

João Casimiro Kahil Cohon

Relatório de exame de qualificação

“A bateria aberta e suas performances”

Relatório apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP para qualificação ao Mestrado sob orientação do Prof. Dr. Leandro Barsalini

UNICAMP

Agosto de 2019

Sumário

Parte I

1. [Curriculum Vitae resumido](#)
2. [Histórico Escolar](#)
3. [Avaliação sobre o aproveitamento das disciplinas para o projeto e listagem dos trabalhos realizados](#)
4. [Retrospectiva circunstanciada e comprovada relatando participação em Congressos ou Seminários, Publicações e Produções Artísticas exibidas](#)

Parte II

Plano de Dissertação/Tese

- [Título da Dissertação/Tese, mesmo que provisório](#)
- [Índice dos Capítulos apresentando a estrutura do corpo da Dissertação/Tese](#)
- [Estrutura da dissertação/tese com comentário/resumo de cada capítulo](#)
- [Capítulos desenvolvidos](#)
- [Bibliografia geral](#)
- [Anexos ou Apêndices, quando houver.](#)

Parte I

Curriculum Vitae Resumido

1 - Identificação

Nome: João Casimiro Kahil Cohon

Data de nascimento: 10/03/88

RG: 44.026.002-4 (SSP-SP)

CPF: 369.187.638-22

Naturalidade: Rio Claro/SP

Residência: Rua Heitor Penteado, n. 1932, Joaquim Egídio, Campinas – SP.

Tel. (19) 997.024.465

E-mail: joaojazz@gmail.com

2 - Formação acadêmica

Mestrando na Pós-Graduação em Música pela UNICAMP.

Formado em Licenciatura em Educação Musical pela UFSCAR.

Formado pelo Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí / SP no curso de MPB/JAZZ (Bateria).

3 - Experiência Didática

Professor de bateria, prática de conjunto na EMAC- Escola de Música e Artes Cênicas da UFG - Universidade Federal de Goiás desde agosto de 2018.

Professor de bateria, percussão e prática de conjunto no Conservatório Municipal de Socorro “Maestro Luiz Gonzaga Franco” de 2013 à janeiro de 2019.

PED na matéria de Rítmica na Unicamp no segundo semestre de 2018.

4 - Principais grupos artísticos que participa como baterista

Noneto de Casa desde a criação em 2010 (3 Cds gravado)

Vintena Brasileira e André Marques desde agosto de 2017 (1 cd gravado no período)

Orquestra de Choro Campineira desde 2015 (1 cd gravado)

Pedhi Pano Quarteto desde a criação em 2015 (1 cd gravado)

Trio Três Pontos desde a criação em 2010 (1 cd gravado)

Edu Guimarães Quarteto desde 2015 (1 cd gravado)

Trio Pau de Arara desde 2012

Banda Pequi desde 2019

5 - Artigos publicados, livros, trabalhos e apresentações em congressos

Artigos publicados em revista

COHON, J. C. K.; LIMA, L. M. G. ; BRANDÃO, K. B. . A Big Band CMS - Conservatório Municipal de Socorro: a prática musical no campo da educação não formal. REVISTA DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO, v. 38, p. 67-84, 2017.

Livros publicados/organizados ou edições

COHON, J. C. K.. Cadernos de transcrições: a condução de bateristas brasileiros durante o improviso (gravações entre 2001 e 2