrana do tambor.

é o caso dos timbales<sup>54</sup>, do repinique<sup>55</sup> e até mesmo o tamborim. Nenhum deles fez parte da história da bateria que se consolidou, e sempre foram instrumentos individuais, com sua própria história, linguagem e construção simbólica. Além disso, possuem sonoridades e timbres que também se afastam dos tradicionais tambores de bateria.

Dessa forma, além da questão do formato da peça, seu timbre e sua história, também está sendo considerado uma questão técnica de execução para entrar na categoria de IS. É necessário que não haja mudança na técnica para tocar o instrumento de percussão, ou seja, que os instrumentos sejam tocados com baquetas ou pedais.

Serão considerados instrumentos substitutos aqueles tambores que, apesar da proximidade, não são os tambores da bateria fechada, como explicado no capítulo 1.1, mas também quando tocados de forma que mantenham a técnica de baquetas, e que tragam uma mudança ou acréscimo de timbre para a bateria.

É possível encaixar nessa categoria alguns instrumentos como bongo, congas, pandeiros de diferentes tamanhos, adufe, djembe, derbak, davul, alfaias, tamborim, atabaques, entre outros, contanto que apoiados ou acoplados de forma que seja possível a execução com baquetas. Esses mesmos instrumentos, quando tocados com as mãos apresentam uma alteração significativa da técnica e forma de tocar, e por isso serão abordados no subcapítulo 3.3.3 sobre os ISB.

A partir da construção desta categoria, algumas perguntas surgem: por que substituir um surdo ou um bumbo por um outro tipo de tambor que preenche a mesma região grave do instrumento? Ou um instrumento agudo como tamborim ou repinique no lugar da caixa? Quais motivos e qual resultado é esperado ao fazer isso?

Na dissertação de mestrado do baterista Rafael Palmeira (2017), intitulada “Ritmos do Candomblé Ketu na Bateria”, o autor propõe a adaptação para bateria da perspectiva do alabê<sup>56</sup> Iuri Passos de quatro ritmos do Candomblé Ketu. Apesar dos toques do Candomblé terem íntima relação com o quarteto de percussão Rum, Rumpi, Lé e Gã<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Timbales são tambores com casco de metal, curtos, com apenas a pele bateadeira e geralmente afinação aguda. São tradicionalmente utilizados em gêneros musicais latino americanos como chachachá, danzón, songo, salsa, entre outros.

<sup>55</sup> Repinique é um tambor de tamanho médio, normalmente com casco de metal, com pele sintética em ambos os lados, com afinação aguda. É percutido diretamente com uma das mãos, e a outra mão utiliza uma baqueta. Instrumento típico das baterias de escolas de samba.

<sup>56</sup> “Alabê é o cargo dado ao músico mais experiente do Terreiro Candomblé” (Palmeira, 2017: 30).

<sup>57</sup> Rum, Rumpi e Lé são três tambores de madeira em formato de tonel, com aro de ferro e pele de couro. O Rum é o maior deles, portanto mais grave, e deve ser tocado sempre por um Alabê ou Ogã, responsável por puxar os

(Palmeira, 2017), o autor faz as adaptações para a bateria sem propor substituições ou acréscimo de percussões à bateria.

Apesar disso, ao pesquisar mais sobre o autor, suas performances e estudos mais recentes na bateria, me deparei com vídeos inspirados em sua dissertação, onde ele adapta os toques do alabê Iuri Passos para bateria, porém desta vez substituindo o surdo por um atabaque. Vejamos [nestes vídeos](#), Rafael tocando quatro diferentes ritmos do Candomblé Ketu com Instrumentos Substitutos.

Para fazer a adaptação, Palmeira foca em três timbres tocados pelo alabê Iuri Passos. São eles, o mais agudo, executado por Passos ora com a baqueta no aro do atabaque ora com a mão esquerda no centro da pele, e os dois tipos de grave, um executado com a mão esquerda no canto da pele e o outro com a baqueta no centro da pele. Nessa mesma ordem, Palmeira adapta para caixa, centro do tambor substituto e bumbo.

Substituindo o surdo pelo Rumpi, o autor se aproxima de mais uma característica dos ritmos adaptados, já que além de suas células rítmicas, articulações e intervalos (graves agudos e medios), sua bateria agora também tem um timbre mais próximo do que é interpretado pelos percussionistas.

Importante ressaltar que apesar de ter optado por essa aproximação em relação ao tambor, Palmeira optou pelo prato de condução tocando as células rítmicas do Gã, mantendo sua adaptação com um timbre híbrido. Em outros momentos o autor utiliza também agogôs e sinos agregados a bateria, ou toca os tambores com as mãos, gerando uma outra sonoridade para bateria, mas tal combinação de instrumentos será abordada no próximo subcapítulo sobre IA.

Manter o timbre do prato faz com que o resultado sonoro seja mais aberto, ou seja, o prato soa por mais tempo dando uma sensação de preenchimento constante. Se tivesse optado por utilizar o timbre do chimbau, a adaptação teria mantido o tamanho da nota tocada pelo Gã mais próximo do original, porém o timbre seria mais distante. Essa opção dos bateristas de levar para o prato a rítmica executada por instrumentos de percussão não é novidade e é amplamente usada em diversos estilos e gêneros musicais.

---

toques. Rumpi é o intermediário e geralmente responde ao toque do Rum. O Lé é o tambor menor e mais agudo. Gã é uma campana de ferro similar ao agogô.

O conhecido samba no prato, cuja notoriedade<sup>58</sup> é atribuída ao baterista Edison Machado, teve basicamente esse mesmo movimento, já que o prato passou a fazer a semicolcheia do pandeiro com acentuação do tamborim. No caso do baião “pode-se utilizar a cúpula do prato de condução ou mesmo do chimbal para nos aproximarmos do timbre de um triângulo em uma condução de baião” (Damasceno, 2016, p. 49). A ressonância prolongada dos pratos de condução preenche o espaço musical, dando tempo e conexão para desenvolver fraseados nas outras peças, deixando o baterista mais à vontade para variações.

No mesmo caminho que Rafael Palmeira, apresentando influências do candomblé na execução da bateria, podemos ouvir Kainã do Jeje tocando com a Orkestra Rumpilezz no Philadelphia Jazz Project, nos Estados Unidos em agosto de 2015, [através deste vídeo](#).

Kainã está, nesta apresentação, interagindo com diversos outros músicos, dentre eles quatro outros percussionistas e, ainda assim, o baterista dispõe um agogô, três tambores com pele de couro e afinação de corda, além do bumbo que também foi substituído por um tambor com essa configuração, porém com um diâmetro mais parecido com de uma alfaia ou bumbo da bateria fechada.

Diferente do Palmeira, que apresentou um estudo específico através da mimese dos toques do alabê Iuri Passos e, dessa forma, utiliza o tambor o tempo inteiro em seu vídeo, a Orkestra Rumpilezz já possui dois percussionistas que tocam exclusivamente o Rum e o Rumpi, que são os dois tambores maiores. Sendo assim, Kainã utiliza os IS como elementos para viradas ou frases, muito mais parecido com a função dos tons da bateria fechada, principalmente nos momentos musicais em que o baterista tem mais liberdade, como em solos.

No entanto é importante ressaltar que, sendo essa apresentação em um festival de jazz em outro país, a configuração usada por Kainã pode ter sido também moldada pela dificuldade de acesso ou transporte dos instrumentos.

---

<sup>58</sup> Prefiro utilizar notoriedade aqui pois há certa polêmica à atribuição de quem foi o inventor do Samba no Prato, e essa questão não é tão relevante para o tema debatido.

Imagem 7 - Bateria do Kainã do Jeje para gravação com Orkestra Rumpilezz



Bateria usada por Kainã do Jeje na gravação do álbum da Orkestra Rumpilezz. Retirado do instagram pessoal do baterista: <https://www.instagram.com/p/BveW5p4FnKR/>

Como podemos ver na imagem 7, registro da gravação com a Orkestra Rumpilez quatro anos depois do show na Philadelphia, o baterista utiliza ainda mais tambores, ampliando as possibilidades de timbres na sua bateria. Em ambos os casos apresentados a substituição se dá em prol de uma aproximação com um universo e gênero musical específico, já que

é através dos sons que as pessoas interagem através das músicas, reafirmam seus gostos e identificações musicais. E esse som não é uma categoria física rígida, mas o resultado de um complexo simbólico de escolhas realizadas pelos indivíduos e grupos sociais que integram o fazer musical e que, conseqüentemente, determinam as formas de circulação das músicas e seus significados compartilhados (Trotta, 2008, p.10).

Dessa forma, tanto Palmeira quanto Kainã abrem sua bateria para uma sonoridade que dialoga com os timbres do universo musical do candomblé, reforçando significados e identificações musicais. E essa ideia de substituição se mostra como um resultado da antropofagia oswaldiana, presente como pano de fundo na construção da bateria aberta como forma de expressão do baterista brasileiro, como foi apresentado no capítulo 2.

E tal antropofagismo musical aparece em uma grande variedade de bateristas, de diversas regiões do país, tocando diferentes ritmos. Ainda com um tambor de couro, podemos

ouvir e observar o baterista paulista Cleber Almeida interpretando um samba chula, característico do recôncavo baiano, sentado na bateria e acompanhado do violonista baiano Almir Côrtes, como podemos ver [neste vídeo](#).

Nessa ocasião Almeida substitui a caixa por um tambor de couro, se aproximando da sonoridade presente no samba chula, que é um tipo de samba de roda, ou seja, que tem como um dos instrumentos centrais o atabaque. No entanto Almeida opta pela utilização da vassoura como baqueta, mantendo a possibilidade de execução do tambor com um timbre estalado e parecido com a da esteira da caixa, mas que também não se distancia tanto do toque da mão, produzindo uma sonoridade que fica entre o tambor de couro e a caixa tradicional.

E quando o assunto é samba, o que mais aparece na bateria aberta é o tamborim. Optei por incluir as performances com o tamborim na categoria IS por suas características físicas, como exposto no início deste subcapítulo, mas principalmente pelo fato da caixa ter substituído o tamborim nas adaptações de samba para bateria fechada e, dessa forma, o processo é revertido com a inclusão do instrumento de percussão na bateria aberta.

A relação caixa - tamborim, e sua classificação como IS fica evidente na performance do baterista Kiko Freitas presente [neste vídeo](#), no qual ele está tocando no grupo do cantor João Bosco a música Incompatibilidade de Gênios, composição de Bosco e Aldir Blanc, em Córdoba na Espanha.

Tirando a breve introdução na qual Freitas começa tocando o tamborim com a mão, o baterista, utilizando a baqueta vassoura, faz uma rítmica na caixa ([00:21](#)) para acompanhamento do samba e logo em seguida repete essa mesma rítmica somente no tamborim ([00:44](#)). Dessa forma fica claro o caráter substitutivo do tamborim no contexto da bateria aberta.

Além disso, ambos os instrumentos são executados com frequência de forma conjunta e complementar, como acontece no mesmo vídeo do Kiko Freitas no minuto [01:55](#). Apresento transcrição deste trecho da execução em que Freitas combina o tamborim com a caixa para ilustrar melhor a complementaridade das peças.

Imagem 8 - Síntese da levada de Kiko Freitas para caixa e tamborim

The image shows a musical score for two instruments: Bat. (Cassa) and Tamb. (Tamborim). The Bat. part is written on a five-line staff with a common time signature (C). It features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes having an accent (>) above them. The Tamb. part is written on a five-line staff with a common time signature (C). It features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes having an accent (>) above them, and some notes are replaced by 'x' marks, indicating rests or specific percussive sounds. The two parts are written in a way that they complement each other, filling the spaces of the other instrument.

Performance de Kiko Freitas entre 1m57 e 2m01 no show registrado em vídeo [disponível no link](#).

Transcrição do autor.

Fica ainda mais claro com o recurso gráfico da partitura como os instrumentos se complementam, quase como um rudimento, de forma que um preenche os espaços do outro. Essa forma de tocar vem da própria técnica do tamborim, na qual “o dedo indicador ou qualquer outro dedo da mão que segura o instrumento também percute a pele, por baixo, produzindo notas que completam o fraseado do samba” (Bolão, 2003, p. 34) executado pela mão e baqueta que toca na frente da pele.

Importante lembrar que essa forma de tocar o tamborim descrita por Oscar Bolão em seu livro “Batuque é um privilégio” não se trata da forma como o tamborim é tocado em todos os ambientes em que está presente. Nas escolas de samba o tamborim é, muitas vezes, tocado sem esse recurso por baixo da pele.

O tamborim é um dos instrumentos mais usados na bateria aberta por bateristas brasileiros, e essa forma de tocar samba combinando caixa e tamborim é recorrente. Apesar disso, são raras as gravações ou vídeos de performances anteriores à década de 1990 que podemos ter certeza da utilização do tamborim na bateria simultaneamente.

Uma delas é de um dos primeiros bateristas de renome do Brasil, o carioca Luciano Perrone. Na gravação da música Bate Papo a Três Vozes, de 1956, composição de Radamés Gnatalli, podemos ouvir logo no início o baterista utilizando um tamborim sozinho para fazer uma célula rítmica de samba. Em seguida ele desenvolve ideias de samba em outras peças da bateria e não volta mais a tocar o tamborim, como podemos ouvir [neste link](#).

É possível ouvir também o baterista Airto Moreira utilizando o tamborim nos vídeos e áudios que acompanham o livro “Rhythms and Colors” lançado em 1993. Porém, o próprio Airto diz na entrevista presente no livro que “pouco a pouco incorporei uma bateria em minha mesa de percussão, e não o oposto que é ter percussão ao redor da bateria, que é o

que a maioria faz”<sup>59</sup>. Dessa forma ele se põe mais como percussionista do que baterista, apesar de soar muito parecido com uma bateria aberta.

Importante ressaltar que essa fala do Airto, presente na entrevista do “Rhythms and Colors”, vai ao encontro de outras informações dadas pelo mesmo artista em outras entrevista citadas anteriormente nesta dissertação, mas também presentes em outros trabalhos que focam na obra do baterista, como na dissertação do Guilherme Dias (2013) na qual o autor diz que “o próprio Airto comenta sua forma de manipular a percussão combinada com a bateria nessa gravação do Quarteto Novo apontando que, ‘era tudo sem parar, e não tinha overdubs. Quando eu ia tocar só percussão eu até sentava diferente na bateria’ (MOREIRA, 2011)” (Dias, 2013, p. 158).

Em outra entrevista, publicada pela revista *Modern Drummer* em 2000, o entrevistador Robinson pergunta se Airto foi o primeiro a tocar bateria e percussão no Brasil em 1960 e a resposta é

Sim, eu fui o primeiro. Eu poderia dizer isso porque nunca ninguém tocou assim antes. (...) Quando eu tocava bateria, eu sentia que estava em um nível musical diferente. Naquela época, eu achava que deveria tocar mais bateria, mas sempre quis incorporar bateria e percussão. Eu já estava começando a fazer isso porque costumava trabalhar com Geraldo Vandré e Trio Novo. (...) Então eu me acostumei a trabalhar com percussão ao redor do conjunto de bateria, e eu simplesmente pegava, tocava e misturava-os (Moreira *apud* Robinson, 2000)<sup>60</sup>.

Por conta disso, acredito que no caso do “Rhythms and Colors” a fala do Airto se refere muito mais a situação preparada para essa ocasião e disco, do que como uma retrospectiva da forma de relacionar bateria e percussão ao longo de sua carreira. Também é importante lembrar que materiais primários, como entrevistas, podem muitas vezes estar enviesados e precisam ser confrontados com outros dados. Airto se diz o primeiro, mas podemos ver aqui no presente trabalho que Luciano Perrone, Jadir de Castro e há relatos de que Naná Vasconcelos, todos eles já faziam esse tipo de mistura.

---

<sup>59</sup> Tradução livre do autor: “Little by little I incorporated a drum set into my percussion table, which I didn't do like the opposite, which is to have percussion around your drum set. Because that is what the most people do.” Retirado do vídeo: <https://youtu.be/sxMaZdJhdpE?t=881>

<sup>60</sup> Tradução livre do autor: “Yeah, I was the first. I could say that because nobody ever played like that before. (...) When I played drumset, I felt like I was on a different kind of musical level. At that time, I thought I should play more drumset but I always wanted to incorporate drumset and percussion. I was beginning to do it already because I used to work with Geraldo Vandré and Trio Novo. (...) Then I got used to working with percussion around the drumset, and I would just pick it up, play, and mix them”.

Outro exemplo com o tamborim é do baterista Dom Um Romão, que possui forte relação com o samba carioca e conseqüente íntima relação com o tamborim. O baterista participou do Programa Ensaio da TV Cultura em 1998 e, nos trechos disponíveis do programa, Romão usa o tamborim sentado na bateria. Porém ele toca o instrumento da maneira mais tradicional, como podemos ver [neste vídeo](#), segurando com a mão esquerda e tocando com a direita. Essa forma de tocar o tamborim, segurando com uma mão, faz com que essa performance entre na categoria Instrumentos Sem Baqueta, apresentada no subcapítulo 3.3.

Esses exemplos do Perrone, Airto e Dom Um, reforçam que muitas outras performances com a bateria aberta com o tamborim certamente foram executadas, porém seu registro em vídeo ou em áudio, de forma que fique claro que foi tocado simultaneamente, não foram encontrados. Acredito que a carga de significados que a sonoridade do tamborim carrega, faz com que ele apareça quase que exclusivamente nas performances que têm relação direta com samba.

Fato é que após a década de 1990 existe um grande número de performances de bateristas usando a sonoridade do tamborim, e dentre eles destaco o Márcio Bahia, baterista do grupo do Hermeto Pascoal de 1984 até meados de 2016. Como o grupo do Hermeto Pascoal sempre teve um percussionista além do baterista, Marcio optou nas gravações e shows pela sonoridade da bateria fechada.

Porém, o próprio Bahia expressa seu interesse pelos instrumentos de percussão em conjunto com a bateria em entrevista concedida ao pesquisador Fábio Bergamini, na qual ele comenta que “ia ver o Luciano [Pimentel] fazer esse lance da percussão nas mãos e os pés da batera, eu adorava e comecei a fazer também: tocar caxixi com a mão e fazer o bumbo com o pé” (Bahia *apud* Bergamini, 2014, p.19).

Apesar de não listar o tamborim, por estar falando da sua influência direta do Luciano Pimentel que utilizava mais o caxixi e triângulo, é possível ouvir e ver o Marcio utilizando o tamborim como IS em diversas performances com o Hamilton de Holanda quinteto e em outras performances, como podemos ver neste [exemplo em vídeo](#) bastante ilustrativo, sendo que diversos outros podem ser encontrados nos anexos.

Tanto na performance do Kiko Freitas apresentada anteriormente, quanto nessa do Márcio, os bateristas usam as vassouras para tocar o tamborim durante a condução do samba.

A escolha da baqueta e a forma de tocar em conjunto com a caixa remete à uma sonoridade presente nas baterias de escolas de samba.

Imagem 9 - Baquetas de tamborim de escola de samba



Imagem retirada do site: <https://www.flickr.com/photos/pandeirar/6876755312> em 15 de julho de 2020

Nas escolas de samba o tamborim é tocado com uma baqueta feita de plástico flexível, variando de uma a várias hastes como mostra a imagem 9 acima, de forma que a vassoura ao mesmo tempo que se aproxima desse timbre, também faz com que o timbre da caixa dialogue mais com o do tamborim. Para ilustrar o paralelo feito aqui entre bateria de escola de samba e a bateria aberta com o tamborim e vassoura, fiz uma colagem de um vídeo do ensaio técnico da Beija Flor de Nilópolis no Sambódromo em 25 janeiro 2015 com um vídeo do Marcio Bahia tocando um solo na bateria aberta utilizando o tamborim com vassoura, que pode ser visto [neste link](#).

É possível observar na última transição entre as performances presentes no vídeo, a influência na performance do Bahia referente as viradas de tamborim utilizadas nas escolas de samba. Apesar do uso da vassoura ser predominante nas performances da bateria aberta com tamborim, também é possível encontrar exemplos nos quais é tocado com a baqueta de madeira, como podemos ver [nesta performance](#) solo do baterista Celso de Almeida.

Diferente do Bahia e do Freitas, por estar usando baqueta de madeira, Celso opta por utilizar o tamborim com o padrão conhecido como “telecoteco”, em conjunto com o chimbau executando semicolcheias, se afastando da sonoridade das Escolas de Samba e se

aproximando mais dos conjuntos de samba de roda ou sambajazz. O timbre do chimbal e do tamborim são definidos e bastante diferentes um do outro, de forma que sua combinação soa como duas camadas.

Novamente, o laço com a sonoridade de um determinado ritmo e gênero musical guia a performance com a bateria aberta, bem como o contexto social em que a performance está inserida. Porém, esse não é necessariamente o único caminho, já que a substituição pode ser apenas um recurso de quebra de expectativa e ampliação dos timbres disponíveis para a performance do baterista, proporcionando uma paleta de timbres diferentes como opção para o músico.

A ideia de sinestesia é bastante recorrente nos discursos relacionados às performances com a bateria aberta, frequentemente apresentando um paralelo entre a inclusão de novos timbres e a ampliação da paleta de cores de um artista plástico. O pesquisador Dias (2013) utiliza expressões sinestésicas para falar do sucesso de Airto em sua carreira nos Estados Unidos da América.

o viés da percussão de caráter exótico e inovador, explorando o caminho da interação melódica, do “colorido” e das múltiplas “texturas” sonoras criadas a partir de instrumentos absolutamente inusitados para a música improvisada de então, fizeram de Airto o percussionista perfeito para as ambições de Miles Davis naquele momento (Dias, 2013, p.35-36).

Encontramos esse discurso também na fala do próprio Airto, em uma entrevista na qual ele diz, “eu me interesso pelo som, as cores... para mim, o percussionista é um pintor que se move entre os instrumentos de acordo com a música” (Martínez, 2017), além do seu livro e DVD lançado em 1993 que se chama *Ritmos e Cores*, no qual Airto comenta sobre sua bateria com percussão.

E não se trata de uma comparação exclusivamente brasileira, visto que músicos de outros lugares do mundo também usam a sinestesia para falar de sua arte. O baterista Jack DeJohnette, por exemplo, vai para o mesmo caminho ao se descrever: “eu sou como um colorista na bateria. Eu me vejo mais como um colorista, como um pintor”<sup>61</sup>. Dessa forma, ao substituir instrumentos de percussão, podemos dizer que a performance da bateria aberta com IS se apresenta como uma variação de cores na paleta do baterista, como veremos nos exemplos a seguir.

---

<sup>61</sup>Tradução livre do autor: “I’m like a colorist on the drums. I think of myself more as a colorist, like a painter”  
Fala retirada do link: [https://youtu.be/duOvvpTkN\\_k?t=198](https://youtu.be/duOvvpTkN_k?t=198)

O próprio tamborim é utilizado em determinados momentos apenas como um timbre diferente, outro colorido para uma frase de preparação, como podemos ver na performance também do Kiko Freitas [neste vídeo](#), solando sobre a música Tanajura do compositor João Bosco.

Não se trata então de usar o tamborim para se aproximar do samba ou qualquer outro gênero musical, mas sim dar um outro colorido para seu fraseado. Kiko poderia ter executado essa mesma frase utilizando a caixa ou o tom, mas ao optar pelo tamborim, ele adiciona um elemento novo, outro colorido.

Outro exemplo nesse sentido, é com o baterista e percussionista Pedro Ito que possui diversos vídeos e fonogramas gravados e disponíveis na internet com o Ricardo Herz Trio, nos quais ele utiliza a bateria aberta com IS sem necessariamente fazer uma aproximação dos instrumentos de percussão utilizados com um determinado gênero musical.

Podemos constatar isso a partir da escuta do repertório do trio, que toca composições autorais ora com base em diferentes ritmos brasileiros (ex. [Chamaoque](#), [Minhoca](#)), ora construída sobre compassos ímpares de 11 ou 5 tempos que, segundo o compositor Herz na descrição dos vídeos, não se baseiam em ritmos tradicionais (ex. [Saci](#), [De tudo um pouco](#)<sup>62</sup>). No entanto, independente da composição, Pedro Ito mantém uma uniformidade na instrumentação da sua bateria aberta.

Tanto no estúdio quanto em shows, está sempre presente um pandeiro de pele sintética ou de couro, com platinelas e afinação grave, posicionado no lugar onde costuma estar o tom 1; e também um tambor em formato de barril, com pele de couro e afinação de corda posicionado no lugar do surdo, além do cajon no lugar do banco que, por ser tocado com a mão, será abordado na categoria ISB.

---

<sup>62</sup> Em ambas as músicas, Pedro Ito começa utilizando recursos de outras categorias (ISB), porém no meio do fonograma ele também utiliza os IS.

Imagem 10 - Pedro Ito gravando com Ricardo Herz Trio



Imagem retirada do vídeo do Youtube aos 2:59 da musica Saci

<https://youtu.be/UVWORZHPwmI?t=179>

Nas performances de Pedro com o Ricardo Herz Trio fica evidente que a inclusão e substituição de instrumentos de percussão se dá por uma opção de troca de cores na paleta de timbres à disposição do baterista, muito mais do que uma opção por proximidade com determinado gênero ou ritmo.

No entanto, vale notar que a opção pela sonoridade da bateria aberta não está presente em todos os trabalhos do baterista, e sim muito ligado a esse trabalho específico ao lado do violinista Ricardo Herz. Encontramos três outras ocasiões em que Pedro utiliza a bateria fechada, com [Antonio Loureiro 4tt](#), com [Nando Michelin 4tt](#) e um trabalho em duo com [Meno Del Picchia](#).

Dessa forma, reforço que utilizar a bateria aberta é uma opção, recurso e posição estética que não é posta a priori, ou seja, é em busca de determinada expressão que o baterista escolherá quais instrumentos de percussão vai substituir ou agregar em seu instrumento, bem como que o artista escolhe as cores que irá utilizar em seu quadro.

Em meu recital do mestrado, na música [A vida tem dessas coisas](#), composição de Hamilton de Holanda, utilizo o tamborim e as congas como IS. Abordo tanto a proposta de aproximação com um determinado ritmo e sua sonoridade, inspirado pelo baterista Marcio

Bahia, quanto apenas a inclusão de um timbre diferente para ampliar as possibilidades melódicas do instrumento, como é possível ver no trecho final da música.

### 3.2 - Instrumentos Agregados (IA)

Se encaixam na classificação de bateria aberta com Instrumentos Agregados aquelas performances que adicionam instrumentos de percussão totalmente estranhos à configuração da bateria fechada, descrita no capítulo 1.1. Diferente das performances com IS, que utilizam tambores diferentes, mas que mantêm certa similaridade com os tambores da bateria fechada, os IA não se aproximam nem dos tambores, nem dos pratos.

Dessa forma é possível encaixar nessa categoria alguns instrumentos como agogô, reco-recos, sinos, guizo, cowbell, meia-lua, bloco de madeira, reco de mola, mas também uma infinidade de utensílios que não são objetos vendidos como instrumentos musicais, mas tem sonoridades que interessam aos bateristas, como é o caso das panelas, baldes, espátulas e garrafas. Assim como nas performances com IS, é necessário que os instrumentos de percussão agregados estejam apoiados em uma mesa ou suporte de forma que possam ser tocados com baquetas, mesmo que seja um tipo diferente de baqueta.

Entre os IA, o cowbell foi um dos poucos instrumentos que, apesar de não estarem descritos como parte essencial da bateria fechada, sempre esteve muito presente nas performances da bateria, aparecendo nos catálogos mais antigos de venda do instrumento, e que também possui literatura e diversos métodos que abordam essa combinação de alguma forma<sup>63</sup>. Por existirem mais materiais de bateria com cowbell, não irei me aprofundar nas performances que o utilizem, apesar de citar alguns trechos que são convenientes para construção da narrativa.

Sendo assim, um dos instrumentos mais encontrados nas performances dessa categoria é o agogô, também conhecido como gã, que é um instrumento de metal com uma ou mais campanas. É muito usado em diversas manifestações culturais brasileiras como o maracatu, xote, baião, samba e ritmos ligados ao candomblé.

No álbum do [Quarteto Novo](#) (1967) podemos ouvir, na faixa Vim de Sant'ana, composição de Theo de Barros, o baterista e percussionista Airto Moreira utilizar uma

---

<sup>63</sup> Afro-cuban Coordination From Drumset, Maria Martinez (1999); Conversations in Clave, Horacio “El Negro” Hernandez (2000); Advanced Funk Studies, Rick Latham (1980); Back to basics, Dave Weckl (1992).

campana de metal para preencher o espaço deixado pela melodia, como podemos ver na imagem abaixo e ouvir através [deste link](#).

Imagem 11 - Transcrição de trecho da música Vim De Sant'Ana

The image shows a musical score for piano (Pno) and drums (Bat.) in 2/4 time. The piano part is written in treble clef and consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes. The drum part is written in bass clef and features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating hits on various parts of the drum set.

Transcrição da melodia e bateria dos 0:33-0:37seg da música Vim de Sant'Ana, gravada pelo Quarteto Novo (1967). Transcrito pelo autor.

No entanto, esse é o único momento em que o baterista utiliza esse recurso na música inteira, mesmo tendo uma parte solo de bateria. Interessante notar que a melodia, sobre a qual Airto responde com esse recurso, também não se repete novamente na música.

Em outro fonograma do mesmo álbum acontece algo bastante parecido. Na música *Misturada*, composição de Airto Moreira e Geraldo Vandré, o baterista utiliza o IA somente em um momento da música. Apesar da faixa também possuir uma seção solo para a bateria, Airto utiliza o IA somente no [minuto 2:33](#), como uma resposta à uma frase feita pela flauta solista, executada por Hermeto Pascoal imediatamente antes.

Interessante lembrar que esse disco do Quarteto Novo é considerado um marco na carreira do Airto Moreira, justamente pelo viés da percussão (Dias, 2013). Na década de 1960, como foi melhor abordado no capítulo 2, os trios de sambajazz e a bateria fechada eram predominantes e a performance com instrumentos de percussão, da forma como Airto utilizou, era bastante rara.

O próprio baterista diz, em entrevista concedida ao pesquisador Guilherme Dias (2013), que quando tocava com o Quarteto Novo ele

deixava as coisas do lado esquerdo da bateria. E não era no alto não, era bem baixinho. E eram poucos instrumentos [...]Tinha caxixi, tinha pandeiro, tinha triângulo e tinha uns negocinhos que eu fiz com aquela chapinha [platinela] do pandeiro. Eram quatro, cinco [platinelas] e elas tinham uma base onde elas ficavam em pé [...] Então tinha dois blocos de madeira, aquele negócio que eu tocava e pandeiro. Pandeiro tinha com pele e sem pele (Moreira *apud* Dias, 2013, p. 159-160).

Apesar disso, a maioria das faixas do álbum são executadas somente com percussão, e são usados majoritariamente os instrumentos caxixi, triângulo e a queixada de burro. Depois de se mudar para os Estados Unidos da América, onde fez carreira principalmente como percussionista, Airto gravou diversos álbuns repletos de percussão e bateria, porém sempre utilizando o recurso de *overdub*, gravando a bateria e a percussão de forma separada através desse recurso de estúdio.

Essa forma linear (Dias, 2013) de tocar bateria e percussão simultaneamente, sem *overdub*, só volta a aparecer nas gravações do baterista no álbum *Fingers* (1973), como ele mesmo menciona em entrevista concedida à Dan Morgenstern e publicada pela revista norte-americana *Downbeat* em março de 1973. A entrevista foi publicada um pouco antes do lançamento do álbum e Airto diz: “estou planejando tocar mais percussão, mas ainda assim com bateria. Terei um set de percussão disposto de uma forma em que possa tocar ambos ao mesmo tempo” (Airto *apud.* Morgenstern, 1973, p. 21).

No entanto, ao ouvirmos os fonogramas desse álbum, não fica claro a confirmação desse pensamento exposto por Airto. O baterista uruguaio Jorge Osvaldo Fattoruso também participa na gravação do disco, de forma que em nenhuma faixa é possível ter certeza do uso simultâneo da bateria com percussões por um único músico.

Após o Quarteto Novo, os vídeos encontrados nos quais é possível ver com certeza Airto tocando bateria e percussão simultaneamente são da década de 1990. Nesse período o baterista utilizava uma instrumentação bastante equilibrada entre a bateria e uma mesa de percussões, como podemos ver na vídeo-aula “[Rhythms and Colors](#)” de 1993, e também em sua apresentação com a Boston Pops Orchestra em 1996 com Keith Lockhart como regente, [disponível aqui](#).

Analisando o material e também vivenciando na prática o uso dos IA, pude perceber que existem duas maneiras principais de utilizar os instrumentos agregados na bateria aberta. Uma delas é de forma semelhante aos tons, ou seja, tem uma função muito mais de fraseado, viradas e preparações. O próprio Airto na vídeo-aula compara o uso das campanas de metal e blocos de madeira com os tons da bateria ([14:45](#)). Também fica claro ao vermos esse trecho de sua performance com a Boston Pops Orchestra aos [8m42](#), na qual ele reveza frases ora no tambor e ora nos IA. Utilizo essa mesma ideia em meu recital, na música *Um Gosto de Sol* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), como pode ser [visto aqui](#).

A outra maneira de utilizar os IA é como um instrumento condutor, fazendo a função geralmente exercida pelo prato ou chimal na bateria fechada. Novamente na vídeo-aula de 1993 é possível ouvir como Airto utiliza o agogô como condutor para o Samba aos [15:35](#). Apresento a seguir a transcrição desse trecho para facilitar o entendimento das escolhas do baterista.

Imagem 12 - Airto Moreira bateria e agogô

The image shows a musical score for two parts: 'Bat.' (Drum) and 'Agogo'. The 'Bat.' part is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with many notes marked with an 'x' to indicate a specific sound or technique. The 'Agogo' part is written on a single staff with a bass clef and a 2/4 time signature, featuring a similar rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The two parts are aligned vertically, showing their relationship in time.

Transcrição dos 15:35 aos 15:43 min da performance de Airto Moreira na vídeo aula “Rhythms and Colors” (1993). [Disponível aqui](#). Transcrição do autor.

Airto optou por executar os surdos de samba junto ao agogô, dando essa sonoridade mais grave para o ritmo. Durante as conversas dessa vídeo-aula, ele comenta sobre sua opção por criar levadas que preencham mais o grave, já que o Fourth World, grupo que o acompanhava na época, não tinha um baixista.

Inspirado por essa forma de utilizar o agogô na bateria, apresento uma outra abordagem do samba com o agogô, em uma vídeo-aula que produzi em 2018, no começo desta pesquisa, na qual combinei o toque do agogô, com a caixa fazendo o toque “telecoteco” e o chimal fazendo o contratempo ou o toque das palmas do Samba de Roda. Podemos ver o resultado [neste vídeo](#), e a transcrição da levada a seguir.

Imagem 13 - Proposta de samba na bateria com agogô e telecoteco

The image shows a musical score for two parts: 'Bat.' (Drum) and 'Agogo'. The 'Bat.' part is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with many notes marked with an 'x' to indicate a specific sound or technique. The 'Agogo' part is written on a single staff with a bass clef and a 2/4 time signature, featuring a similar rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The two parts are aligned vertically, showing their relationship in time.

Partitura da levada ensinada na vídeo-aula disponível em <https://www.joaocasimiro.net/bateriacomagogo>

Em minha proposta estão representados quatro diferentes timbres ou toques relacionados ao samba, ou seja, tamborim, agogô, surdo e palmas, como fica mais claro na imagem da transcrição. Nesse mesmo sentido, outra performance que também utiliza um

padrão parecido, onde o agogô é um elemento de condução da levada, é executada pelo baterista Celso de Almeida em um vídeo solo [disponível aqui](#). Esse vídeo já foi apresentado nesta dissertação pois, diferente da minha performance, Celso utiliza o tamborim como Instrumento Substituto à caixa e, dessa forma, essa performance já foi abordada no capítulo 3.1.

Além dessa mudança de timbre da caixa pro tamborim, Celso também executa a linha de agogô com uma variação que inclui algumas notas a mais, preenchendo quase todas as semicolcheias dos tempos.

Imagem 14 - Celso de Almeida solo com tamborim

Baterista Celso de Almeida tocando bateria aberta com tamborim e agogô. Solo disponível no youtube através [deste link](#). Transcrição do autor.

Essa forma de tocar o agogô e o tamborim juntos utilizada pelo Celso inspirou minha performance na música “A vida tem dessas coisas”, apresentada em meu recital de formatura, e que pode ser ouvida através [desse link](#).

Interessante notar que esse toque de samba no agogô não é comumente utilizado nas adaptações do ritmo para a bateria fechada. Acredito que justamente por ser um toque cuja característica forte são as duas alturas (grave a aguda), e transportá-la para o prato ou chimbau parece perder parte do seu significado.

No entanto, ao levar essa ideia para meus estudos, notei que utilizando o timbre da cúpula do prato em oposição ao timbre do corpo do prato, a sonoridade do toque do agogô fica mais clara dentro da levada do Samba. A mesma ideia pode ser aplicada também em relação ao tom e surdo para reproduzir a sonoridade do agogô, como exemplificado [nesse vídeo](#), ou ainda utilizando dois timbres de aro da caixa, como executado por mim na música Viva o Rio de Janeiro apresentada no recital de defesa desta dissertação, [disponível aqui](#).

Lembro também que em outros ritmos que possuem um toque de agogô característico, como é o caso do maracatu, esse recurso da cúpula do prato já é comumente

utilizado. Executar os dois timbres do agogô no tom e surdo também é recorrente entre os bateristas, como podemos ver [nessa vídeo-aula](#) do baterista Edu Ribeiro publicada pelo canal Open Studio.

Imagem 15 - Edu Ribeiro toca agogô do maracatu nos tons

The image shows a musical score for two parts: 'Tom 1 e Surdo' and 'Bat.'. The 'Tom 1 e Surdo' part consists of a single staff with a melody of eighth and sixteenth notes. The 'Bat.' part consists of two staves. The upper staff shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes, and the lower staff shows a simpler pattern with 'x' marks indicating specific drum hits or accents.

Adaptação de maracatu do Edu Ribeiro usando a figura do agogô nos tambores. Disponível para ouvir [neste link](#). Transcrição do autor.

Durante a apresentação da aula, Edu comenta que não tem o agogô disponível na bateria, e dá a entender que por isso irá tocar sua rítmica nos tambores. No entanto, para além de uma questão de disponibilidade do instrumento, acredito existir uma significativa alteração no resultado final entre a bateria fechada e a bateria aberta. Para comparar, podemos ouvir o próprio Edu Ribeiro executando maracatu na [música Mogiana](#), presente no álbum Folia de Treis (2018), com agogô tocado pela mão direita e um bloco sonoro pelo pé esquerdo como apresentado na figura abaixo.

Imagem 16 - Edu Ribeiro maracatu com agogô

The image shows a musical score for three parts: 'Agogo', 'Bat.', and 'Bloco sonoro no pé esquerdo'. The 'Agogo' part is a single staff with a melody of eighth and sixteenth notes. The 'Bat.' part consists of two staves with a complex rhythmic pattern. The 'Bloco sonoro no pé esquerdo' part consists of a single staff with 'x' marks and some notes, indicating a specific drum pattern.

Música Mogiana, tocada pelo baterista Edu Ribeiro com agogôs na mão direita e bloco sonoro no pé esquerdo. Transcrição do autor.

Quando executado com o agogô agregado, temos a memória do maracatu mais próxima, já que é um timbre que se mantém dos grandes grupos de percussão. Além disso o

agogô tem um timbre estridente, que se destaca em meio às caixas, alfaias e xequerês, e o mesmo ocorre quando o utilizamos na bateria aberta, criando uma nova camada sonora para o ritmo. Outra particularidade interessante do instrumento é que, apesar de ter uma duração média da nota quando tocado sozinho, em meio a outros instrumentos seu toque soa curto, ou seja, quando executado o maracatu com o agogô agregado, o resultado é uma sonoridade mais seca para a levada do que a opção com tambores.

Ao representar o toque do agogô nos tambores, que tem um som mais prolongado e seu timbre não se distancia tanto da caixa e bumbo, a adaptação ganha uma uniformidade timbrística que não é tradicional ao maracatu. Utilizar dois timbres de prato também resulta numa sonoridade mais reverberante e aberta para variações já que o prato, por se manter soando por mais tempo, cria espaços para variações e fraseados, como abordado no subcapítulo anterior e pode [ser visto nesta performance](#) da música Zelig (Fabio Leal) na qual eu estou tocando bateria.

Na dissertação do baterista Eduardo Garanhão (2019), no subcapítulo 1.1.3, o autor apresenta algumas adaptações do maracatu para a bateria, com base em métodos de bateria existentes no mercado. Garanhão afere que os métodos abordados por ele “propõem adaptações baterísticas sob a premissa de adaptar "timbristicamente" os instrumentos de percussão popular brasileira para a bateria” (Garanhão, 2019, p. 30), e reforça isso com uma ideia de Damasceno (2016) que diz que essas adaptações pretendem “[...] imitar o timbre do instrumento de percussão utilizando as peças de uma bateria convencional” (Damasceno, 2016, p.49).

No entanto é interessante notar que, dos oito exemplos apresentados para o ritmo maracatu na bateria, cinco deles sugerem uma adaptação que utiliza um agogô agregado, mantendo a linha e timbre original deste instrumento, mesmo que definitivamente ele não seja uma peça convencional da bateria. Em nenhum dos outros ritmos abordados na dissertação de Garanhão (2019) há a utilização de IA, sendo que o autor apresenta adaptações de vários métodos para os ritmos caboclinhos, bumba-meu-boi, xote e baião. Em todos esses ritmos, vários instrumentos de percussão poderiam ser agregados à bateria, inclusive o agogô, porém somente no maracatu isso aparece exposto.

Porém, olhando diretamente nos métodos utilizados, podemos ver que em alguns outros ritmos os IA são incluídos, como é o caso do samba no método do Sérgio Gomes

(2008), mas que deixa de fora o uso de IA no Ijexá, que tem o agogô como um instrumento central. Já no método do Christiano Rocha (2007), ele sugere a utilização de blocos sonoros com dois timbres para execução do baião e xote, e uma meia-lua (pandeiro sem pele) para execução do frevo.

Acredito que a escolha para utilização da bateria aberta com IA em determinados ritmos em detrimento a outros se dá por diferentes motivos já brevemente abordados anteriormente. Um deles é um movimento coletivo de legitimação de determinadas adaptações e utilizações de instrumentos, que acontece através de agentes que detêm maior reconhecimento no meio baterístico. Outro é a aproximação com o gênero musical, através da inserção de instrumentos de percussão que são entendidos como cruciais na configuração da sonoridade deles.

É possível notar que ao utilizar o agogô para condução, essa abordagem se dá muito pelo viés da aproximação com determinado ritmo/sonoridade. Quando utilizado para execução de frases essa aproximação com algum gênero não é evidente, e a ideia é mais de acrescentar diferentes coloridos para performance.

Nesse sentido dos coloridos e fraseados, ainda na dissertação de Garanhão (2019), encontramos um exemplo na performance do baterista Cleber Almeida na música Siri na Lata, presente no álbum Desinventado (2003). “A concepção adotada por Cleber para o início do tema aponta justamente para uma interpretação baterística sobre a linha melódica, a qual o músico utiliza as peças da bateria e agogô (ou cowbells)” (Garanhão, 2019, p.153) como mais um timbre para compor e executar a melodia como podemos ver na transcrição realizada por Garanhão (2019) na figura abaixo.

Imagem 17 - Transcrição Siri na Lata - Trio Curupira

The image displays a musical score for the piece "Siri na Lata" by Trio Curupira. The score is arranged for four instruments: Piano, Baixo (Bass), Bateria (Drums), and Agogô. The tempo is marked as ♩=65. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 3, and the second system covers measures 4 to 8. The Piano part features a melodic line with a triplet in measure 1. The Baixo part follows a similar melodic path. The Bateria part includes a triplet in measure 3, highlighted with a blue box, and a note marked "Aro do tom com baqueta". The Agogô part also features a triplet in measure 3, highlighted with a green box. Red boxes highlight the melodic lines in the Piano, Baixo, and Bateria parts across both systems.

Transcrição da música Siri na Lata do álbum Desinventado (2003) do Trio Curupira. Fonte: Garanhão, 2019, p.

154. Áudio [disponível aqui](#).

Com a transcrição de todos os instrumentos, realizada por Garanhão (2019), fica mais fácil notar a intenção melódica da bateria junto ao baixo e piano. O agogô é executado nesse contexto como mais um timbre disponível para o baterista compor sua versão da melodia, de forma que ele possa dialogar com os caminhos propostos pelo arranjo.

Outra performance que também apresenta uma abordagem melódica utilizando o agogô é executada pelo baterista Edu Ribeiro na música [Tá Sobrando Carisma](#), presente no

álbum Folia de Treis (2018). O ritmo tocado pela bateria na música é uma adaptação do ijexá para o compasso de 7/8, utilizando o agogô e cowbells, de forma que os IA são utilizados como condutores durante toda primeira parte do tema, buscando uma proximidade com o ijexá que possui uma célula rítmica marcante no agogô, como podemos ver na transcrição apresentada na figura abaixo.

Imagem 18 - Transcrição do Edu Ribeiro tocando ijexá 7/8 com agogôs

The image shows a musical score for two instruments: Agogo and Bateria (Bat.). The Agogo part is labeled '4 campanas' and consists of a series of rhythmic patterns on a single staff. The Bateria part consists of a complex pattern of eighth and sixteenth notes with rests, characteristic of ijexá. The score is written in 7/8 time and spans four measures.

Transcrição dos 4 primeiros compassos tocados pelo baterista Edu Ribeiro na música Tá Sobrando Carisma, álbum Folia de Treis (2018), disponível para [ouvir aqui](#). Transcrição do autor.

Na segunda parte do tema, Edu apresenta um acompanhamento que não se baseia em um determinado gênero e sim sobre uma frase melódica, construída sobre todas as semicolcheias. Dessa forma, a frase faz contraponto à melodia principal da música tocada pela sanfona e que é composta por notas longas, como podemos ver na imagem abaixo.

Imagem 19 - Edu Ribeiro - Frase melódica com agogôs em Ta Sobrando Carisma

Transcrição da melodia e da bateria da música Ta Sobrando Carisma, entre os segundos 0:33 - 00:42, presente no disco Folia de Treis (2018). [Ouça aqui](#). Transcrição do autor.

Fica claro o uso do agogô como um extensor da tessitura do instrumento, permitindo que o baterista construa uma melodia em semicolcheias que preenche o espaço deixado pela melodia principal tocada pela sanfona. Interessante notar como Edu trabalha a primeira frase, executando os tambores do mais agudo para o mais grave e em seguida faz o movimento inverso com as campanas do agogô, do mais grave pro mais agudo num movimento melódico inverso. No quarto e quinto compassos ele altera o sentido da frase, partindo do mais grave para o mais agudo, fazendo um movimento melódico ascendente.

Ao levar ambas as abordagens dos IA, ligadas à condução ou a fraseados, para meus estudos, me deparei com algumas dificuldades de performance diferentes do que encontramos na bateria fechada. Uma delas foi em relação à técnica que, apesar de ser tocado com baquetas, os IA são feitos de materiais muito variados e consequentemente possuem, em geral, muito menos rebote ao toque do que os tambores e pratos da bateria fechada.

Ainda com o exemplo do agogô, para além do seu formato metálico e cônico que proporciona bem pouco rebote para a baqueta, em geral o instrumento fica preso por uma braçadeira (*clamp*) ou apoiado sobre uma mesa, que acaba amortecendo um pouco mais o ataque, diminuindo o rebote da baqueta. É preciso adaptar e se acostumar com essa resposta do toque sempre que usar os IA, de forma que ao fazer uma frase como essa executada por Edu Ribeiro, que constantemente varia entre tambores e campanas, essa grande variação da resposta da baqueta não atrapalhe a execução.

Somado a isso, uma outra dificuldade está relacionada com o tamanho dos instrumentos. O agogô é um instrumento com uma superfície de contato pequena e, para além do rebote da baqueta diferente, tocar frases rápidas usando o instrumento pode ser desafiador. Seu formato cônico também dificulta, visto que ao executar o toque, se a baqueta bate um pouco para o lado ela pode escorregar e o instrumento não soa como se espera.

Nesse sentido o cowbell apresenta bem menos dificuldades do que o agogô, já que seu formato tem uma superfície reta e mais larga, facilitando tanto na questão do rebote do toque da baqueta quanto da precisão. O cowbell também é comumente vendido já com uma presilha, o que facilita sua utilização na bateria. Para utilizar o agogô são necessários dois acessórios, uma presilha que se prende ao agogô e uma braçadeira que se prende a uma estante de prato ou outra superfície da bateria.

Outro instrumento que é utilizado com frequência na bateria aberta e também apresenta algumas diferenças técnicas em relação a execução da bateria fechada, apesar de ser tocado com baqueta, é o reco-reco. De acordo com Carlos Stasi (2011) “os reco-recos estão entre os mais antigos instrumentos fabricados pelo homem (Idade da Pedra / Paleolítico: cerca de 15 mil anos atrás), tendo sido usados em todos os continentes em diferentes épocas e culturas” (Stasi, 2011, p.18).

Ainda de acordo com o autor, “reco-reco é o nome genérico que, no Brasil, é dado aos instrumentos musicais de percussão cuja principal característica é possuir uma superfície com altos e baixos relevos” (Stasi, 2011, p.18) e que esse instrumento pode ser construído de diferentes materiais como madeira, metal, bambu, osso, cabaças e plástico.

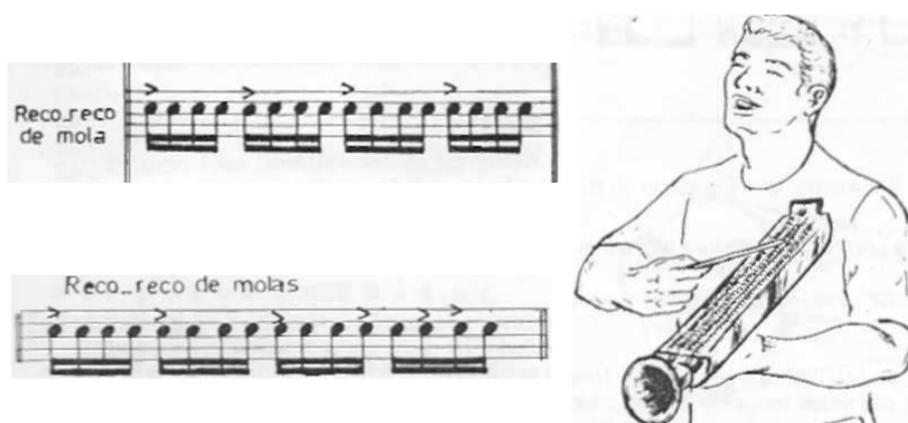
O instrumento é tocado principalmente através da raspagem da baqueta sobre os relevos da sua superfície, através do movimento horizontal que resulta numa sonoridade

prolongada, mas também possui o recurso de percutir verticalmente o instrumento para obter um som mais curto.

Com a bateria aberta e como IA, o tipo de reco-reco mais encontrado nas performances foi o de metal com molas que, em outros contextos brasileiros, aparece principalmente nas escolas de samba.

No método de percussão do Edgard Rocca (1986), ao apresentar o reco de mola e os instrumentos de uma escola de samba, o autor propõe dois toques para o instrumento. Em ambos são raspadas todas as semicolcheias, mas enquanto no primeiro as acentuações são em todas as cabeças de tempo, no segundo toque tem uma variação a partir do terceiro tempo nas acentuações, como podemos ver na imagem abaixo.

Imagem 20 - Reco de mola, Edgard Rocca



Retirado do método de percussão Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão (Rocca, 1986, p.31 e 40).

Nesse sentido, Dom Um Romão, em uma performance já analisada nesta dissertação, gravada para o Programa Ensaio da TV Cultural de 1998, utiliza um reco de mola durante um solo de bateria construído sobre um samba no compasso de 3/4, como podemos [ouvir aqui](#) e ver na transcrição a seguir.

Imagem 21 - Dom Um Romão toca samba na bateria com reco

The image shows a musical score for a samba performance. It consists of two staves, each labeled 'Reco de Mola = x' and 'Bateria'. The time signature is 3/4. The top staff features a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with accents (>) and slurs. The bottom staff shows a similar but more complex pattern, also with accents and slurs. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Transcrição de trecho do solo do baterista Dom Um Romão, entre os segundos 3:19 - 3:26, gravada em 1998 no Programa. [Ouça aqui](#). Transcrição do autor.

Nessa performance, Romão apoia o reco-reco sobre a pele do surdo, e percute o instrumento verticalmente com a baqueta, sem utilizar a raspagem. No entanto é possível encontrar acentuações semelhantes ao exemplo apresentado por Rocca em seu método, como visto na imagem 20, com ataques nas cabeças de tempo, e variações com ataques na última semicolcheia seguidas de segunda e terceira semicolcheia do tempo seguinte.

Novamente o IA aqui funciona como um elemento de timbre externo à bateria fechada e que se aproxima do universo sonoro do gênero que está sendo tocado, no caso o samba. No entanto, mesmo que o reco de mola seja um instrumento bastante específico do ambiente do samba, encontramos bateristas utilizando o IA em outros gêneros.

O baterista Cleber Almeida, em um vídeo em sua casa filmado por mim, [disponível aqui](#), utiliza um reco de mola para tocar baião na bateria. Apesar do reco de mola não ser muito utilizado nas formações de percussão do baião, não é raro encontrar gravações de Dominginhos e outros sanfoneiros importantes no gênero, que tenham presentes algum outro tipo de reco-reco, somando ao zabumba e triângulo. Na música Tenho Sede, presente no álbum Domingo, Menino Dominginhos (1976), o arranjo fica variando entre baião e outros ritmos, de uma parte para outra da música, e o reco-reco aparece sempre que a música é tocada em baião. Vejamos a transcrição de um trecho da levada presente nessa faixa, que pode ser ouvido através [deste link](#).

Imagem 22 - Levada de reco-reco em Tenho Sede



Transcrição do reco-reco entre os segundos 14 e 20 na música Tenho Sede, presente no álbum Domingo, Menino Dominginhos (1976). [Ouça aqui](#). Transcrição do Autor

No entanto, o reco-reco tocado no álbum do Dominginhos é de madeira, provavelmente de cabaça ou bambu, e é tocado apenas raspando. No caso do vídeo do Cleber Almeida, ele está usando o reco de mola, porém em um formato diferente do encontrado comercialmente, que é o exemplificado na imagem 20. Almeida utiliza um reco-reco artesanal feito com a calota de um fusca e uma mola esticada e presa nas bordas, que produz uma sonoridade bem parecida com o modelo mais comumente vendido.

Além disso, diferente da performance do Romão apresentada anteriormente que utiliza a baqueta de madeira, Cleber usa uma baqueta de metal e toca o instrumento raspando a mola na horizontal, além de percuti-la na vertical em alguns momentos, e toca também nas bordas da calota para obter um terceiro timbre. A baqueta de metal proporciona um som mais marcante, estridente e alto ao instrumento. Vejamos a transcrição de um trecho da performance.

Imagem 23 - Cleber Almeida toca bateria com reco

Musical notation for Cleber Almeida playing the reco de mola and the rest of the drum set. The notation is on two staves. The top staff is labeled 'Reco de mola' and the bottom staff is labeled 'Bateria'. The notation shows the interaction between the two instruments, with arrows indicating the direction of the strokes on the reco de mola.

Transcrição de trecho do solo do baterista Cleber Almeida do 00:59 - 01:04. [Ouça aqui](#). Transcrição do Autor

Essa forma de tocar o reco de mola com a baqueta de metal e com o movimento de raspar apresenta algumas dificuldades que não são encontradas na execução da bateria fechada. Na maioria das vezes as baquetas de metal são pequenas, finas, tem um peso e tamanho bastante diferente das baquetas de madeira ou vassoura. Esse formato e material diferente, quando utilizado para percutir tanto o reco quanto outras partes da bateria, resultam em uma mudança do rebote da baqueta e uma sonoridade diferente, principalmente quando usados nos pratos.

O movimento de raspagem do reco-reco se assemelha a alguns movimentos utilizados pelos bateristas para tocar com a vassoura, varrendo a pele dos tambores, ou seja, é um movimento que utiliza mais o pulso e braço do que os dedos. No caso da vassoura esse movimento de pulso e braço é em geral circular, e no caso do reco-reco o movimento é apenas lateral/horizontal, e está representado na partitura com as setas.

Esse movimento lateral se torna também mais um elemento de dificuldade para o baterista, visto que é uma “manulação” extra que tem que ser pensada durante a execução, para além das combinações dos membros. Na performance do Cleber apresentada acima, essa preocupação com a manulação da raspagem fica clara no trecho transcrito, já que ele começa a tocar um padrão que contém 5 notas, como apresentado na imagem 23, com uma manulação que ora começa raspando para um lado, e ora para o outro.

Após tocar três compassos alternando os lados em que começa a raspagem, movimento que pode complicar o baterista em relação a coordenação, Cleber assume uma nova manulação que se repete idêntica entre os compassos, facilitando a performance, como podemos ver na transcrição a seguir, que é uma continuação da imagem 23.

Imagem 24 - Cleber Almeida toca bateria com reco 2

Transcrição de trecho do solo do baterista Cleber Almeida do a 01:04 - 01:08. [Ouça aqui](#). Transcrição do Autor

Na nova manulação, o baterista repete duas raspagens para cima seguidas, o que faz com que todas as notas mais longas sejam tocadas para baixo, deixando as mais curtas para cima. Esse formato facilita a execução da levada, já que agora o padrão se repete a cada compasso, e não a cada dois compassos como na manulação anterior.

Outra semelhança com a vassoura, é a possibilidade de ter um maior controle da duração das notas também no reco-reco. Tomando as imagens 22, 23 e 24, e seus respectivos áudios, como exemplo, podemos reparar que as colcheias e colcheias pontuadas têm sua duração real executada pela raspagem do reco-reco, diferente por exemplo do bumbo da

imagem 24 que, apesar de ser escrito como uma colcheia, soa como uma semicolcheia, algo comum na escrita para percussão.

Por fim, podemos ver o baterista Ramon Montagner tocando dois tipos diferentes de reco-reco em vídeos caseiros postados originalmente em seu canal do youtube. Em um deles tocando o guira, um tipo de reco-reco que parece uma lata de óleo cheia de furos, comum em Cuba e Porto Rico, como podemos ver [clitando aqui](#). No outro vídeo Ramon utiliza o reco de mola como IA como podemos ver [clitando aqui](#).

Em ambos os casos Ramon utiliza a baqueta de madeira para tocar o IA e na maior parte do tempo não usa a raspagem. Dessa forma o timbre do reco de mola fica bem próximo da sonoridade do chimbal tocado com baqueta e é nesse sentido que ele o utiliza, como condução das levadas que, salvo no final do segundo vídeo, não tem aparente conexão com um gênero musical brasileiro.

Casos mais antigos, em que foi possível observar a execução simultânea dos IA não foram encontrados. O baterista Hélcio Milito, integrante do Tamba Trio, é conhecido por tocar e ter inventado a Tamba, que é um instrumento feito de três tambores, uma caixa, quatro painéis, triângulo, sinos e quatro bambus (Casacio, 2012). No entanto, o que difere “a Tamba de um set de bateria convencional é a ausência dos pedais, tanto do bumbo, quanto do chimbal, uma vez que a Tamba é executada em pé. É característica também da Tamba a ausência de pratos” (Casacio, 2012, p. 108). Sendo assim a Tamba não se configura como uma bateria aberta e, dessa forma, não entra no escopo dessa pesquisa.

A dissertação de Casacio aponta que Milito utilizou os dois instrumentos em algumas faixas dos discos do Tamba Trio mas que, nesses casos, a “gravação da tamba é possibilitada graças ao recurso de *overdubbing*” (Casacio, 2012, p.109), como podemos ouvir na música Reflexos do álbum Tamba Trio (1974).

Como vimos no início deste subcapítulo, muitos outros instrumentos de percussão podem ser agregados à bateria, principalmente pensando que objetos que não são inicialmente construídos como instrumentos musicais, podem ser utilizados como IA. Em minha performance durante o recital de defesa do mestrado utilizei o agogô, reco de mola, panela e o cowbell como pode ser [visto aqui](#). Outros exemplos em vídeos com performances utilizando os mais variados IA podem ser encontrados nos anexos.

### 3.3 - Instrumentos Sem Baqueta (ISB)

Quando pensamos em performances de bateria, a primeira sonoridade que vem à cabeça é a que resulta do toque das baquetas nos tambores e pratos. A própria imagem do baterista está muito atrelada à imagem das baquetas, como podemos ver em diversas fotos de divulgação e encartes de álbuns de bateristas nos quais eles se apresentam apenas com a baqueta nas mãos. Além disso, são inúmeros os métodos de estudo para técnica dos mais variados tipos de baquetas, herança também da percussão erudita e dos rudimentos criados por músicos militares, ou seja, as baquetas estavam lá antes dos pedais e antes mesmo da bateria fechada se consolidar como um instrumento.

Porém, apesar de bem menos comum, o uso das mãos para tocar diretamente na bateria, como se fossem congas, sempre existiu. Podemos ver [clitando aqui](#), como exemplo, um vídeo do baterista Papa Jo Jones em 1957 usando esse recurso em uma apresentação no Jazz at Phillarmonics. Em 1970, John Bonham gravou o famoso solo da música Moby Dick, com o Led Zeppelin, no qual utiliza as mãos para tocar a bateria aberta, com inclusão das congas, como podemos ver [clitando aqui](#). Outro exemplo, dessa vez brasileiro, está no álbum Zimbo Trio Interpreta Milton Nascimento (1994) com Rubens Barsotti na bateria usando as mãos para tocar a música Canção da América, como é possível ouvir [clitando aqui](#). Só no exemplo do Bonham é que podemos ver a utilização da bateria aberta, mas os demais também ilustram bem como esse recurso é utilizado na bateria a bastante tempo.

Nessa categoria, como o próprio nome diz, veremos performances com a bateria aberta nas quais o músico não utiliza baquetas em pelo menos uma das mãos. Assim, é possível tocar ou segurar os instrumentos de percussão que não fazem parte da bateria fechada. Encontraremos aqui uma grande variedade de performances que usam instrumentos como chocalhos (caxixi, ganzá, unhas, sinos), tambores (congas, atabaques, tamborim) e o triângulo. Por haver bastante conteúdo sobre cada desses tipos de instrumentos e por apresentarem sonoridades e técnicas diferentes, optei por dividir e organizar este subcapítulo pelos instrumentos e formas de tocar mais recorrentes.

#### 3.3.1 - Caxixi

Entre as performances com ISB no Brasil, as que utilizam o caxixi se destacam por sua recorrência e também por encontrarmos material mais antigo de execução da bateria

com o instrumento. O baterista Airto Moreira, no disco do [Quarteto Novo](#) (1967), utilizou o caxixi em 5 das 8 faixas<sup>64</sup> do álbum. Porém, na maioria delas ele está tocando apenas instrumentos de percussão, sem bateria. Somente na música [Algodão](#), “há alternância entre execução de percussão e bateria. A bateria por sinal só é acionada numa intervenção bastante pontual, que é seguida por uma mudança para o caxixi” (Dias, 2013, p.160).

De acordo com Gallo (2013), “o caxixi é um objeto representante da percussão afro-brasileira, extremamente popularizado através da capoeira, na qual é parceiro do berimbau” (Gallo, 2013, p.36). O instrumento é descrito por Rego como

um pequeno chocalho feito de palha trançada com a base de cabaça (*Cucurbita lagenaria*, Lineu) cortada em forma circular e a parte superior reta, terminando com uma alça da mesma palha. (...) No interior do caxixi, há sementes secas, que ao sacudir dá som característico (Rego *apud*. Mukuna, 1979, p. 99).

O contato das sementes com as duas superfícies diferentes do caxixi produzem de um lado, um som que pode ser semelhante à maioria dos chocalhos quando em contato com a palha, e do outro um som mais agudo e acentuado quando em contato com a cabaça. Para obter cada um dos timbres também há uma forma diferente de tocar, sendo que a maioria dos toques executados com o caxixi utilizam essa variação de sons, característica do instrumento que o difere de outros chocalhos.

Quando tocado com o berimbau, o caxixi é segurado pela alça com a mão que também segura a baqueta que percute o berimbau. Nesse sentido, o caxixi parece ter um papel de reforçar os toques da baqueta na corda, fazendo um movimento que acompanha a baqueta, ou de preenchimento dos tempos.

Separado do berimbau, o caxixi é tocado de outras formas e a mais comum é segurar o instrumento pela lateral. Dessa forma é possível usá-lo como um chocalho comum, quando posicionado na horizontal, fazendo um movimento para frente e para trás com o braço e pulso. O timbre da cabaça, por sua vez, pode ser obtido quando, nesse fluxo do chocalho, giramos o caxixi de forma que ele fique na vertical e as sementes encontrem a tampa da cabaça, produzindo um acento.

Nesse cenário, o acento pode ser obtido tanto nos movimentos para frente quanto para trás, sendo que para cada caso a base da cabaça deve estar virada para onde caminha o movimento do braço. Além disso, em muitos casos, os percussionistas utilizam um ou mais

---

<sup>64</sup> As músicas que Airto Moreira toca caxixi no álbum *Quarteto Novo* (1967) são: *O Ovo*; *Fica mal com deus*; *Canto geral*; *Algodão*; *Canta Maria*.

caxixis em cada mão, de tamanhos diferentes e, conseqüentemente, com alturas indefinidas diferentes. Podemos ver e ouvir um exemplo dessa forma de tocar nas mãos do percussionista Naná Vasconcelos, [nesse vídeo](#) junto ao grupo do baterista Jack DeJohnette no Festival de Montreal de 1988.

E é dessa forma, segurando pela lateral, que os bateristas utilizam o caxixi na bateria na maioria dos casos. Apesar de Airto Moreira não tocar o caxixi simultaneamente com bateria no álbum do Quarteto Novo (1967), no mesmo ano o grupo participou do 3º Festival de Música da TV Record, acompanhando Edu Lobo e Marília Medilha na música Ponteio, vídeo [disponível aqui](#). A música foi vencedora do festival e o Quarteto Novo gravou uma versão de estúdio na qual apenas o refrão é cantado com letra. O fonograma foi lançado pela Odeon também em 1967 em um compacto que tinha a música O Cantador<sup>65</sup> no lado B. Essa versão de estúdio de Ponteio também aparece como faixa bônus em edições futuras do álbum do grupo em formato CD.

Tanto na versão ao vivo quanto na versão de estúdio, Airto utiliza o caxixi junto com a bateria em um momento, e triângulo, caxixi e bateria em outro. Apresento a seguir a transcrição da versão de estúdio que pode ser [ouvida aqui](#).

Imagem 25 - Airto Moreira usando caxixi com sino na bateria

The image shows a musical score for a drum set part. It consists of four staves. The first staff is labeled 'sino' (bell) and 'caxixi' (caxixi). The second staff is labeled 'bumbo' (bass drum). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also accents and dynamic markings throughout the piece. The time signature is 2/4.

Transcrição da bateria aberta tocada por Airto Moreira dos 00:30 aos 00:49 da música Ponteio, lançada em 1967 e [disponível aqui](#). Transcrição do autor.

<sup>65</sup> No fonograma de O Cantador, Airto Moreira utiliza predominantemente a bateria fechada, com uma única nota percutida em um triângulo.

Nesse trecho introdutório da música, Airtto toca da mesma forma em ambas performances ao vivo e de estúdio, com caxixi conduzindo com todas as subdivisões, com ataques em um sino e bumbo de baião. Apesar da baixa qualidade de áudio e vídeo, a gravação do Festival da Record auxilia na confirmação da execução simultânea dos instrumentos, já que é possível ver em alguns momentos Airtto tocando caxixi sentado na bateria. Para executar esse trecho, Airtto segura o caxixi pela lateral como foi descrito anteriormente.

Com a entrada da melodia o baterista diminui a instrumentação, mantendo apenas o caxixi até a chegada do refrão, no qual ele deixa dois compassos de pausa, possibilitando uma troca de instrumento.

No refrão, depois da pausa, Airtto utiliza os instrumentos triângulo, caxixi, bumbo e chimbal, com dois padrões de condução, como podemos ver na imagem a seguir.

Imagem 26 - Airtto Moreira toca triângulo e caxixi na bateria

The image displays two musical patterns, labeled 'padrão 1' and 'padrão 2', for a drum set. The notation is on a single staff with a double bar line at the beginning. The legend on the left indicates: Triângulo, (x)=aberto, Caxixi, Bumbo, and Chimabal. Padrão 1 shows a sequence of notes and rests for each instrument, with 'x' marks above the staff indicating specific hits. Padrão 2 shows a similar sequence but with a different arrangement of notes and rests.

Transcrição das duas formas tocadas por Airtto Moreira na música Ponteio, lançada pelo grupo Quarteto

Novo em 1967 e disponível para [ouvir aqui](#).

O caxixi, que antes tinha uma função de condutor da levada, muda de função e agora faz ataques no contratempo. A pausa de dois compassos no início do refrão é essencial para possibilitar que o baterista pegue também o triângulo. Nesse momento do vídeo da TV Record, o baixista Theo de Barros se posiciona na frente de Airtto, impossibilitando a visualização de como o baterista está realizando essa performance com caxixi e triângulo.

Para confirmar a exequibilidade desse trecho sem utilizar *overdub*, explorei essa combinação dos instrumentos por um tempo. Como a maioria dos destros, segurei o triângulo

com a mão esquerda e a baqueta de metal na mão direita. Experimentei algumas variantes para a posição do caxixi, tentando chegar no som executado por Airtó no disco.

Encontrei uma posição que permite fazer tal combinação sonora, e ela se parece com a forma com que é segurado o caxixi ao tocar berimbau. Enquanto o indicador e dedão segura a baqueta de ferro, os outros dedos seguram o caxixi pela alça. Porém, diferente dos toques de berimbau, nos quais o caxixi acompanha a baqueta, nesse caso o caxixi deve ficar pendurado. Dessa forma, somente quando fizer um movimento com o braço, no primeiro toque da baqueta após a pausa, o caxixi irá ressoar.

Apesar de ser possível, a posição parece um tanto quanto desconfortável para execução, o que leva a crer que pode ter sido usado algum outro recurso nesse trecho da música. Como dito anteriormente, nesse momento da interpretação ao vivo no Festival da Record, é impossível ver Airtó Moreira, e a baixa qualidade do áudio também deixa dúvidas se há ou não presença do triângulo junto ao caxixi.

Além dessa questão mais técnica, podemos notar que o grupo está tocando a música Ponteio em ritmo de baião. O triângulo utilizado por Airtó parece ter um motivo evidente nesse sentido, já que o triângulo é um instrumento chave para o gênero, sendo um dos integrantes do trio de forró pé de serra. Porém o caxixi não está entre os instrumentos do trio pé de serra e nem sequer aparece muito nas mais variadas gravações e apresentações de forró. Vejo a utilização do caxixi muito mais como um recurso de quebra de expectativas e de busca por uma sonoridade diferente, de afirmação nacionalista de forma ampla, como foi abordado no capítulo 2, do que uma tentativa de aproximação a um gênero musical específico.

Nesse sentido, encontramos alguns trabalhos nos quais o baterista Nenê, que por um breve período substituiu Airtó Moreira no Quarteto Novo, dá continuidade a essa forma de misturar instrumentos de percussão e bateria. Com o fim do Quarteto Novo, Nenê foi convidado a participar do Hermeto Pascoal e Grupo, que conta com dois percussionistas além do baterista e, como podemos ver [neste vídeo](#) do Festival de Montreux de 1979, Nenê toca bateria de uma forma bem tradicional.

É principalmente no período em que Nenê participa do grupo do Egberto Gismonti, na década de 1980, que encontramos alguns vídeos nos quais ele aparece utilizando instrumentos de percussão na bateria. Segundo o próprio Nenê, em entrevista para o pesquisador Guilherme Dias, essa mistura era muito bem-vista em performances no exterior

(Dias, 2013), dando a entender que esse é um dos motivos para manter essa abordagem. E é justamente em uma performance na Alemanha com Gismonti e Nando Carneiro que podemos ver o baterista utilizando o caxixi, entre outros instrumentos, em um pequeno trecho da música Palhaço aos 2m33s do vídeo que pode ser [visto aqui](#).

Depois de uma apresentação do tema da música, toda construída com uma ambiência de tranquilidade, na qual Nenê utiliza a vassoura para “varrer” a caixa e fazer alguns efeitos nos pratos e sinos, deixando muitos espaços, a música entra em um trecho crescente e mais ritmado. É nesse momento que, por alguns compassos, o baterista opta por incluir o caxixi, deixando clara a subdivisão e marcação em contraste ao momento anterior, mas com uma instrumentação suave, também dando margem para crescer ainda mais nos momentos que sucedem.

É nesse mesmo sentido que Zé Eduardo Nazário utiliza o caxixi na música Espíritos da Mata, composição de Rodolfo Stroeter, Nenê e Lelo Nazário, interpretada ao vivo pelo grupo Pau Brasil, com Nazário sentado à bateria, que pode ser [visto aqui](#). De acordo com o baixista do grupo Rodolfo Stroeter, em texto publicado no site do Grupo Pau Brasil<sup>66</sup>, esse vídeo foi produzido na gravação do álbum Música Viva (1993), e no encarte a música aparece com o nome Bambuzal.

Assim como Nenê no exemplo anterior, Nazário usa o caxixi em um momento em que a música faz um contraste de dinâmica em relação ao momento anterior. O instrumento se apresenta como uma ótima opção em momentos como esses, em que a dinâmica está mais baixa, mas quer manter um ritmo com marcação clara.

Também é interessante notar como os três exemplos apresentados até agora têm fortes ligações em diversos sentidos. O primeiro com Aírto Moreira em 1967, ao lado de Hermeto Pascoal no Quarteto Novo. Quando Aírto sai do grupo, ele é substituído por Nenê no Quarteto Novo. Depois que o Quarteto Novo se dissolve, Nenê passa a integrar o Hermeto Pascoal e Grupo. Na década de 1970, Hermeto Pascoal fez turnês pelo mundo [ao lado de Egberto Gismonti](#) e Naná Vasconcelos. O segundo exemplo apresentado, da década de 1980, é com Nenê tocando com Egberto Gismonti. Por volta de 1987 o baterista Nenê passa a integrar o Grupo Pau Brasil, com o qual gravou o álbum [Cenas Brasileiras](#) (1987), [Lá vem a tribo](#) (1989) e [Metrópolis Tropical](#) (1991), utilizando instrumentos de percussão com bateria em

---

<sup>66</sup> <http://grupopaubrasil.com/musica-viva/> acessado em 20/07/2020

algumas faixas. O terceiro exemplo, já com Nazário na bateria do Grupo Pau Brasil, está presente no álbum [Música Viva](#) (1993) no qual metade das músicas são do Pau Brasil e a outra metade é do show do Hermeto Pascoal e Grupo.

No site do Grupo Pau Brasil há um texto sobre o álbum [Música Viva](#) (1993), o qual comenta que apesar do show do grupo ter sido gravado dividindo palco com o sanfoneiro Dominginhos, o selo Tom Brasil decidiu trocar e juntar a gravação do Pau Brasil com a gravação do Hermeto Pascoal e Grupo. Segundo o baixista Rodolfo Stroeter, “eles acharam que a linguagem do show do Hermeto era mais próxima da nossa, do que a do Dominginhos. Era mesmo”<sup>67</sup>.

Essa sonoridade, presente nos exemplos apresentados, têm então a figura do Hermeto Pascoal como uma espécie de fio condutor, direta ou indiretamente. Ainda considerando que trata-se de música popular instrumental brasileira, no sentido exposto por Acacio Piedade, podemos identificar que são performances dentro da linha brazuca (Piedade, 2003).

Nesse sentido, com forte influências também do Hermeto Pascoal, o próximo exemplo está presente no álbum [Decênio](#) (2019) do guitarrista Fabio Gouvea, que conta com Cleber Almeida na bateria, ambos professores do Conservatório de Tatuí, conhecido por seguir a linha de Hermeto.

O álbum é dividido em 4 movimentos, e em todos Cleber utiliza IA (agogôs, cowbell e meia-lua) e/ou ISB (chocalhos e caxixis). O primeiro movimento, chamado de Abertura e que pode ser [ouvido aqui](#), começa sobre o ritmo de maracatu e é marcante, com todos os músicos tocando juntos, resultando uma dinâmica forte e, nesse sentido, a opção de Cleber para somar à esse momento é tocar o maracatu na bateria fechada, sem instrumentos de percussão. Esse trecho se estende até os 1m07seg, quando os instrumentistas iniciam um decrescendo até sumir e o violão surge com uma linha mais suave de condução.

Sobre essa nova linha de violão surge a melodia tocada pela flauta, esse momento é chamado de Encantamento pelo autor do álbum, e os timbres e sonoridades corroboram com a assimilação do título da música. Nesse sentido, quando a melodia se repete pela segunda vez, o Cleber atua novamente no fonograma tocando uma adaptação de maracatu que dessa vez utiliza o caxixi como ISB para condução do ritmo, executando os toques da alfaia do

---

<sup>67</sup> <http://grupopaubrasil.com/musica-viva/> acessado em 21/07/2020

maracatu nos tambores, sendo que sobre o surdo ainda tem uma meia lua repousada, somando os timbres do tambor e do IA. Vejamos na partitura a seguir essa escolha.

Imagem 27 - Cleber Almeida bateria com caxixi

Transcrição da bateria tocada por Cleber Almeida na música Movimento I do álbum Decênio (2019), de 1m53s aos 2m. [Ouça clicando aqui](#).

Da mesma forma que nos exemplos anteriores, o caxixi aparece como uma opção de sonoridade mais leve em oposição à sonoridade da bateria fechada, criando contrastes e surpresas tímbricas nos arranjos em que é utilizado.

E é dessa forma que procurei utilizar o caxixi também em minhas performances, como na música Tonin da Jôse (Diego Garbin), apresentada no recital de defesa deste mestrado que pode ser ouvido [clicando aqui](#), no qual procuro fazer esse contraste utilizando o caxixi na introdução e primeira apresentação do tema, utilizando um caxixi na mão direita e uma baqueta na mão esquerda tocando caixas e tambores.

Ainda dentro do recital, na música Meu amigo Fabião, composição de Klesley Brandão, utilizo algumas técnicas diferentes com os caxixis, como pode ser [visto aqui](#). Para a introdução da música utilizei Instrumentos Agregados para reproduzir a mesma ideia da melodia tocada pelos outros instrumentistas, prática abordada no capítulo 3.2. Quando entra a primeira exposição do tema, abandono as baquetas e toco com dois caxixis uma adaptação do ritmo frevo para bateria aberta. Essa mudança das baquetas pros ISB é, geralmente, um momento de tensão e dificuldade para o instrumentista.

Onde colocar o caxixi e as baquetas nessa troca? Como não fazer sons indesejados nesse movimento de troca? São movimentos que não são musicais, mas que são essenciais para execução da bateria aberta com ISB. É comum utilizar uma mesa para apoiar os instrumentos que serão tocados com as mãos, e para as baquetas existem opções como as bolsas de baquetas que são penduradas no surdo de forma a facilitar o depósito e retirada

delas. Na ausência desses recursos, a própria bateria pode ser usada, como é o meu caso nos vídeos do recital.

Com a mesma ideia de desenvolvimento da dinâmica dos arranjos, passo de dois caxixis durante a parte A do tema para um caxixi e uma baqueta durante a parte B do tema. Porém, diferente da forma tocada por Cleber na música Movimento I, ou mesmo da forma tocada por mim na música Tonin da Jôse, utilizo aqui o caxixi de uma forma não tradicional, como se ele fosse também uma baqueta.

Não foi possível encontrar vídeos de performances utilizando essa técnica que, apesar de parecer uma novidade, não apresenta dificuldades de execução. Isso porque o caxixi, apesar de ter seu som próprio, assume uma função também de baqueta e dessa forma é tocado na caixa seguindo um rudimento comum ao baterista.

Outras formas de tocar o caxixi na bateria apresentadas aqui, com diferentes possibilidades de timbre, e a forma de executar os acentos no caxixi, apresentam dificuldades de coordenação que podem ser superadas pelos mesmos caminhos percorridos pelo baterista nos estudos de coordenação tradicional da bateria fechada, ou seja, criando um padrão para o caxixi e outros dois membros e executando leituras no quarto membro<sup>68</sup>.

O caxixi é um instrumento versátil e que, utilizado junto com a bateria, proporciona muitas possibilidades de criação e adaptação de ritmos, construção de climas, contrastes e surpresas em relação aos timbres tradicionais da bateria fechada.

### 3.3.2 - Triângulo

Como mencionado na introdução desta dissertação, uma das inspirações para meu objeto de pesquisa foi a performance do baterista Rogério Boccato tocando bateria com triângulo no álbum [Irmãos de Fé](#) (2017) do baixista John Patitucci. Em um vídeo, [disponível aqui](#), no qual o baterista Edu Ribeiro entrevista Boccato<sup>69</sup>, aparece o assunto de como surgiu essa forma de tocar o triângulo na bateria para o Rogério.

De acordo com o baterista, a primeira vez que ele tocou triângulo na bateria foi em 2000, acompanhando o compositor Flávio Henrique no 3º Prêmio Visa de MPB. Na

---

<sup>68</sup> A exemplo, utilizei os métodos The Newbreed 1 e 2 do autor Gary Chester como leitura sobre padrões de caxixi.

<sup>69</sup> Entrevista disponível no youtube através do link: <https://youtu.be/BQM09wO2IwA?t=3698>. Acesso em 10/11/2020;

entrevista o baterista descreve o processo no qual ele, a princípio, iria tocar apenas triângulo na música, já que se tratava de um baião. Porém resolveu incluir o bumbo e o chimal e por fim relata que “havia algo faltando”, e que esse algo era o toque realizado pela mão de baixo do zabumbeiro, ou seja, pelo toque do bacalhau<sup>70</sup>.

O baterista passou a tocar com o corpo do triângulo na caixa, buscando mais uma possibilidade de timbre e tentando se aproximar à sonoridade dos grupos de forró que ele tinha como referência.

Dessa forma, utilizando o triângulo na bateria, mesmo com uma mão tendo que segurar o triângulo, é possível obter 4 timbres simultaneamente. E é justamente essa técnica que Boccatto utiliza na música Nilopolitano, composição de Dominginhos, gravada em trio com John Patitucci no baixo e Yotam Silberstein no violão, [disponível aqui](#).

O fonograma começa somente com a bateria, dando destaque à utilização do triângulo como ISB. Ainda na introdução, o contrabaixista começa a tocar e ficam só os dois músicos até a entrada do tema A da música, quando o violonista toca a melodia da música. Rogério executa com o triângulo semicolcheias com notas abertas quase sempre no contratempo, como podemos ver na transcrição a seguir.

Imagem 28 - Rogério Boccatto tocando triângulo na bateria

Transcrição dos 13 primeiros compassos da bateria tocada por Rogério Boccatto na música Nilopolitano, presente no álbum Irmãos de Fé (2017). Disponível para [ouvir aqui](#).

<sup>70</sup> Bacalhau é o nome de uma baqueta fina usada pelos zabumbeiros para tocar a pele debaixo do instrumento.

Durante a introdução os ataques na caixa com o corpo do triângulo variam com frequência e, dependendo da semicolcheia em que é executado, esse ataque pode atrapalhar a nota aberta do triângulo no contratempo. Com a imagem 28 acima podemos notar que sempre que os ataques na caixa são tocados no contratempo, há uma variação na semicolcheia em que é executado o toque aberto do triângulo.

Ao levar essa técnica para meus estudos e performances, pude constatar o que já era possível de imaginar vendo Boccato tocar. O toque na caixa com a base do triângulo, junto ao toque aberto do triângulo não soa muito bem. Isso porque, para tirar o som aberto do triângulo, a mão que o segura deve estar com pouco contato com o instrumento e, ao contrário disso, para tirar um bom som de caixa com a base do triângulo, a mão tem que segurar firme o instrumento.

Tive a oportunidade de ver Boccato tocando ao vivo em dezembro de 2018 em Nova Iorque/EUA, e algumas diferenças na forma de tocar o triângulo me chamaram atenção, a primeira delas em relação à posição que ele segura.

O instrumento, que tem um formato triangular (que pode ser equilátero ou retângulo), é feito de ferro ou alumínio e possui um corte em uma das pontas. Sempre vi e me foi ensinado que esse corte do triângulo deveria ficar apontando para o corpo do músico e que a baqueta era tocada, para cima e para baixo, próxima a ponta oposta à do corte. Para ficar mais claro, vejamos quatro figuras presentes no método de Rocca (1986).

Imagem 29 - Como segurar o triângulo

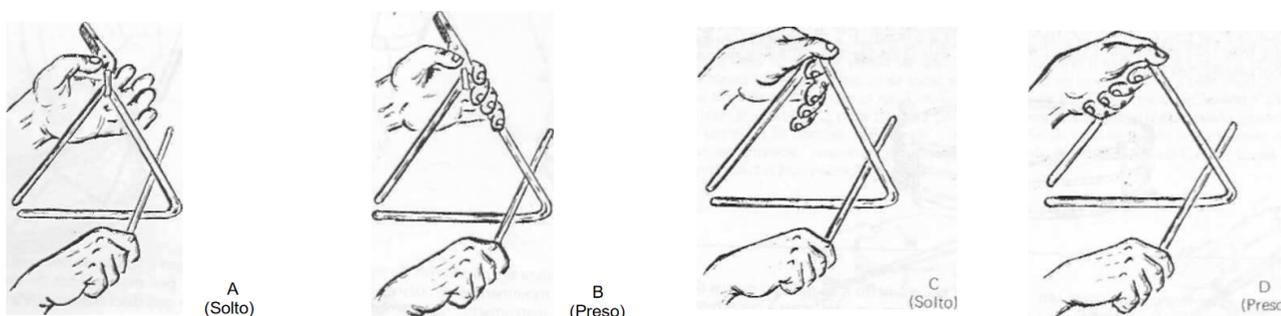


Imagem retirada do método *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão* (Rocca, 1986, p. 35-36).

No entanto, ao usar o triângulo na bateria, Boccato inverte o lado do corte, que fica agora apontando para fora, mas a baqueta se mantém percutindo no lado oposto ao corte. O baterista também se diferencia da forma mais comum de segurar o triângulo no forró (figura C e D), já que usa uma alça para segurar o instrumento, assim como a figura A e B da imagem 29 acima.

Outro diferencial no instrumento do Rogério é que as pontas de ferro que formam no local do corte têm um detalhe que, provavelmente, foi pensado apenas como um elemento estético, como podemos ver na imagem a seguir.

Imagem 30 - Triângulo com detalhe no corte

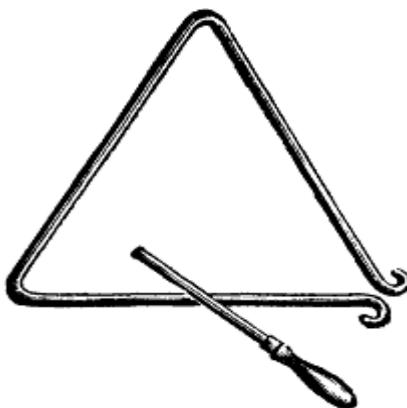


Imagem retirada do site wikipedia em 20/11/2020. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Idiofone#/media/Ficheiro:Triangle\\_instrument.png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Idiofone#/media/Ficheiro:Triangle_instrument.png)

Quando comecei a tocar o triângulo na bateria, utilizando o corpo dele para percutir também a caixa, percebi que essas diferenças na forma de segurar e no próprio formato do instrumento, facilitam ou dificultam a execução.

O detalhe estético no corte (imagem 30), com as curvas para fora, fazem com que o toque na caixa soe sem que o triângulo seja abafado por um extenso contato com a pele. Esse detalhe faz com que o toque do corpo do triângulo na caixa se assemelhe a um *rimshot*<sup>71</sup>, já que proporciona uma angulação diferente entre as pontas que tocam a pele da caixa e o aro, resultando em som mais nítido. Pude tocar um pouco com um triângulo que possui esse detalhe quando fiz alguns encontros com Rogério. Posteriormente, em minha experiência com essa técnica, utilizei um triângulo comum, que não possui esse enfeite na ponta, de forma que

<sup>71</sup> Rimshot, que pode ser traduzido literalmente por “ataque de aro” é uma técnica comum aos bateristas que consiste em tocar com a baqueta em um tambor, utilizando uma angulação que permita soar a pele e o aro simultaneamente. Resultado disso é, em geral, um som mais alto e brilhante, já que faz os harmônicos soarem.,

pude constatar que essa variação no instrumento facilita o toque, mas não é estritamente necessária para que a técnica funcione.

O que me pareceu ser mais essencial para proporcionar uma boa sonoridade ao toque de caixa com o triângulo, foi utilizar os instrumentos de formato equilátero e feitos de metal. É com esse modelo que executo as performances no meu recital do mestrado, cujos vídeos podem ser vistos através de *links* disponíveis no final desta dissertação. Os instrumentos de alumínio são mais leves e moles, dificultando uma pressão necessária para soar o ataque nos tambores. Já os que têm formato de “triângulo retângulo”, geralmente fabricados maiores, ficam com o lado da hipotenusa virado para baixo (onde toca a pele da caixa) e, por ser maior, acaba limitando as posições de golpe do triângulo na caixa.

A inversão da posição do corte também facilita esses golpes na caixa, bem como proporciona algumas possibilidades de efeitos. A facilidade vem do fato de que, nessa posição, o corte do triângulo bate no centro da pele da caixa e, se aproximando do formato de uma baqueta convencional, soa melhor quando tocados como se fosse um *rimshot*. [Neste vídeo](#) do Boccato, durante a gravação do álbum com o Patitucci, fica claro essa combinação do triângulo tocando aro e pele.

Um dos efeitos possíveis nessa mistura de triângulo e bateria é uma espécie de glissando. Ao manter apenas a ponta do corte do triângulo encostado na pele do tambor, enquanto toca normalmente a levada com a baqueta de metal, a caixa também ressoa. Se em seguida o baterista muda a posição que o triângulo encosta na caixa, ressoam outros harmônicos do instrumento, dando essa sensação de glissando. Esse efeito também é possível de ser alcançado variando a pressão exercida na pele da caixa. Utilizo esse efeito na música Cravo e Canela, presente no meu recital e [disponível aqui](#).

No entanto, apesar do triângulo ser um dos primeiros instrumentos que encontramos registro sendo tocado simultaneamente com a bateria, essa técnica utilizada pelo Rogério parece ser uma novidade. Nos fonogramas e vídeos disponíveis com performance da bateria aberta com triângulo, encontramos basicamente um músico sentado na bateria, com as mãos tocando o triângulo de forma tradicional e os pés tocando os pedais da bateria.

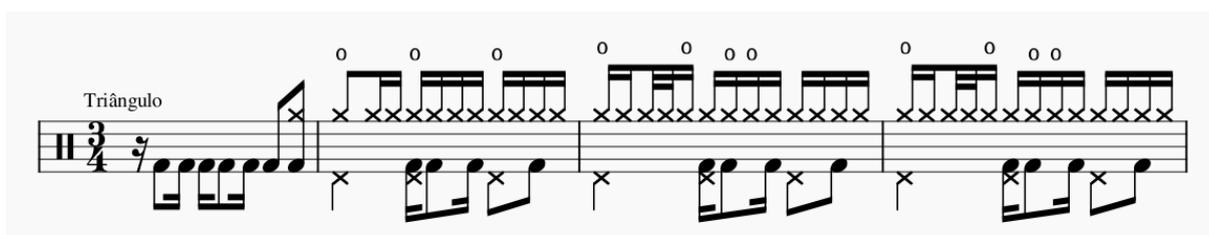
E é assim que podemos ouvir Aírto Moreira executando essa combinação em 1967 no 3º Festival de Música da TV Record, acompanhando Edu Lobo e Marília Medalha na

música Ponteio, primeiro registro dessa combinação encontrada por essa pesquisa, que já foi comentada no subcapítulo 3.3.1 e pode ser [vista aqui](#).

O baterista Dom Um Romão, também conhecido por misturar percussão e bateria, gravou entre junho e novembro 1973 o álbum Dom Um Romão, que foi lançado em 1974 pela Muse Records nos Estados Unidos. Em duas faixas do LP, Dom Um utiliza o triângulo na bateria, sendo a primeira delas a música [Cravo e Canela](#) do Milton Nascimento e Ronaldo Bastos e a segunda é novamente a música [Ponteio](#) de Edu Lobo e Capinam. Da mesma forma que Airto, o baterista utiliza as mãos para tocar o triângulo e os pés para tocar os pedais da bateria.

Apesar de não haver vídeos para comprovar a simultaneidade da performance de Dom Um, alguns trechos das músicas auxiliam na confirmação de que o baterista utilizava os instrumentos juntos. Na música Cravo e Canela, toda a introdução e primeira exposição do tema são acompanhadas por Dom tocando apenas o triângulo. No entanto, quando chega o refrão, o baterista alterna toques no triângulo com ataques nos pratos e nesse momento é possível ouvir que os pratos estão sendo tocados com a baqueta de metal utilizada para percudir o triângulo. Além disso, já na parte final do arranjo, Romão passa a tocar com baquetas convencionais e é possível ouvir alguns ruídos dessa troca do triângulo pela baqueta.

Imagem 31 - Dom Um Romão tocando triângulo na bateria

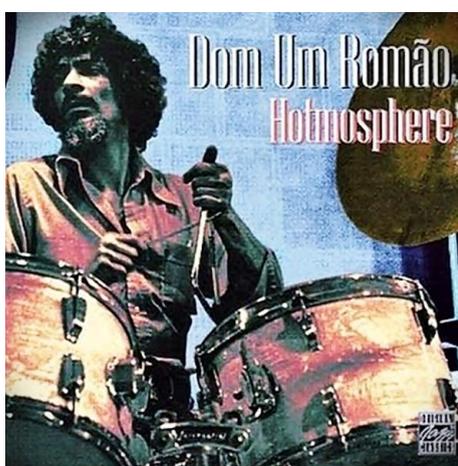


Transcrição da levada inicial da bateria de Dom Um na música Cravo e Canela, presente no álbum Dom Um Romão (1974). [Ouça aqui](#).

Apesar de ter escrito esse ritmo no bumbo, não tenho certeza se foi tocado pelo baterista ou por um dos outros percussionistas que gravaram no disco (Portinho e Eric Gravatt), já que o timbre pode ser de bumbo ou um surdo com baqueta de feltro. De qualquer forma, é possível tocar apenas na bateria o trecho transcrito e, inspirado nisso, gravei essa música com um arranjo bastante parecido para o recital de mestrado que pode ser visto [clitando aqui](#).

Os discos do Dom Um quase sempre possuem outros percussionistas dividindo as funções rítmicas com ele, o que dificulta bastante a certeza de se tratar de uma performance com a bateria aberta. A ausência de vídeos e registros do Dom Um Romão tocando é enorme, o que também não contribui para o aprofundamento da pesquisa. No entanto, podemos ouvir triângulos sendo tocados também em outros discos do Dom Um, como por exemplo o álbum *Hotmosphere* (1976), cuja capa é uma foto dele sentado na bateria e tocando um triângulo, como podemos ver na imagem a seguir.

Imagem 32 - Capa álbum *Hotmosphere* (1976)



Capa do álbum *Hotmosphere* (1976) que mostra Dom Um Romão sentado na bateria, tocando triângulo.

A escolha dessa foto para a capa do álbum, dando destaque à performance da bateria com triângulo, aponta para um caminho estético. De acordo com o levantamento feito sobre Dom Um Romão na dissertação do pesquisador Favery (2018), antes da década de 1970 Romão tinha um vínculo muito forte com a música produzida no Rio de Janeiro, o samba, a bossa nova e o sambajazz. O autor aponta que nesse período do lançamento dos dois álbuns citados acima, o baterista passou a incluir composições com outros ritmos como ijexá, baião e batuques em seus trabalhos autorais (Favery, 2018). E é também nesse período que encontramos registros dele tocando a bateria aberta, e essa mudança “pode ser uma possível influência da música de Hermeto Pascoal, Edu Lobo, Dorival Caymmi e de seu amigo, o acordeonista e guitarrista Sivuca” (Favery, 2018, p. 83).

Nessa mesma época, na década de 1970, o Movimento Armorial ganhava força no nordeste do Brasil, como já foi brevemente abordado no capítulo 2. Esse movimento, que foi “fundado e organizado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, tinha como objetivo a

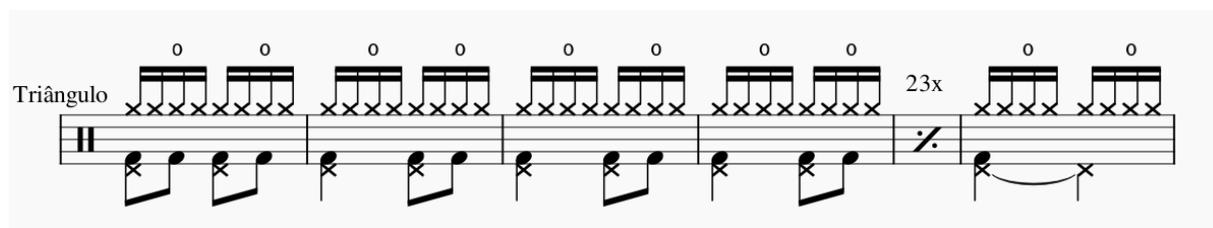
realização de uma arte erudita, partindo das raízes populares da cultura brasileira” (Costa, 2007, p.16).

O Quinteto Violado, que existe até hoje, foi um dos grupos que surgiu nesse período e com fortes influências dos ideais do Movimento Armorial. De acordo com Marcelo Melo, um dos fundadores do grupo, a primeira vez que se apresentaram com esse nome foi em 20 de outubro de 1971 em Fazenda Nova/PE<sup>72</sup>. Luciano Lira Pimentel, falecido em 2006, também foi um dos fundadores do grupo e permaneceu como baterista até a gravação do álbum *Coisas que o Lua Canta* (1984). Além do Quinteto tocar composições nordestinas, Luciano utilizava na sua bateria diversos instrumentos e sonoridades que remetem à musicalidade da região, entre eles o triângulo.

O álbum *Quinteto Violado* (1972), foi o primeiro álbum lançado pelo grupo e contém a gravação da música *Asa Branca* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, sendo esse o primeiro fonograma de sucesso do Quinteto. O álbum está repleto de canções que evocam cenários musicais e poéticos do nordeste, desde *Asa Branca* e o sertão, passando pelos indígenas *Quiriris* até o frevo recifense.

Nesse sentido, Luciano Pimentel utiliza diferentes instrumentos de percussão para colorir cada uma das músicas, dependendo de suas temáticas. No entanto, apenas no fonograma *Baião da Garoa* é possível identificar que o baterista executa de forma simultânea bateria e triângulo, como exemplificado no trecho transcrito dessa música na imagem a seguir.

Imagem 33 - Luciano Pimentel triângulo e bateria



Transcrição da bateria com triângulo tocada por Luciano Pimentel na música *Baião da Garoa* presente no disco *Quinteto Violado* (1972). [Ouça aqui.](#)

Durante toda a primeira exposição da música, até chegar na parte de improviso, Luciano utiliza o triângulo na bateria, sendo que as mãos tocam basicamente semicolcheias, com abertura no contratempo e nos pedais da bateria toca um ritmo de arrasta-pé, como é possível ver na imagem 33.

<sup>72</sup> Informação retirada de entrevista concedida por Marcelo Melo para o canal de Gilson Montblanc no youtube. [Disponível aqui.](#)

O triângulo parece ser usado como um timbre que colabora com a criação de uma sonoridade que remete ao nordeste e é nesse sentido que encontramos diversas outras performances de Luciano com o Quinteto Violado em outros discos. No álbum [Folgado](#) (1975) é possível ouvir esse recurso nas faixas Chega de Inverno, A Volta da Asa Branca e Coisas Novas. Outras faixas, como Sete Meninas, têm o triângulo mas também possuem outros percussionistas, dificultando saber quais instrumentos Luciano está tocando. No entanto é possível encontrar alguns vídeos do Quinteto nos quais podemos ver Luciano fazendo essa mistura da bateria com o triângulo. Um deles é no programa Som Brasil da TV Globo, entre 1981 e 1984, e o grupo está acompanhando Luiz Gonzaga e pode ser visto [clicando aqui](#).

Nesses exemplos apresentados aqui, com Pimentel, Romão e Moreira, os bateristas tocam o triângulo com as mãos e os pedais da bateria com o pé, sem utilizar o recurso de percutir os tambores com o corpo do triângulo, como executado por Boccato. Outra diferença é que a performance de Boccato tem uma proposta mais improvisada, apresentando variações nas aberturas do triângulo e nos ataques da caixa, colocando a bateria aberta com maior protagonismo na música. Já os outros exemplos apresentam performances nas quais a bateria aberta é acompanhante e, dessa forma, toca um padrão quase fixo do ritmo, com pouquíssimas variações.

Da década de 1970 para cá, muitos outros bateristas também mesclaram bateria e triângulo, mas até onde essa pesquisa pode alcançar, sempre no formato que Airto apresentou, ou seja, sem usar o triângulo para percutir também a caixa como Boccato. Em 1980 temos vídeo do baterista Nenê utilizando triângulo na bateria com Egberto Gismonti como pode ser [visto aqui](#). Já nos anos 2000, no álbum Hamilton de Holanda (2002) do bandolinista, podemos ouvir o baterista Sandro Araújo utilizando esse recurso em duas faixas, sendo ambas em ritmo de baião. Em ambos os casos, os bateristas também dão preferência para uma performance que mantém um padrão rítmico quando usam o triângulo e, quando chegam momentos de improvisação, acabam optando por abandonar o triângulo e pegar uma baqueta como acontece em [Asa Branca no álbum Hamilton de Holanda](#) (2002).

Em minha performance do recital, na música [Cravo e Canela](#), procurei utilizar diversas técnicas e abordagens possíveis com o triângulo na bateria. Durante a introdução e parte A do tema, mantive um ritmo fixo de acompanhamento. Já na parte B, utilizei o efeito

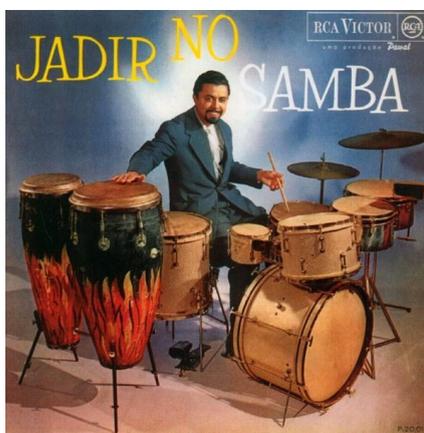
de glissando pressionando o tom com a base do triângulo. Tanto na reexposição do A, quanto durante o primeiro improviso, utilizei a técnica apresentada por Boccatto para fazer variações na caixa com o corpo do triângulo.

### 3.3.3 - Tambores de mão

Dentro da categoria ISB encontramos diversas performances de bateristas que incluem instrumentos de percussão que são percutidos diretamente com a mão, sem o intermédio de uma baqueta. O uso direto da mão é o que difere essa categoria da categoria IS, que são tambores variados tocados com baquetas ou pedais. Dessa forma, os mesmos instrumentos que se encaixam em IS, também se encaixam aqui, como por exemplo o bongo, congas, pandeiros de diferentes tamanhos, djembe, derbak, tamborim, entre outros. A expressiva mudança na forma de tocar com as mãos ou com as baquetas é que me levou a colocar os mesmos instrumentos em duas categorias diferentes.

O primeiro registro, encontrado por essa pesquisa, que apresenta essa mistura da bateria com tambores de mão é no álbum *Jadir no Samba* (1962) do baterista Jadir de Castro. Logo de cara, a foto do encarte do álbum já chama atenção, pois Jadir está sentado na bateria segurando uma baqueta com a mão esquerda, e a mão direita apoiada em duas congas dispostas ao lado do surdo. Além disso, a bateria conta com um par de timbales, que são tambores de baixa profundidade, sem pele de resposta e com casco de metal, geralmente afinados bem agudos e muito utilizados em ritmos como mambo, cha cha cha, danzon, salsa, descarga e outros gêneros latinos.

Imagem 34 - Capa do *Jadir no Samba*



Encarte do álbum *Jadir no Samba* (1962) do baterista Jadir de Castro. [Ouça clicando aqui](https://amar.art.br/jadir-de-castro-1927-2015/). Foto retirada do site

<https://amar.art.br/jadir-de-castro-1927-2015/> no dia 19/11/2020.

No entanto, ao ouvir o álbum, encontramos fonogramas repletos de percussões variadas tocando junto com a bateria, impossibilitando saber o que está sendo tocado pelo Jadir e o que está sendo tocado por outros percussionistas. Em apenas uma faixa, intitulada [Percussão](#), podemos ouvir com certeza uma performance somente do Jadir, já que se trata de uma faixa-solo.

O solo parece ser bastante representativo da imagem da capa, já que dá pra identificar o timbre da maioria dos instrumentos presentes na bateria do Jadir. Nos ateremos aqui ao trecho em que o baterista utiliza as mãos para tocar e o trecho logo antes, para entendermos também como ele executa essa troca das baquetas.

Aos 1 minuto e 27 segundos da música, [como pode ser ouvido aqui](#), Jadir executa durante 4 compassos de 2/4 uma frase em que é possível perceber que ele está abafando a pele do tambor com uma mão e percutindo com uma baqueta na outra mão. É dessa forma que ele prepara a transição para as congas, fazendo um rulo com apenas uma das mãos na conga por 2 compassos enquanto deixa a outra baqueta, para em seguida seguir tocando a conga com as duas mãos até os 2 minutos e 17 segundos da música. Na sequência o baterista utiliza um pedal para acionar um cowbell, sistema que pode ser notado na capa disponível na imagem 34 acima.

Para preparar o movimento contrário, voltando a usar as baquetas, Jadir dá alguns ataques espaçados nas congas, mudando abruptamente a dinâmica e densidade do solo. Essas notas mais longas, espaçadas, permitem que o baterista tenha algum tempo para pegar as baquetas, sendo possível ouvir o barulho decorrente dessa mudança [nesse momento](#) do fonograma. Ele mantém a ideia das notas longas nos tambores graves da bateria, dando continuidade a ideia final das congas.

Depois disso, Jadir não volta a tocar as congas novamente, sendo que, apenas em momentos muito breves de transição, ele executou os dois instrumentos simultaneamente. No entanto, a performance já mostra a principal dificuldade encontrada nessa categoria da ISB, que são as transições.

Alguns anos depois do lançamento do disco do Jadir, em 1968, formou-se no Rio de Janeiro o Trio Mocotó com Fritz Escovão (cuíca e voz), Nereu Gargalo (pandeiro e voz) e

João Parahyba (timba), que deu início a uma mistura do instrumento timba<sup>73</sup> com a bateria que posteriormente ele chamou de timbateria. O grupo ganhou destaque quando passou a acompanhar Jorge Ben Jor em turnês, além de ter participado em gravações com diversos artistas como Vinicius de Moraes, Toquinho e Chico Buarque.

No início do Trio Mocotó, João Parahyba, que tinha formação inicial de baterista, usava apenas a timba no grupo. Segundo o próprio músico em vídeo [disponível aqui](#), era comum à época utilizar a timba para acompanhar voz e violão, além do fato de ser muito prático para levar e fazer vários shows em casas noturnas diferentes. Porém o músico tocava o instrumento de forma baterística, como ele mesmo afirma no vídeo, ou seja, em vez de segurar a timba no colo ou debaixo do braço, ele prendia na cadeira com as pernas e usava uma vassoura para tocar o casco, enquanto a outra mão percutia a pele.

Com o tempo, Parahyba passou a incluir algumas outras peças em suas performances, como é possível ver [nessa performance](#) de 1970 com Trio Mocotó e Jorge Ben na Itália. Nessa performance, João adicionou uma máquina de chimbau e um prato, se aproximando ainda mais da bateria. No ano seguinte, em 1971, [nessa outra](#) apresentação com o mesmo grupo, podemos ver a mesma disposição de instrumentos do baterista, com acréscimo de agogôs, sempre com a mão esquerda livre para tocar a pele da timba e uma vassoura na mão direita para tocar os demais instrumentos.

Segundo o próprio Parahyba, com o tempo foi incorporando cada vez mais coisas, e hoje ele faz algumas performances com a timba sentado na frente de uma bateria completa. Isso foi possível após a criação de um suporte para a timba que fica preso ao banco da bateria, liberando assim os dois pés.

E é assim que podemos ver e ouvir o músico tocando em uma performance com o João Parahyba Sexteto [disponível aqui](#). Trata-se do show com músicas do álbum [O Samba no Balanço do Jazz](#) (2011), onde interpretam a música O Batráquio, composição de Amilton Godoy. O arranjo apresentado no show é tocado igual ao álbum, e durante toda a introdução e primeira parte do tema o ritmo é de um maracatu, sendo que sempre que volta para esse ritmo, Parahyba usa a bateria com a timba simultaneamente como ISB, como podemos ver na transcrição a seguir.

---

<sup>73</sup> A timba, também conhecida como tantã ou rebole, é um instrumento de percussão em formato afunilado ou cilíndrico com pele em apenas um dos lados. É comumente usado pelos grupos de samba como Demônios da Garoa, Trio Maraiá

Imagem 35 - João Parahyba tocando timba e bateria

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Bateria' and the bottom staff is labeled 'Timba'. Both are in 4/4 time. The Bateria staff features a complex rhythmic pattern with accents (>) and slurs. The Timba staff features a simpler pattern with accents and slurs.

Transcrição do autor do ritmo tocado por João Parahyba na música O Batráquio, do álbum [O Samba no Balanço do Jazz](#) (2011).

Podemos constatar duas coisas através do vídeo, sendo a primeira na forma como João resolve o problema da transição da baqueta para mão. Ao invés de guardar ou apoiar a baqueta em algum lugar, o baterista a coloca debaixo do braço, agilizando o processo. Outra questão é que a timba, tocada com a mão esquerda, sendo um instrumento grave, exerce uma função próxima à do bumbo na execução dos ritmos. Nesse caso o bumbo não é tocado, a timba fica responsável pelos toques graves do maracatu, e ganha destaque com as diferentes articulações dos toques aberto e fechado que são mais claros por serem tocados com a mão.

Essa relação entre bumbo e timba fica ainda mais evidente na explicação de Parahyba em [um vídeo](#) sobre os bastidores do show no Sesc, de lançamento do álbum supracitado, no qual ele diz que fazia um bumbo duplo de bateria alternando entre o bumbo e o toque da timba. Dessa forma o instrumento muitas vezes funciona como um substituto do bumbo, mas como é tocado com a mão, entra nesta categoria ISB.

Produzindo um efeito similar existem diversas performances de bateristas usando também um cajon, instrumento de origem peruana feito de madeira no formato de um caixote retangular, na qual o músico se senta sobre e toca com as mãos ou vassoura. A tampa frontal do cajon, onde executa-se os toques, é feita de uma madeira mais fina e possui na parte superior interna cordas que ficam encostadas na madeira e funcionam como a esteira da caixa da bateria. Dessa forma, ao tocar na região mais próxima das cordas, obtém-se um timbre mais agudo, e quanto mais ao centro da tampa, mais grave.

O baterista Pedro Ito utiliza o cajon simultaneamente com a bateria, inclusive com posição parecida com a timba do Parahyba, sentado em cima e tocando com a mão esquerda do lado e não entre as pernas, que é a forma mais tradicional. Durante um longo trecho da

música 7 anões, em um show com o Ricardo Herz Trio, o baterista utiliza tal combinação como podemos [ver no vídeo aqui](#).

Com o cajon sendo tocado pela mão esquerda, o baterista ganha dois novos timbres que são bastante similares aos do bumbo e da caixa, porém é interessante notar que ele não deixa de utilizar a caixa e o bumbo enquanto toca o cajon. A mão direita, que se mantém utilizando a baqueta, alterna entre toques nos pratos e nos tambores, sendo que o cajon então não é utilizado necessariamente como um instrumento substituto à caixa e o bumbo.

Nesse sentido, durante a execução do tema, Pedro utiliza o cajon com toques que ficam preenchendo os espaços como se fossem notas fantasmas<sup>74</sup>, sendo que ora os graves do cajon reforçam ou dialogam com os toques no bumbo, ora os agudos do cajon é que se destacam, revezando ataques na caixa com a baqueta.

Porém com a entrada da sessão de improviso de violino, na qual a dinâmica geral da música diminui, o baterista opta por manter os toques da mão direita com a baqueta mais fixos na condução do chimal e o cajon assume um protagonismo maior, utilizando mais ataques no agudo. Quando o improviso começa a ganhar uma dinâmica crescente, o baterista volta para ideia de dividir os ataques entre cajon, caixa e tambores, acompanhando o movimento e a dinâmica da música.

Com essa mesma abordagem, utilizando o cajon como preenchimento enquanto a mão direita toca tanto a condução no chimal quanto toques na caixa, podemos ver um vídeo do baterista Ramon Montagner, [clikando aqui](#). Nessa performance, Ramon está tocando a música Coqueiral, composição sobre compasso ternário que tem um acompanhamento mais livre nas partes A e um acompanhamento mais fixo na parte B. E é justamente na parte B que o baterista utiliza o cajon, entre outros ISB para compor a levada, sendo que mesmo durante as sessões de improvisação, quando chega a parte B, a levada com cajon aparece com pouca alteração, vejamos a transcrição da levada a seguir.

---

<sup>74</sup> Notas fantasmas ou *ghost notes* são notas de preenchimento que são tocadas com um volume muito baixo, quase inaudível.

Imagem 36 - Ramon Montagner tocando bateria com cajón

The image shows a musical score for a 3/4 time signature. It consists of three staves. The top staff is for the Derbak, with 'x' marks above notes and 'o' marks above rests. The middle staff is for the Cajon, with notes and rests. The bottom staff is for the Derbak, with notes and rests. The labels 'Derbak' and 'Cajon' are placed below the bottom staff.

Transcrição da síntese da levada do baterista Ramon Montagner na parte B da música coqueiral, [disponível aqui](#).

Assim como boa parte da performance de Pedro Ito apresentada anteriormente, nessa performance do Ramon também podemos perceber que o que é tocado pela mão direita e os pés já se configura uma levada completa e bastante usual para bateria. Tanto o cajon quanto o derbak preenchem com mais um elemento rítmico e de timbre, como se o baterista estivesse acompanhado de um percussionista, e a mão esquerda faz esse papel do quinto membro.

Com essa nova camada rítmica, a grande dificuldade encontrada está na coordenação motora e das vozes. Ao levar essa abordagem para meus estudos, utilizei como padrão fixo com quatro camadas rítmicas (chimbau com a mão direita e com o pé, caixa mão direita e bumbo) da levada do Ramon, ficando a mão esquerda livre para executar leituras variadas de métodos de coordenação. Já em relação a dificuldade de transição entre baqueta e mão, Ramon opta por segurar a baqueta debaixo do braço, da mesma forma que João Parahyba. Essa opção evita ruídos e agiliza a mudança, porém o braço que segura as baquetas perde alguma mobilidade.

[Neste outro vídeo](#), durante um workshop em São Paulo, Ramon fala um pouco sobre essa mistura do cajon com bateria, entre outros instrumentos, combinação que ele chama de “cajonteria”. Também em suas redes sociais é possível ver publicações nas quais ele utiliza esse nome que é uma aglutinação da palavra cajon com a palavra bateria. Ainda nesse mesmo vídeo o baterista dá a entender que o cajon foi o primeiro instrumento que ele utilizou combinado com a bateria. Porém, como já foi visto nesta dissertação mais de uma vez, Ramon utiliza diversos instrumentos de percussão variados em sua bateria e não fica claro o motivo da preferência pelo cajon para designação do nome.

Dentre os diversos instrumentos de percussão utilizados pelo Ramon em sua bateria, outro que se encaixa na categoria ISB é o pandeiro. Da mesma forma que o cajón e a timba, o pandeiro é um instrumento que, sozinho, pode fazer todas as funções de uma bateria.

O principal diferencial para a performance do pandeiro na bateria é que as duas mãos ficam à disposição do pandeiro, sendo que a parte da bateria é executada pelos pés com os pedais. Podemos ver um exemplo [neste link](#), que contém um vídeo do Ramon Montagner, disponível originalmente em seu canal do youtube, no qual ele executa um solo de bateria e utiliza vários instrumentos de percussão, cada um em um momento diferente do solo.

Durante o primeiro minuto e meio do solo o baterista utiliza o pandeiro e desenvolve um tema rítmico que perpassa por toda a performance. Esse tema é, então, um resultado da mistura dos instrumentos, como podemos ver na transcrição apresentada a seguir.

Imagem 37 - Ramon Montagner tocando bateria com pandeiro

Transcrição do tema inicial do solo realizado pelo baterista Ramon Montagner no vídeo Drum Solo em seu canal do youtube. Disponível para [ouvir aqui](#).

É interessante notar como o toque grave do pandeiro é dobrado pelo toque do bumbo durante essa rítmica que é o tema principal do solo. Mas, para além desse momento, na continuação do solo, com o desdobramento do tema principal, o bumbo e o grave do pandeiro trabalham muito juntos.

Como na maioria dos instrumentos dessa categoria, existe uma dificuldade quando há troca de objetos, passando, por exemplo, do pandeiro para a baqueta. Neste solo, Ramon mantém tocando apenas o chimbau com o pé por dois compassos, tempo necessário para deixar o pandeiro no chão e seguir o solo.

Apesar dessa dificuldade nas mudanças de técnica, acredito que as possibilidades de variação de articulações e timbres que o toque com as mãos permite, nos mais diversos tambores disponíveis, é um fator de interesse para sua utilização. É possível abafar, esfregar,

fazer movimentos de gangorra com o pulso<sup>75</sup>, tirar um timbre diferente para cada dedo que toca a pele. É um novo universo de possibilidades que se abre, dentro da multiplicidade que a bateria permite. Em meu recital do mestrado utilizei tais recursos na música Viva o Rio de Janeiro, tocando as congas com as mãos durante o solo de guitarra, como pode ser [visto aqui](#).

#### 3.3.4 - Chocalhos de efeito

Uma grande parte dos músicos utilizam instrumentos de percussão na bateria para criar efeitos, timbres, durações e texturas que a bateria fechada nem sempre consegue proporcionar. Nesse cenário, os mais variados tipos de chocalhos de sementes, unhas, de chaves, placas de metal, carrilhão ou tampinhas de garrafas são utilizados como um preenchimento, já que é possível manter tais instrumentos soando por longos períodos sem parar. O caxixi, que ganhou destaque na parte 3.3.1 da dissertação por ser mais utilizado nas performances, também pode aparecer aqui desde que seja usado como elemento de efeito e não de condução.

Podemos ouvir tal aplicação na música “Espíritos do Mata”, composição de Rodolfo Stroeter, Nene e Lelo Nazário, interpretada ao vivo pelo grupo Pau Brasil, com Zé Eduardo Nazário sentado à bateria, [neste vídeo](#) que já foi abordado nesta dissertação. O vídeo auxilia e garante visualmente que não está sendo usado *overdub*, e é possível ver uma série de instrumentos de percussão ao lado da bateria.

Na introdução da música Zé Nazário utiliza o carrilhão e chocalhos de sementes que estão pendurados de forma que podem ser tocados com as mãos ou com a própria baqueta. Essa disposição é uma variação do formato denominado “barraca de percussão”, cuja autoria ele reivindica e é comumente atribuída a ele, na qual diversos instrumentos são pendurados como em uma barraca de feira. Porém, em uma entrevista durante o programa “Sala de Professores” da Rádio Eldorado que pode ser [vista aqui](#), o compositor Paulo César Pinheiro atribui ao baterista e percussionista Pedro dos Santos “Sorongo”, a invenção desta tenda de percussões.

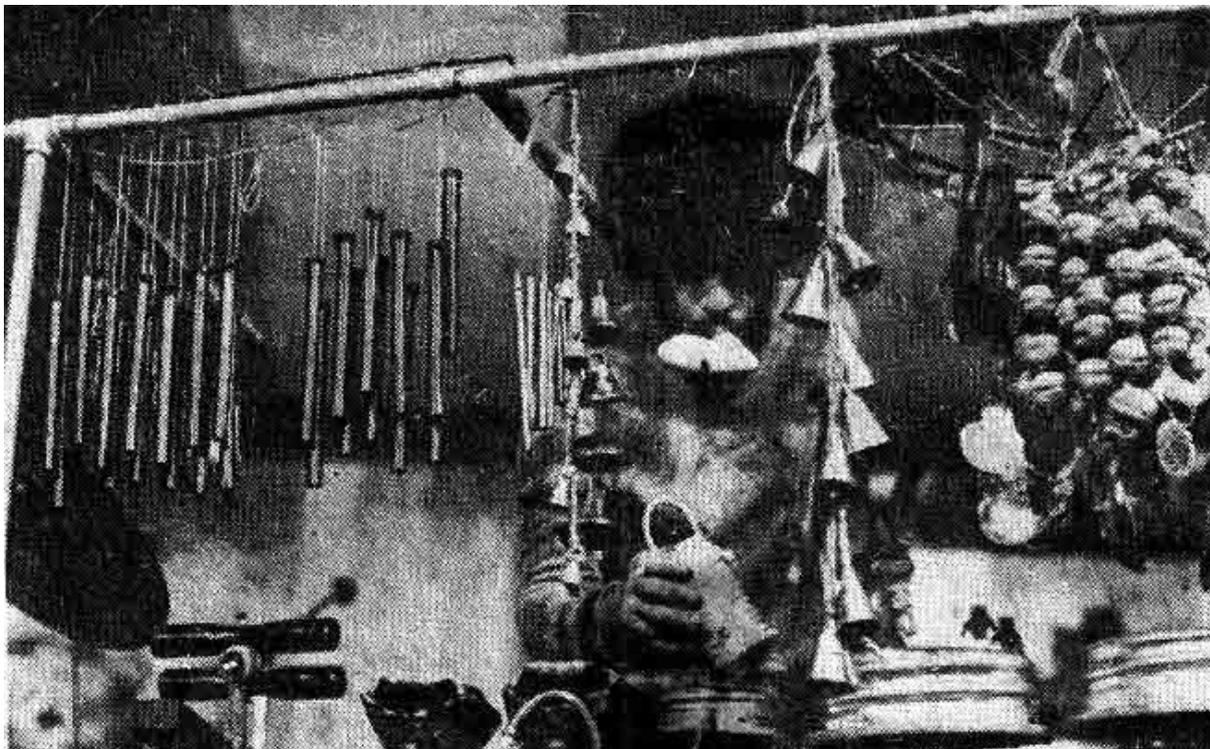
Independente de quem foi o primeiro, esse recurso da barraca de percussão também aproxima e facilita o uso de instrumentos de percussão na bateria, já que tendo os

---

<sup>75</sup> Esse movimento que estou chamando de gangorra pode ser visto como exemplo nesta performance do Ramon Montagner: <https://youtu.be/afvwAdTxMi8?t=141>

instrumentos de percussão pendurados, o baterista pode alcançar e tirar som do instrumento com rapidez, sem precisar segurá-los.

Imagem 38 – Zê Nazário com a barraca de Percussão com diversos chocalhos



Retirado em 15/01/2020 do site: <http://www.zeeduardonazario.com/port/fotos.htm>

Apesar de estar sentado à bateria e tocar os chocalhos, nesse caso Nazário não faz uso simultâneo das peças da bateria fechada ao mesmo tempo que as percussões. O baterista utiliza os chocalhos para efeito na introdução da música e em seguida toca somente a bateria fechada, como pode ser [visto aqui](#).

Outro instrumento bastante utilizado nesse sentido são os sinos que, dependendo da forma como são tocados, podem cumprir tal função de preenchimento. Nesse sentido, podemos ver uma performance do baterista Nenê em um show do Egberto Gismonti em 1982 em Hamburg, cujo vídeo pode ser visto [clicando aqui](#). Apresento a seguir a transcrição do trecho inicial da música na qual Nenê faz a citada combinação.

Imagem 39 - Transcrição do Nenê tocando bateria com sinos

The image shows a musical score for two parts: Bateria and Sinos. Both parts are in 4/4 time. The Bateria part consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Sinos part consists of a simple melody of quarter notes, each with a sharp sign, connected by a slur.

Transcrição da síntese da levada de maracatu do baterista Nenê no show com Egberto Gismonti em 1982, [disponível aqui](#).

Diferente da performance do Nazário, que toca ora apenas os chocalhos ora apenas a bateria, Nenê mantém a mão esquerda chacoalhando os sinos enquanto a mão direita faz uma síntese da levada criada por ele para tocar na música Maracatu, composição do Gismonti sobre o ritmo homônimo.

A gravação da música Maracatu presente no álbum Sanfona (1981) do Egberto Gismonti e que conta com os mesmos músicos da versão ao vivo apresentada acima, possui também uma forma e instrumentação muito parecida. No álbum, “na exposição da primeira parte do tema, Nenê desenvolve uma levada marcada pela presença contínua de efeitos provenientes de sons metálicos (sinos/chaves) concomitantemente com um ritmo de acompanhamento que explora tambores, prato e chimbau” (Garanhão, 2019, p. 126). Também no final do fonograma, o baterista arremata com um som de chocalho enquanto o piano termina com um decrescendo de volume.

Apesar de utilizar um trecho em que Garanhão (2019) fala sobre o baterista Nenê, sua dissertação busca sistematizar as adaptações de ritmos brasileiros do baterista Cleber Almeida, em performances com o Trio Curupira. E é possível encontrar algumas gravações nas quais Cleber utiliza chocalhos como efeitos, sendo uma delas com o Trio Curupira.

Na música [Suitão](#), presente no álbum Desinventado (2003), Cleber utiliza uma série de instrumentos de percussão junto com a bateria, tais como conga, caxixi, agogô, entre outros. A música, que dura cerca de 13 minutos, passa por diversos estilos e ritmos e tem, entre eles, pontes de diferentes formatos. Em uma dessas pontes, que conectam um trecho de um enérgico [bumba-meu-boi](#) com também frenético [frevo](#), há uma ponte cujo andamento é flexível e é justamente nesse trecho em que Cleber utiliza os chocalhos de efeito, preenchendo a melodia flutuante com sons de chaves, sementes e madeiras.

É também com essa mesma ideia que utilizo chocalhos de efeito na música *Um Gosto de Sol*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Durante todo o canto da melodia, que está praticamente à capela, preencho com chocalhos de unhas e guizos. Da mesma forma que a maioria dos outros instrumentos que se encaixam na categoria ISB, a maior dificuldade está nos momentos de transição, já que é difícil repousar o chocalho em qualquer superfície de forma que ele não produza sons involuntários.

### **3.4 - Recursos eletrônicos (RE)**

Nesta categoria abordaremos performances que utilizam recursos eletrônicos agregados à bateria, ou seja, aqueles casos que são comumente chamados de híbridos. Dessa forma não irei analisar performances que utilizem apenas uma bateria completamente eletrônica.

Na segunda metade do século XX, após a invenção do transistor, houve uma explosão na criação, produção e barateamento de novos equipamentos eletrônicos, com aplicações em praticamente todas as áreas do fazer humano. Na música, nesse período, o contrabaixo elétrico foi popularizado, bem como a guitarra e os amplificadores ficaram mais acessíveis. Também surgiram os primeiros sintetizadores<sup>76</sup>, sequenciadores<sup>77</sup> e teclados, que podiam reproduzir, criar e misturar sons, além de programar sequências de sons.

Em relação a percussão e a bateria, é imediata a produção desses recursos eletrônicos que dialoguem com esses instrumentos, resultando em uma infinidade de artefatos que produzem diferentes sons e efeitos. Nesse sentido, apresento aqui uma breve contextualização histórica, com os principais pontos de desenvolvimento dos recursos eletrônicos voltados para instrumentos de percussão, a fim de delimitar o material estudado nas performances. Quais os principais dispositivos? Como é acionado? Quais sons são possíveis e desde quando é possível produzir tais sons?

O primeiro registro encontrado de uma bateria híbrida, com RE, data da década de 1960 e é um catálogo de vendas da marca italiana de baterias Hollywood Meazzi.

---

<sup>76</sup> Sintetizador é um instrumento musical eletrônico que produz sons gerados de duas maneiras principais. A mais antiga é através dos sintetizadores analógicos, que funcionam através da manipulação direta de correntes elétricas. Já os sintetizadores digitais fazem leitura de dados contidos em uma memória para gerar os sons.

<sup>77</sup> Sequenciador é um dispositivo que, conectado a um sintetizador, permite criar linhas melódicas com notas pré-definidas que são posteriormente reproduzidas de maneira autônoma conforme comando do compositor, permitindo o desenvolvimento de camadas, ostinatos, ou frases diversas.

Imagem 40 - Capa do catálogo da Hollywood Meazzi Electronic Drums



Capa do catálogo de venda da Meazzi Electronic Drums. Imagem disponível em:

<http://www.drumarchive.com/Hollywood/> Acesso dia 15/01/2021

O catálogo apresenta a Meazzi Electronic Drums, uma bateria completa com bumbo, dois tons, um surdo, caixa, chimbau, prato de ataque, de condução e um pré-amplificador com diversos botões, como podemos ver na quarta página do catálogo a seguir.

Imagem 41 - Página 4 do catálogo da Hollywood Meazzi Electronic Drums

<p>Il rullante, i multi ed il timpano vanno collegati alle preso jack poste nella parte superiore della grancassa. Snare drum, shell mount and stand tom toms must be plugged into the corresponding jack sockets on top of bass drum.</p>		
<p>Presse di uscita posta sul lato della grancassa per il collegamento al preamplificatore-miscelatore. Output socket, on side of bass drum, for connection to pre-amplifying and mixing unit box.</p>		<p>Come si può rilevare dal pannello comandi della cassetta del preamplificatore-miscelatore, è possibile regolare separatamente il volume di ciascun strumento. Gli effetti speciali, più sotto elencati, possono essere generati sul rullante e sul gruppo degli altri strumenti, separatamente. Controlli di tono predisposti: Normal, Medium e Treble. Quattro effetti di cordiera elettronica. Effetto di ottava bassa con possibilità di miscelazione e di discesa sia sull'ottava normale che sull'ottava bassa. Effetti di riverbero separati sul rullante e/o sugli altri strumenti.</p> <p>As shown on control panel of the pre-amplifying and mixing unit box, separate volume control for each instrument is possible. Special effects, as listed below, can be generated on snare drum and on the group of other instruments separately. Pre-set Normal, Medium and Treble tone controls. Four pre-set electronic snare effects. Low octave effect with possibility of mixing and fading both the normal and the low octave. Separate reverberation effects on snare drum and/or other instruments.</p>
<p>Le tre prese poste sul lato del preamplificatore servono rispettivamente per il collegamento all'uscita della grancassa, all'entrata dell'amplificatore ed al pedale controllo volume. The three sockets on side of pre-amplifying and mixing unit box are provided for connection to bass drum output, amplifier input and volume control pedal respectively.</p>		
<p>Il controllo generale del volume si può ottenere mediante un potenziometro a pedale. General volume control is obtainable through a foot controlled potentiometer.</p>		

Página 4 do catálogo de venda da Meazzi Electronic Drums. Imagem disponível em:

<http://www.drumarchive.com/Hollywood/> Acesso dia 15/01/2021

Como explicado no próprio catálogo, os tambores da bateria possuem captadores internos e devem ser conectados ao pré-amplificador através de cabos XLR e P10<sup>78</sup>. O pré-amplificador possui uma série de efeitos, como equalizador, oitavador, reverb e sons eletrônicos que imitam a caixa. O pedal que vemos na imagem 41 não se trata de um acionador de chimbau, e sim um controlador de volume do pré-amplificador.

Foi encontrado ainda um áudio apresentando o resultado dos efeitos disponíveis pela bateria da Meazzi. Não pude encontrar informações sobre a data do áudio, mas parece ser uma gravação antiga e ter o intuito de divulgar o produto para venda, como podemos [ouvir aqui](#).

Com o áudio fica ainda mais claro que neste modelo da Meazzi o som da bateria acústica é eletronicamente modificado através da captação do som pelos microfones e aplicação de efeitos pelo pré-amplificador. Diferente do que se imagina hoje de uma bateria eletrônica, na qual o baterista aciona sons gravados.

É possível ainda ver um vídeo do baterista americano Max Roach, em um programa da TV italiana RAI, tocando com exatamente esse modelo da Hollywood Meazzi TronicDrum, [disponível aqui](#). No entanto, Roach não utiliza em nenhum momento da performance os efeitos eletrônicos disponíveis no instrumento, o que me faz crer que a utilização deste modelo específico para essa apresentação se trata mais de uma forma de divulgação da marca e modelo da bateria, do que opção do baterista. Nesse sentido, não foi possível encontrar performances utilizando os efeitos deste instrumento.

Depois disso, já na década de 1970, diversos outros modelos começaram a aparecer, mais próximos da ideia que temos de bateria eletrônica hoje, com acionadores (pads e trigger<sup>79</sup>). De acordo com Graham (2019), em 1976, a empresa Star Instruments, lançou o modelo Synare 1, que parece ser o primeiro instrumento eletrônico comercializado com múltiplos acionadores de toque, como podemos ver na imagem a seguir.

---

<sup>78</sup> XLR e P10 são os dois tipos de cabos mais comuns utilizados em gravações e produções musicais. XLR é um cabo balanceado, ou seja, possui 3 condutores (pinos) no conector e 3 fios no cabo, 2 de sinal e um terra. O cabo P10 é um cabo desbalanceado, ou seja, possui apenas 2 condutores e 2 fios de sinal.

<sup>79</sup> Pad é uma palavra inglesa que significa almofada e é o nome utilizado para se referir aos acionadores em formato de almofada utilizados nos instrumentos eletrônicos. É comumente utilizada também em português para se referir a esse mesmo recurso. Já o Trigger, também palavra inglesa que significa gatilho, é utilizado para identificar sensores que reconhecem toques da bateria acústica para acionar um módulo sintetizador. Em português são mais comumente chamados de sensores, mas muitas vezes também utilizam a palavra inglesa.

Imagem 42 - Synare Percussion Synthetizer

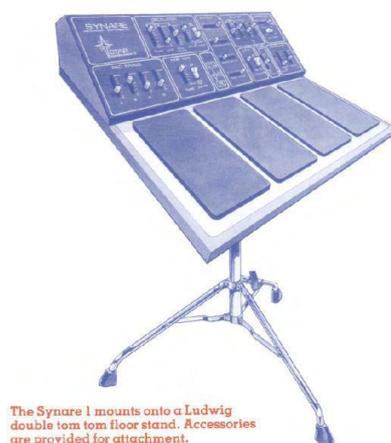


Foto do Synare Percussion Synthetizer, retirada do catálogo de venda. Disponível em [www.drumarchive.com/Synare/](http://www.drumarchive.com/Synare/). Acesso em 16/01/2021.

Trata-se basicamente de um sintetizador analógico que, ao invés de ser controlado por um teclado, é acionado tocando em seus pads. Os pads do instrumento ainda contam com diferentes zonas de contato, sendo possível variar a dinâmica, timbre e altura dos sons. Foi possível encontrar um vídeo caseiro, postado em 2020, no qual apresenta-se os diversos timbres e efeitos produzidos pelo instrumento, [veja aqui](#).

Em 1979, a mesma empresa lançou o Synare Sensor, que parece ser o primeiro sensor (trigger) comercialmente disponível para bateria. Tal recurso pode ser acoplado no aro de qualquer tambor da bateria, tornando o próprio instrumento acústico em um acionador do módulo sintetizador, como podemos ver na imagem a seguir.

Imagem 43 - Synare Sensor



#### Synare Sensor

Here's today's hottest break-through in electronic percussion and unbelievably inexpensive too. With it, any tom, snare, bass or bongo, literally every drum becomes a synthesizer with a Sensor clamped to its rim. All you do is hit the drum to get any of a wide variety of popular synthesizer sounds. The Sensor's not in your way, it picks up vibrations through the drum's rim. No interference with the drum head or sound. You can buy one for every drum in your kit! Our optional foot pedal turns the Sensor on and off, and you can use one foot pedal to control several Sensors. Requiring only a standard nine-volt battery for operation. Synare Sensors plug into any amplifier.

Foto do Synare Sensor, retirada do catálogo de venda. Disponível em [www.drumarchive.com/Synare/](http://www.drumarchive.com/Synare/). Acesso em 16/01/2021

Dessa forma, é possível somar o som do instrumento acústico ao som do sintetizador, ou ter apenas o som da bateria acústica ao desligar o sensor. Interessante notar que a descrição do catálogo da Synare apresenta os instrumentos/sensores como uma ferramenta que vai “ajudar a criar novos timbres, padrões e intensidades que vão surpreender sua audiência. Com certeza a mais importante evolução em percussão desde a revolução do rock”<sup>80</sup>.

A própria divulgação do produto reforça a ideia de uma busca por novos timbres, sons, cores, como algo muito positivo para o músico, com retorno imediato da audiência já que há uma quebra de expectativa. E, de certa forma, esse também é um dos motivos pelo qual os músicos usam bateria aberta de forma geral, sendo então os RE uma potencial ferramenta para explorar esse caminho. Ainda mais quando pensamos em quão rápido essas tecnologias se desenvolveram nas décadas de 1970 e 1980, chegando a ser possível ter praticamente qualquer som disponível ao toque de um acionador, após o desenvolvimento dos sintetizadores digitais e do MIDI<sup>81</sup>.

Dessa forma, já no início da década de 1980, os principais modelos de acionamento de dispositivos eletrônicos, que perduram até hoje, já estavam disponíveis no mercado, ou seja, através da captação e processamento do som acústico (Meazzi), utilização de pads (Synare 1) e de sensores (Synare Sensor). Apesar de hoje o principal motivo de venda e uso da bateria eletrônica ser para substituir a bateria acústica, a fim de poder estudar sem incomodar, fica claro que no início dos desenvolvimentos tecnológicos, tratava-se de uma busca por novas sonoridades.

No entanto, mesmo tendo encontrado um grande número de bateristas que usam os recursos da bateria aberta em busca de novos timbres, tive bastante dificuldade de encontrar performances de bateristas brasileiros fazendo isso com RE. Um número maior de performances de bateristas estrangeiros foi encontrada, desde Jeff Porcaro (Banda Toto) na década de 1970, até Mark Guiliana e Antonio Sanchez na década de 2010, links nos anexos.

---

<sup>80</sup> Tradução livre do autor para o texto da segunda página do catálogo da Synare disponível no site [www.drumarchive.com/Synare/](http://www.drumarchive.com/Synare/). Acesso em 16/01/2021.

<sup>81</sup> MIDI é a sigla para “*Musical Instrument Digital Interface*” (Interface Digital de Instrumentos Musicais), que é basicamente uma linguagem digital padronizada para possibilitar a comunicação entre instrumentos musicais digitais, computadores e outros equipamentos. A interface MIDI consegue documentar muito além das notas, mas também dinâmicas, duração, vibrato, glissando, lateralização, timbres, tempos, entre outros.

Foram encontrados alguns poucos vídeos de bateristas brasileiros utilizando sensores, pads e/ou sintetizadores junto com a bateria acústica. Alguns deles incluem os RE na bateria fechada, enquanto outros adicionam os RE em meio a diversos instrumentos de percussão presentes na bateria aberta. Os timbres escolhidos pelos bateristas, para serem acionados pelos RE, variam desde sons de peças da própria bateria fechada, passando por outros sons de percussões diversas, instrumentos com altura definida, sequências de sons em looping, até gravações de falas e vocais pré-gravados.

Os recursos eletrônicos tornam possível uma infinidade de combinações, ampliando ainda mais os horizontes da bateria aberta. E para exemplificar isso, podemos ver e ouvir o baterista Guilherme Kastrup, em show de lançamento do álbum *Kastrupismo* (2013), tocando sua composição [Tá Maluco, Rapaz?](#). A música é construída utilizando trechos de falas do sambista Cartola, em entrevista concedida ao Programa Ensaio da TV Cultura. Esses trechos de falas foram transformados em *samples*<sup>82</sup> e são tocados através de um controlador MPC<sup>83</sup> e, dessa forma, Kastrup faz com que a voz do Cartola se torne um timbre integrante da sua bateria. É possível notar que cada pad do controlador solta um trecho da entrevista do Cartola, sendo mais utilizado o *sample* no qual o sambista fala a frase que dá nome a música, ou seja, "Tá maluco, rapaz?". Outros *samples* com uma risada, pequenas curtas expressões como "é", e outras frases como "pra que, que o homem qué samba?" e "eu não vou vender", também são utilizados com menor frequência.

Além das falas, o baterista aciona o *looping* de um som de pandeiro gravado tocando um ritmo de samba. Esse *looping* funciona como o metrônomo que guia os músicos para que eles estejam sincronizados com os sons digitais pré-gravados. Isso pois, a partir do minuto [1:35](#), o baterista passa a tocar apenas a bateria, enquanto o controlador segue soltando as falas, pandeiro e outros sons em *looping* durante toda a primeira parte da música. Aos [2 minutos e 30 segundos](#), com a passagem para uma segunda parte da música, Kastrup aperta dois pads do controlador, sendo que um solta os novos acompanhamentos referentes a parte B, e o outro deve cancelar os que tocavam anteriormente. No entanto, na versão de estúdio

---

<sup>82</sup> Sample é uma palavra em inglês que significa amostra. No meio musical brasileiro utiliza-se a palavra em inglês e ela conota a reutilização de uma parte de uma gravação de som em outra gravação. As amostras podem compreender elementos como ritmo, melodia, fala, sons ou compassos inteiros de música e podem ser em camadas, equalizados, acelerados ou desacelerados, redefinidos, em loop ou de outra forma manipulados.

<sup>83</sup> MPC, do inglês Music Production Controller, que é controlador digital com 16 pads feitos para serem tocados com a mão. É muito usado no Brasil pelos DJs para produção musical ao vivo.

parece improvável que o baterista esteja tocando bateria e controlando simultaneamente os *samples*.

De qualquer forma, fica claro que os RE expandem sobremaneira, não apenas as possibilidades de timbre, mas também nas contribuições melódicas na música, de produção de climas e também realização de solos nos quais o baterista consegue fazer diversas camadas de melodias, ritmos, harmonias e até evocar falas externas. A próxima performance que veremos se apresenta justamente nesse sentido, já que se trata de um solo do baterista Cuca Teixeira usando o RE da marca Alesis, como podemos [ver aqui](#). Trata-se de um dispositivo com 8 pads capaz de soltar *samples* armazenados em sua memória, com possibilidade de incorporar ainda um sensor.

Nesta performance, Cuca utiliza um kit bem reduzido de bateria, com apenas caixa, bumbo, chimbau e prato de condução. É com o RE que ele apresenta timbres novos e constrói seu solo. Logo no início, utilizando um *sample* com timbre de vibrafone em três pads, sendo que cada pad toca uma nota com altura definida diferente (notas A, Bb e Eb), o baterista apresenta a melodia que guia a primeira parte do solo.

Além disso, outros 2 pads possuem timbres da bateria fechada, ou seja, um pad aciona um *sample* de bumbo e outro um *sample* de caixa. O timbre utilizado na RE para representar a caixa tem afinação oposta à caixa acústica utilizada pelo baterista, sendo que a acústica está afinada aguda e a do RE é grave, tornando possível escolher qual timbre de caixa é ideal para cada parte do solo, ou mesmo criar diálogos entre as caixas. Já o timbre de bumbo do RE é bastante parecido com o timbre acústico, e o baterista usa para produzir efeitos de pedal duplo quando combinados.

Por fim, os outros pads estão programados para tocar *samples* de trechos maiores, tocando longas frases melódicas ou mesmo uma música completa. Aos [1m50s](#) o baterista dispara uma frase longa e caótica com timbre de sintetizador, sobre a qual ele improvisa frases, dialogando com a frase melódica disparada através do RE. Em seguida ele dispara um recorte de 15 segundos de um fonograma que já contém bateria gravada, e toca sobre esse recorte, disparando novamente a cada 15 segundos (ou 8 compassos de 4/4).

O trecho da música utilizada está numa tonalidade (Cm) que permite ao baterista tocar as notas programadas do timbre de vibrafone (que são A, Bb e Eb). E é dessa forma que

ele mistura, no final do solo, todos os elementos disponíveis, ou seja, sons da bateria fechada, com sons de instrumentos melódicos e trechos de fonogramas.

A diferença entre as performances apresentadas está principalmente no fato de que Kastrup utiliza um RE que é acionado com a mão, enquanto Teixeira utiliza um RE que é acionado com o toque das baquetas (apesar de funcionar com as mãos também). Ainda com equipamentos parecidos com o utilizado pelo Cuca, foi possível encontrar algumas gravações de shows de bateristas ligados à música sertaneja (Diego Jean Vicente, Jhon Lira) ou música gospel (Alexandre Aposan, Alexandre Fininho, Rayani Martins).

Pude notar que foi mais fácil encontrar bateristas utilizando RE nesses ambientes musicais, acredito que isso se dá pela exigência e necessidade de reprodução dos timbres utilizados nas gravações em estúdio que esses ambientes musicais demandam. Nesse sentido, os RE são a melhor opção para suprir essa demanda, como podemos ver nas performances do baterista Diego Jean Vicente, que acompanha o cantor Luan Santana.

[Neste vídeo](#), é possível ver Diego utilizando um módulo da Roland, que contém pelo menos 6 pads em formato retangulares e 2 pads em formato de tambores. Trata-se da performance da música Vingança, composição de Douglas Cesar, em um show do Luan Santana e, no início, o baterista utiliza exatamente os mesmos timbres presentes na gravação do álbum lançado pelo cantor Luan Santana. Isso é possível através do uso do RE, que volta a ser utilizado em outros trechos da música, mas também para viradas e de forma bastante semelhante com o fonograma distribuído.

Para além da busca do baterista por novos timbres, existe também a exigência do mercado fonográfico de que o show ao vivo seja praticamente idêntico ao fonograma gravado em estúdio, que cada vez mais utiliza timbres eletrônicos ou eletronicamente processados. Dessa forma, os RE são cada vez mais essenciais para os bateristas que acompanham cantores e artistas dessa vertente sertaneja e gospel, sendo os módulos com pads a melhor solução.

Nesse caso dos pads, foram identificadas dificuldades como a diferente velocidade de rebote dos toques da baqueta em relação às peças da bateria, bem como a questão da dinâmica e equalização das peças da bateria, que agora não depende apenas de como o baterista toca, mas do controle de volume do equipamento.

Em relação ao rebote dos toques, utilizar os sensores (*triggers*) elimina esse problema, já que o equipamento transforma os tambores da bateria em acionadores dos

módulos eletrônicos. Mas o resultado é diferente pois com os sensores há a soma do timbre do tambor com o timbre eletrônico, como podemos ver [neste vídeo](#) com o Cuca Teixeira. O baterista utiliza o sensor para modificar o timbre da sua caixa e do bumbo em um determinado trecho do solo. Dessa forma um único tambor pode soar com inúmeros timbres, se adequando a sonoridade de cada música ou parte da música.

E é nesse sentido que apresento um solo no meu recital, utilizando um sensor ligado à uma das caixas da minha bateria e conectado à uma placa de áudio do computador, como pode ser [visto aqui](#). Quem processa e faz o papel do módulo eletrônico é o próprio computador através do software da marca Sunhouse - Sensory Percussion. Estructurei meu solo inspirado pela performance da música “Tá maluco rapaz” do Guilherme Kastrup, abordada neste item dos RE.

Da mesma forma que Kastrup, utilizei recortes de falas e utilizei esses recortes como sons para serem disparados pelos toques em determinadas áreas da caixa da bateria. No meu caso, trata-se de trechos de um discurso do líder indígena e filósofo Ailton Krenak. Além disso, criei um outro *sample* com várias vozes que imitam a música “Tchori Tchori” da cantora Marlui Miranda.

O sensor consegue identificar 10 regiões e timbres diferentes da caixa, porém foram utilizadas apenas 4 regiões para essa performance. A primeira região que eu uso é o centro da pele da caixa, que aciona a primeira fala, que serve como inspiração rítmica para construção inicial do solo. No programa utilizado é possível definir uma sequência de *samples* que serão tocados, que nesse trecho são quatro, sendo um com a frase completa e três com a parte final da frase. Após reconhecer quatro toques na caixa, o programa volta a executar o primeiro *samples*.

O segundo timbre utilizado para acionar o sensor é um toque no aro com a parte da ponta da baqueta, como pode ser visto aqui ([00:50](#)). Ao utilizar esse timbre, é acionada o *sample* das vozes com a função de tocar repetidamente a gravação, até que eu dê um comando de parada. É sobre essas vozes em repetição que construo o restante do solo, interagindo com elas utilizando outros instrumentos da bateria aberta.

Aos [2 minutos](#), utilizo o terceiro timbre para acionar o sensor, que novamente é no aro da caixa, porém com o corpo da baqueta. Sem parar de interagir com as vozes, toco o aro

para acionar outros trechos de falas do Krenak, sendo que cada toque aciona uma fala diferente e sequenciada previamente no programa do sensor eletrônico.

Por fim, aos [3 minutos e 15 segundos](#), toco o aro do tamborim que está próximo ao sensor. Para esse timbre foram programadas duas funções diferentes, encaminhando para o final do solo. Uma delas é a função de pausar as vozes que estavam repetindo infinitamente, e a outra é, imediatamente, começar a tocar as vozes novamente sem o efeito de repetição e com efeito de decrescendo de volume. Como último toque do solo, aciono novamente o efeito do aro com o corpo da baqueta, que repete a frase do Krenak que dá título ao fonograma.

Acredito que a pré-produção, ou seja, o momento que antecede o solo, no qual tive que pensar uma estrutura, escolher os timbres, gravar timbres, escolher efeitos e organizar isso dentro do software é o que mais complica nesse tipo de abordagem. São tantas opções disponíveis, que é fácil se perder e não conseguir construir algo que contribua para a performance. É necessário também estudar o software, da mesma forma que os guitarristas estudam suas pedaleiras e amplificadores, algo que o baterista não está acostumado a enfrentar. No meu caso, o software oferece muitas opções de programação, com MIDI ou *samples*, com controladores que podem ser associados à velocidade ou dinâmica tocada.

Já no âmbito da performance, a maior dificuldade está em associar e memorizar os novos timbres atribuídos à sua bateria. Estamos acostumados a esperar que um toque de caixa soe como um toque de caixa e é difícil desassociar essa ideia do movimento corporal. Fazer o corpo entender que ao tocar a caixa, você está também tocando um outro som, demanda tempo de estudo e repetição.

## **Considerações finais**

Quando estava decidindo meu projeto de pesquisa do mestrado, haviam duas ideias principais como possibilidade. A primeira ideia seria dar continuidade ao trabalho que eu estava terminando de escrever e editar, do livro “Cadernos de Transcrições: A condução de bateristas brasileiros durante o improviso (gravações entre 2001 e 2016)”, publicado em 2018. Essa ideia seguiria a linha de pesquisa proposta por Ramon del Pino (2018), ou seja, “compreender de que maneira os músicos constroem a seção de improviso a partir dos processos interacionais” (Del Pino, 2018, p. 128), mas no meu caso focando em como o

baterista contribui nesse processo. Esse caminho era, então, uma forma de aproveitar algo no qual eu já estava imerso há 3 anos, tanto nas pesquisas para o livro, quanto em minhas práticas instrumentais cotidianas que eram regadas de improvisação e interação.

Por outro lado, a segunda ideia, presente nesta dissertação, era uma novidade para mim, tanto do ponto de vista da bibliografia, quanto da pesquisa por fonogramas e da prática instrumental em si. Durante minha formação musical e minha experiência profissional antes do mestrado, eu havia estudado e trabalhado com a bateria e a percussão individualmente, mas raramente havia utilizado instrumentos de percussão junto com a bateria. Essa proposta de projeto de pesquisa, que me levaria por um caminho ainda novo e inexplorado por mim, me deixou bastante animado e foi o que me deu a certeza final de que esse deveria ser meu objeto de pesquisa.

No entanto, é evidente que essa escolha por um caminho de pesquisa ainda pouco conhecido por mim trouxe também dificuldades. Desde que optei pela bateria aberta como meu objeto de pesquisa, comecei a incluir nas minhas performances os instrumentos de percussão que tinha disponíveis no momento. Essas performances vivenciadas por mim desde o início da elaboração do projeto de pesquisa, bem como a revisão bibliográfica, me fizeram refletir sobre os limites da bateria. Eu fazia ensaios e shows com baterias muito diferentes e isso me fez perguntar até onde essa substituição ou agregação das peças não desconfiguram o instrumento em si. O que me fazia diferente do meu colega que se chamava percussionista e tinha também uma série de instrumentos de percussão agregados? Sobre esse assunto existem debates na bibliografia, porém em geral eles circundam o tema, não sendo o assunto principal das pesquisas.

É nesse sentido que procurei, no capítulo um, explorar esse tema dos instrumentos bateria e percussão, seus limites e como são organizados seus estudos no ensino formal, dialogando também com a bibliografia que aborda o assunto até então. Posteriormente, já no final da escrita, foi publicado o livro “Kick It: A Social History of the Drum Kit” (Brennan, 2020), que se aprofunda de fato em questões da formação do instrumento enquanto unidade. Para mim, a grande contribuição de Brennan (2020) é apresentar a bateria como um conceito, mais do que um objeto. E ele faz isso a partir da ideia de que o significado de bateria não é estável, e sim moldado e adaptado por consenso ao longo do tempo, já que o objeto já foi de

muitas formas diferentes e continua em transformação, principalmente com as baterias eletrônicas e digitais.

Concordo com Brennan (2020) a respeito da bateria ser um conceito, e diria também que ela é um conceito sonoro, de forma que tocar bateria em um teclado, em um computador, ou com baquetas, se o som é de bateria, é bateria. No entanto, utilizei na dissertação uma ideia de padrão básico de peças que formam a bateria, a partir das ideias de Aquino (2009), que classifica essa base como “bateria fechada”. Em oposição a ela, a “bateria aberta”, é quando a bateria recebe outros instrumentos além da base. E é nos capítulos 1.1 e 1.2 que me aprofundo nessas duas classificações, com uma breve apresentação do momento histórico que contribuiu para criação do consenso sobre essa base da bateria fechada, e aprofundando o debate sobre a bibliografia que trata sobre bateria com instrumentos de percussão, bateria como percussão múltipla e bateria aberta.

No capítulo 2, busquei entender como se deu esse consenso em relação ao uso de instrumentos de percussão com bateria no Brasil. Foco principalmente nas décadas de 1960 e 1970, quando, alavancadas pelo sucesso do Quarteto Novo, esse tipo de performance da bateria com percussão ganhou evidência. Para isso, utilizei entrevistas e materiais disponíveis em dissertações de mestrado que focam em bateristas que viveram esse momento histórico, e que contribuem para entender como se deu o desenvolvimento da bateria aberta. Levanto também informações sobre três movimentos culturais da época que foram importantes na aceitação da mistura dos instrumentos, que são os movimentos Tropicalista, Música Engajada e Movimento Armorial.

Com o tempo, durante o processo de escrita dos primeiros capítulos, fui adquirindo novos instrumentos e acessórios, como o sensor eletrônico, o agogô, tamborim, os suportes, triângulos de formatos diferentes, chocalhos de materiais variados, os caxixis, entre outros. Também realizei um amplo levantamento de fonogramas e vídeos de performances com a bateria aberta, material que está organizado nos anexos. Procurei mergulhar fundo nesse universo na minha prática instrumental, porém, ao analisar os fonogramas e vídeos de bateristas mais experientes nessa mistura de bateria e percussão, muitas vezes achei que havia me arriscado demais nesse caminho de pesquisa, que era novo para mim.

No entanto, com a pandemia de COVID-19 e a impossibilidade de fazer o recital ao vivo por conta das restrições de distanciamento social, dei início a uma série de gravações

que fazem parte do meu recital virtual. Essas gravações, disponíveis no vídeo do recital, aconteceram concomitantes à escrita do terceiro capítulo e abriram muitas portas reflexivas, bem como deram uma maior confiança no sentido prático do instrumento, já que com as gravações eu pude ver e ouvir com mais calma o que funcionava e o que precisava melhorar ou mudar.

E é neste mesmo capítulo que me debrucei sobre as performances, tendo optado por um recorte mais amplo tanto no sentido temporal, quanto dos instrumentistas, não focando em apenas um ou outro baterista, mas sim nos bateristas que fazem determinado uso instrumental. Nesse sentido, no início do capítulo, apresentei como vou organizar tais práticas em quatro categorias criadas a partir dos usos dos instrumentos de percussão na bateria. A partir das minhas experiências de performance e estudo, também incluí nos subcapítulos as dificuldades encontradas no uso dos recursos, bem como possíveis soluções.

É evidente que não foi possível, nem era a pretensão, cobrir todo tipo de performance que use bateria e algum instrumento de percussão e, dessa forma, alguns instrumentos não foram incluídos nas análises, como é o caso dos pandeiros como IS e dos blocos e cowbells sendo tocados com os pés. Também não foi pretensão abordar todos os bateristas que utilizam tais recursos e, nesse sentido, optei por analisar materiais de músicos com trabalhos consolidados e que, ao mesmo tempo, tivessem vídeos e fonogramas disponíveis na internet.

Apesar do foco em performances de bateristas brasileiros, o uso de instrumentos de percussão na bateria não é uma exclusividade de uma só nacionalidade e o uso desse recurso por bateristas do mundo é bastante vasto, ampliando ainda mais o leque de instrumentos de percussão utilizados e de sotaques incluídos na bateria. Esse parece ser também um tema que ainda pode ser melhor explorado e incluí nos anexos alguns bateristas de outras nacionalidades que utilizam tais recursos.

Em meu recital, [disponível aqui](#), procurei utilizar todos os recursos apresentados durante o capítulo 3 e inclusive utilizei tais gravações para exemplificar ideias apresentadas no texto. Procurei produzir, para o recital, gravações de músicas com formações variadas, com grupos dos quais sou membro, como Noneto de Casa e Pedhi Pano Quarteto, mas também trabalhos solo e com músicos que reúní exclusivamente para o recital.

Como o objeto de pesquisa da presente dissertação é a bateria e percussão tocadas simultaneamente por um único instrumentista, prática essa classificada como linear por Dias (2013), ficaram de fora das análises as performances e gravações que utilizam *overdubs*, ou seja, que utilizam a bateria e percussão em conjunto, mas gravadas de forma separada. Esse recurso foi muito utilizado por Airto Moreira em diversos de seus discos, bem como pelo baterista Robertinho Silva. Tais performances apareceram com frequência durante a pesquisa por fonogramas, e na pesquisa por bibliografia me parece que é ainda um assunto pouco explorado pelos trabalhos acadêmicos.

Espero que as reflexões, fonogramas, textos e materiais levantados pela presente pesquisa possam trazer novas perspectivas analíticas para a discussão acadêmica e contribua com pesquisas posteriores. Além disso, que inspire a elaboração de novos métodos didáticos que possam reforçar ou contrapor as ideias aqui apresentadas e contribuir com aplicações práticas nas performances dos músicos. Por fim, que haja uma reflexão nas instituições de ensino de música para a inclusão urgente da percussão popular para além da bateria, de forma que ambas possam dialogar com mais facilidade e igualdade.

## Bibliografia

- AQUINO, Thiago Ferreira de. **Representações da bateria em revistas de música no Brasil: Processos de construção da autoridade.** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, 2009.
- ANDRADE, Dhieego C.; BARSALINI, Leandro. **Forças d’alma: um estudo de caso sobre os padrões de Tutty Moreno e o conceito bateria melódica.** Publicado nos Anais do IV Congresso da Abrapem: 2016.
- BAKHTIN, M. [1979] **Estética da criação verbal.** 4. ed. Trad. p.Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba.** Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2014.
- \_\_\_\_\_. **Suave, bateria, suave!** Artigo publicado nos Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2010.
- \_\_\_\_\_. **As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria.** Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2009.
- \_\_\_\_\_. **Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 70, p.59-77, ago. 2018.
- BERGAMINI, Fábio. **Marcio Bahia e a Escola Jabour.** Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2014.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio: A percussão do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- BOURDIEU, p.**O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Sobre o Estado: Cursos no Collège de France (1989-91).** tradução Rosa Freire d’Aguilar - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BRENNAN, Matt. **Kick It: A Social History of the Drum Kit.** Editora : OUP USA. 2020
- CALVANI, Carlos E. B. **Teologia e MPB.** Edições Loyola, 1998.
- CARINCI, Enrico Joseph. **Técnica estendida na performance de bateristas brasileiros.** Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de música e Artes Cênicas – Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, 2012.
- CASACIO, Lucas Baptista. **Hélcio Milito : levantamento histórico e estudo interpretativo.** Dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2012.
- \_\_\_\_\_. **A bateria no Concerto Carioca nº 2 de Radamés Gnattali : um estudo interpretativo.** Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2017.
- COSTA, Luís Adriano Mendes. **Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antônio Carlos Nóbrega.** – Campina Grande: UEPB, 2007.
- DAMASCENO, Alexandre A. C. p.**A batucada fantástica de Luciano Perrone: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnatalli.** Dissertação de

mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2016.

DEL PINO, Ramon. **Tocando junto : um olhar sobre os processos de interação em grupos influenciados pela Escola Jabour**. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2018.

DIAS, Guilherme Marques. **Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2013.

FABBRI, Franco. **Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações**. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, 2017, pág 1-31.

FAVERY, Giba. **O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria**. Dissertação de mestrado. Unicamp 2018.

GALVÃO, Christiano L. **Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem**. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ: 2015.

\_\_\_\_\_ **Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem**. Publicado nos Anais da SIMPOM, p. 254-263, n 4: 2016.

\_\_\_\_\_ **Grooves Brasileiros, Play-along**. Editora Independente - Rio de Janeiro: 2018.

GALLO, Priscila Maria. **Caxixi: um estudo do instrumento afro-brasileiro em práticas musicais populares na região de Salvador-BA**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA: 2012.

GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt. **A bateria de Cleber Almeida : adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira**. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. **Arte Engajada e Música Popular Instrumental nos Anos 60: O Caso do Quarteto Novo**. Campinas, 2014. 232f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GLASS, Daniel. **The Century Project: 100 Years of American Music from Behind the Drums (1865-1965)**. Drum Channel, DVD: 2012.

GOMES, Sergio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo - Irmãos Vitale: 2008.

GOULART, Ana Paula.; TIMPONI, Raquel.; et al. **Tropicália: a contracultura na Música Popular Brasileira**. Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Sonora, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

GRAHAM, Alex. **Electronic Drumfax: Vintage Electronic Drum Kits (1970-1990)**. Independente: 2019.

- HEMSWORTH, Brendan Rui. **A bateria aberta: sua representação teórica e aplicação no ensino experimental da percussão**. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade de Aveiro, Aveiro: 2016
- HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Tradução Angela Noronha. Editora Paz e Terra: 1989.
- MARTINEZ, Garcia. **Airto Moreira, o músico que o mundo venera e o Brasil pouco conhece**. El País, Rio de Janeiro, 17 de dezembro 2017. [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/15/cultura/1513363395\\_880332.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/15/cultura/1513363395_880332.html)
- MELLO, José E.H. **Música nas veias. Memórias e ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MENDES, Murilo. **Fé no pife: as flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto**. Dissertação apresentada na UDESC, 2012.
- MORAIS, Ronan G.; STASI, Carlos. **Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla**. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p.61-79, dez. 2010.
- MORGENSTERN, Dan. **Different Strokes: music is a beautiful game**. Downbeat Magazine, 40:5 15 mar. 1973, p. 18-21, 32.
- MOURA, Duda. **Grooves do Brasil**. Editora Eme Editora Musical: 2008.
- MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global, 1979.
- NAPOLITANO, M. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A Síncopa das Idéias**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NICHOLS, Kevin Arthur. **Important works for drum set as a multiple percussion instrument**. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa, 2012.
- NICHOLLS, Geoff. **The Drum Book: A History of the Rock Drum Kit**. Editora Backbeat - 1997.
- PAIVA, Rodrigo. G.; ALEXANDRE, Rafael. C. **Material didático para Bateria e Percussão: levantamento bibliográfico e elaboração de um material para o ensino coletivo desses Instrumentos**. Publicado nos Anais da ABEM, Goiânia, p.1187-1208: 2010.
- PALMEIRA, Rafael Souza. **Ritmos do Candomblé Ketu na Bateria: Adaptações dos toques Agueré, Vassi, Daró e Jinká, a partir das práticas de Iuri Passos**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal da Bahia, 2017.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities**. Jazz Planet, Atkins, Taylor (Editor). Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58, 2003.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades**. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música –ANPPOM, ANPPOM/Ed da Unicamp, v.11, n.1, p. 113-123, 2005.
- PLADEVALL, Jayme. **Bateria Contemporânea: Técnicas, ritmos, conceitos**. Campinas, SP: Trilhas, 1994.
- PRYSTHON, Ângela. **Distintos cosmopolitismos: Mário de Andrade e Oswald de Andrade**. Gragoatá - Niterói, n. 12, p.145-159, 2002.

- QUEIROZ, Luis R. S. **Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões.** Artigo publicado na ABEM p.135-159, v. 25, n. 29: 2017.
- QUEIROZ, Rucker B. **O Movimento Armorial em três tempos : aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru.** Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2014
- REIMER, Benjamin N. **Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music.** Tese de doutorado defendida na McGill University, Montreal: 2013.
- ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão.** Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.
- ROCHA, Christiano. **Bateria brasileira.** São Paulo: edição do autor, 2007
- STASI, Carlos. **O instrumento do “Diabo”: música, imaginação e marginalidade.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- TEIXEIRA, Marcello. **A formação do percussionista no Rio de Janeiro: Relações entre suas práticas, o ensino superior e o mundo do trabalho.** Dissertação de mestrado apresentada na UNIRIO em 2009.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto.** Editora Vozes, 1974
- TOKESHI, E. **Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical.** *Revista Música Hodie*, 3(1/2): 2012.
- TRALDI, Cesar.; FERREIRA, Thiago. **O instrumento bateria.** Artigo publicado na Revista DAPesquisa da UDESC, v.10, n.14, p 163-172, novembro 2015.
- TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise.** *Revista Icone*, Vol 10, n 2, dez 2008.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** Editora Companhia de Bolso, São Paulo: 2012.
- WILLEY, Robert. **Airto Moreira: rhythm and color.** *Percussive Notes (PAS)*, p.54-57, Nov. 2010
- WISNIK, J. M. **Entre o erudito e o popular.** *Revista de História.* São Paulo, No. 157: 2007.

## Anexos - Referências documentais

Discos, fonogramas ou vídeos com bateria aberta encontrada durante a pesquisa:

Nome	Categorias	Instrumentos de percussão utilizados	Observações	Link
Airto Moreira	ISB	triângulo	Festival Record 67 Edu Lobo, Maria Medalha e Quarteto Novo	<a href="#">link</a>
	IA, ISB	Cowbell, Sinos, Caxixi, triângulo	Álbum do Quarteto Novo, nas músicas Misturada (2:33) e no single Ponteio	
	ISB	Chocalhos	Fourth World (1993)	<a href="#">Link</a>
	IA	bloco de madeira, apito		<a href="#">Link</a>
	IA	Guizo, bloco de madeira, outros	5m50s virada usa um guizo como se fosse pratada, 8m27s virada cons blocos de madeira, 9m10s solo usa varias coisas agregados (1996)	<a href="#">Link</a>
	IA	bloco de madeira, agogô, varios agregados	orquestra de boston (1996)	<a href="#">Link</a>
Alexandre Aposan	RE			<a href="#">Link</a>
Alexandre Fininho	RE			<a href="#">Link</a>
Celso de Almeida	ISB, IA, IS e RE	Conga, tamborim, agogô, SPD	Video aula/solo, fala sobre os instrumentos de percussão que gosta de usar. Solo com agogô, tamborim. Depois conga com uma das mãos.	<a href="#">Link</a>
Cleber Almeida	ISB, IA, IS	Conga, caxixi, agogô, sinos, chocalhos, tamborim.	Na música Suitão - (2003) - Trio Curupira	<a href="#">Álbum Desinventado</a>
	ISB, IA	Caxixi, cowbell, chocalhos	Álbum Decênio (2019) - Fabio Gouvea	<a href="#">Movimento 1</a>
	ISB, IA	agogô, caxixi, meia-lua e chocalhos	Álbum Decênio (2019) - Fabio Gouvea	<a href="#">Movimento 2</a>
	ISB, IA	agogô, chocalhos,	Álbum Decênio (2019) - Fabio	<a href="#">Movimento 3</a>

		meia-lua	Gouvea	
	IS, IA	Panela, tambor no lugar do bumbo, cowbell		<a href="#">Link</a>
	IS	Tambor de couro substituto	Cleber e Almir Cortes	<a href="#">Link</a>
Cuca Teixeira	RE	Alesis Sample Pad Pro	trigger pra somar à caixa	<a href="#">Link</a>
	RE	Alesis Sample Pad Pro	notas definidas e timbres de bateria extra no pad	<a href="#">Link</a>
	RE	Alesis Sample Pad Pro	trigger para bumbo e caixa	<a href="#">Link</a>
Diego Jean Vicente	RE	Roland V-Drums		<a href="#">Link</a>
	RE	Roland <sup>TM</sup> -6 PRO		<a href="#">Link</a>
	RE	Roland <sup>TM</sup> -6 PRO		<a href="#">Link</a>
	RE	Roland <sup>TM</sup> -6 PRO		<a href="#">Link</a>

Dom Um Romão	ISB, IA	Reco de mola, tamborim		<a href="#">Link</a>
	ISB	Triângulo	faixa 2 Cinnamon Flower, usa triângulo sentado na bateria; faixa 4 Ponteio, começa tocando só triângulo, ataca os pratos com a baqueta do triângulo. Dá pra ouvir ele largando o triângulo e começa a tocar bateria com baquetas de madeira; faixa 6 Adeus Maria Fulô, começa fazendo efeitos com percussões diversas, é possível ouvir que está sentado a bateria já que as vezes esses efeitos são percutidos nos tambores.	<a href="#">Album Dom Um Romão (1974)</a>
Edu Ribeiro	IA	agogô, cowbells, bloco de madeira com o pé	Álbum Folia de Treis - Edu Ribeiro (2019)	<a href="#">Música "Mogiana"</a>
	IA	agogôs e cowbells	Álbum Folia de Treis - Edu Ribeiro (2019)	<a href="#">Música "Ta sobrando carisma"</a>
Felipe Continentino	RE	OP-1, meia lua	Toca o OP-1 com a mão, meia-lua e outros instrumentos	<a href="#">Link</a>

			sobre caixa e pratos	
	RE	OP-1, Korf Poly, Korg Monotribe	Idem	<a href="#">Link</a>
	RE	OP-1 e Korg Monotribe	Toca o OP-1 com a mão, mas usa efeitos na bateria.	<a href="#">Link</a>
	IA	Chocalho	Segura o chocalho junto com a baqueta	<a href="#">Link</a>
Fulvio Moraes	IA	agogô	Andre Marques Sexteto (2020)	<a href="#">Link</a>
Guegué Medeiros	ISB	Caxixi	Em Expansão (2019)	<a href="#">Flor de Vida</a>
Guilherme Kastrup	RE, ISB, IA, IS	panelas, djembe, reco de mola, pads		<a href="#">Link</a>
	RE	Pad acionado com a mão		<a href="#">Link</a>
	RE, ISB	Pad, atabaque, djembe		<a href="#">Link</a>
Henrique Kehde	IS	Bongo		<a href="#">Link</a>
Hélcio Milito	IA	Cowbell		<a href="#">Link</a>
	IA	Cowbell		<a href="#">Link</a>
João Casimiro	ISB	triângulo		<a href="#">Link</a>
	IA	agogô		<a href="#">Link</a>

João Parahyba	ISB	Timba		<a href="#">Link</a>
	ISB	Timba		<a href="#">Link</a>
	ISB	Timba		<a href="#">Link</a>
			Historia da Timbateria	<a href="#">Link</a>
Jhon Lira	RE			<a href="#">Link</a>
	RE			<a href="#">Link</a>
Jadir de Castro	ISB	Conga e timbales		<a href="#">Link</a>
Kaina do Jeje	IA, IS	atabaques, tambores de couro e gongues	2015 na Philladelfia/EUA	<a href="#">Link</a>
Kabé Pinheiro	IS, ISB, IA	Pandeirão sem platinela, Afoxé, triângulo de uma mão, congas		<a href="#">Link</a>
	RE	SPD e pad		<a href="#">Link</a>
	ISB	Derbak		<a href="#">Link</a>
	ISB, IA, IS	Chocalhos, apitos, tamborim		<a href="#">Link</a>

	IS	congas com baqueta		<a href="#">Link</a>
Kiko Freitas	IS, ISB, IA			<a href="#">Link</a>
	IS			<a href="#">Link</a>
Lucas Casacio	IS, IA	Tamborins, cowbell e agogô		<a href="#">Link</a>
	IS	Tamborins		<a href="#">Link</a>
	IS	Tamborins		<a href="#">Link</a>
Lucas Tomé	ISB, RE	Chocalho, Teclado		<a href="#">Link</a>

Luciano Perrone	IS	Tamborim		<a href="#">Link</a>
	IA	Panelas		<a href="#">Link</a>
Luciano Pimentel	ISB	Chocalho, triângulo		<a href="#">Quinteto Violado (1972)</a>
	ISB	Chocalho		<a href="#">Berra-Boi (1973)</a>
	ISB, IA	triângulo, agogô, Chocalho		<a href="#">Folguedo (1975)</a>
	ISB	triângulo		<a href="#">Link</a>
	ISB	triângulo		<a href="#">Link</a>
	Marcio Bahia	IS	Tamborim	
IS		Tamborim		<a href="#">Link</a>
IS		Tamborim	Faixa 1 (desfigurado), faixa 6 (Samba Novo). Album do Hamilton de Holanda de 2004	<a href="#">Album Musica das Nuvens e do Chao</a>
IS, IA		Tamborim e cowbell	Hamilton de Holanda Quinteto (2006). Faixa 1 (Pedra da Macumba), Faixa 4 (Caçua), Faixa 5 (1byte 10 cordas)	<a href="#">Álbum Brasileiros 2</a>
Nenê (Realcino Lima Filho)	IA, ISB	Sinos, caxixi, triângulo		<a href="#">Link</a>
	IA, ISB	Sinos, chocalhos, Caxixi		<a href="#">Link</a>
	ISB	Sinos, chocalhos		<a href="#">Link</a>
	ISB	apito, caxixi, reco, agogô		<a href="#">Album Sanfona 1981</a>
Oscar Bolão	IS	tamborim		<a href="#">Link</a>
	IS	tamborim		<a href="#">Link</a>

Paulo Almeida	ISB, IS	Conga, Tamborim, Pandeiro		<a href="#">Link</a>
	IA	agogô 4 campanas		<a href="#">Link</a>
Pedro Ito	IS, IA	Alfaia	Ricardo Herz Trio	<a href="#">Aqui é meu lá</a>
	IS, ISB	Alfaia, cajon, pandeiro	Ricardo Herz Trio	<a href="#">Link</a>
	ISB	Pandeirão		<a href="#">Link</a>
	ISB, IS	Cajon, alfaia, pandeiro		<a href="#">Link</a>
	IS, IA	cajon, pandeirão		<a href="#">Link</a>
Rafael Palmeira	IS	Atabaque de couro		<a href="#">Link</a>
	IS	Atabaque de couro		<a href="#">Link</a>
	IS	Atabaque de couro		<a href="#">Link</a>
	IA, IS	Atabaque de couro, agogô		<a href="#">Link</a>
	IS	Atabaque de couro		<a href="#">Link</a>
	IS	Zabumba		<a href="#">Link</a>
	IS, ISB	Atabaque de couro		<a href="#">Link</a>
	IS	Atabaque de couro		<a href="#">Link</a>
Rayani Martins	RE	Yamaha SPDx		<a href="#">Link</a>
	ISB	Chocalho		<a href="#">Link</a>
	RE	Yamaha SPDx		<a href="#">Link</a>
Renato Galvão	IS	Repinique		<a href="#">Link</a>
	IS	Repinique		<a href="#">Link</a>
	RE	SPD		<a href="#">Link</a>
	IS	Repinique		<a href="#">Link</a>
Ramon Montagner	ISB	pandeiro, cajon		<a href="#">Link</a>
	ISB	derbak, cajon, blocks		<a href="#">Link</a>
	IA	reco de mola, agogô		<a href="#">Link</a>
	ISB	congas		<a href="#">Link</a>
	IA	Guira		<a href="#">Link</a>
Rogério Boccato	ISB	triângulo		<a href="#">Link</a>
	ISB	triângulo		<a href="#">Link</a>
			Entrevista sobre como começou a tocar bateria e percussão	<a href="#">Link</a>
	ISB	triângulo,	Album Irmaos de Fé	<a href="#">Link</a>

		chocalhos		
	ISB	triângulo	Convite para show virtual	<a href="#">Link</a>
Sandro Araujo	ISB	Chocalhos, triângulo, pandeiro	Faixa 1 (Baião Malandro), Faixa 8 (Asa Branca)	<a href="#">Álbum Hamilton de Holanda</a>
Sérgio Reze	IA	Panela, Sinos		<a href="#">Link</a>
Sthefano Reis	IS	Tambores de couro		<a href="#">Link</a>
Tito Oliveira	IA	Panela, agogôs, cowbell		<a href="#">Link</a>
	IA	agogô		<a href="#">Link</a>
Wilson Alves	ISB	Caxixi		<a href="#">Link</a>
Zé Eduardo Nazario	ISB	Chocalhos, Caxixi	Grupo Mandala (1976)	<a href="#">Link</a>
	ISB	chocalhos, caxixi	Grupo Pau Brasil	<a href="#">Link</a>
	IA	agogô	Grupo Pau Brasil	<a href="#">Link</a>
	ISB	chocalhos, caxixi	Duo com Lelo Nazario	<a href="#">Link</a>
	ISB, IA	agogô, caxixi, chocalhos, bloco de madeira	Grupo Pau Brasil, faixa 2 (Fábula); faixa 7 (Cordilheira)	<a href="#">Álbum Babel (1995)</a>

Trabalhos de bateristas de outros países que utilizam a bateria aberta encontrados durante a pesquisa:

Nome	Categorias	Instrumentos de percussão utilizados	Observações	Link
Alastair Kerr	IS	tamborim	Austrália	<a href="#">Link</a>
Alastair Kerr	IS	tamborim	Austrália	<a href="#">Link</a>
Akira Jimbo	RE, IA	PADs e Cowbells	Japão	<a href="#">Link</a>
Antonio Sanches	RE	Sunhouse Sensory Percussion	México	<a href="#">Link</a>
Chris Dave	IS	Bongos	EUA	<a href="#">Link</a>
Chris Dave	IS	Bongos	EUA	<a href="#">Link</a>
Charles Goold	ISB	Meia lua na mão	EUA	<a href="#">Link</a>
Dafnis Prieto	IA	Panelas, blocos, cowbells	Cuba	<a href="#">Link</a>
David Gilmore	RE	Sunhouse Sensory Percussion	EUA	<a href="#">Link</a>
Enildo Rasua	ISB, IA	Congas, agogôs,	Cuba	<a href="#">Link</a>

		Cowbell		
Eric Harland	IS, IA	Tambor de couro	EUA	<a href="#">Link</a>
Horacio "el negro" Hernandez	IA	Cowbells, blocks	Cuba	<a href="#">Link</a>
Jeff Ballard	IS,IA, ISB	agogô, chocalhos, pandeiro, atabaques	EUA	<a href="#">Link</a>
Jeff Porcaro	RE		Não foram encontrados vídeos, porém ele aparece com um dos bateristas do catálogo da Sydrum, acessório eletrônico para bateria.	
Jochen Kerschenlohr	ISB, IS, IA, RE	bongo, djembe, timbales, eletrônicos, agogôs, cowbells	Alemanha	<a href="#">Link</a>
	IA	reco reco	Alemanha	<a href="#">Link</a>
Keita Ogawa	IS, IA	Chocalhos, tambores diferentes, reco.	Músico japonês residente em NY/EUA.	<a href="#">Link</a>
Kendrick Scott	RE	Sensory Percussion	EUA	<a href="#">Link</a>
Mark Guilliana	RE	SPD	EUA	<a href="#">Link</a>
	RE	SPD	EUA	<a href="#">Link</a>
	IS	tambores de couro	EUA	<a href="#">Link</a>
	IS	tambores de couro	EUA	<a href="#">Link</a>
Quintino Cinalli	ISB	chocalhos	Argentina	<a href="#">Link</a>

## Recital

Link para o recital: <https://youtu.be/P2LVRpsq-xQ>

Recital de defesa do Mestrado - João Casimiro K. Cohon

Orientador: Prof. Dr. Leandro Barsalini

20/08/2021 - 10h

2021 Unicamp/IA

[00:05](#) - Apresentação

[02:27](#) - Música: **A vida tem dessas coisas** (Hamilton de Holanda)

[07:39](#) - Apresentação próximas 3 músicas

[08:17](#) - Música: **Em outros cantos** (Jackson Silva)

[09:16](#) - Música: **Chega de Saudade** (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

[10:11](#) - Música: **Desafrevo** (João Casimiro)

[11:14](#) - Fala e música: **Um gosto de Sol** (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos)

[15:05](#) - Música: **Blues for the Saints** (Danilo Perez)

[19:39](#) - Fala e música: **Viva o Rio de Janeiro** (Hermeto Pascoal)

[23:59](#) - Música: **Meu querido amigo Fabião** (Klesley Brandão)

[26:01](#) - Fala e música: **Tonin da Jôse** (Diego Garbin)

[31:49](#) - Música: **Cravo e Canela** (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos)

[35:56](#) - Fala e música: **Radicalmente Vivos** (João Casimiro)

[40:25](#) - Fala final.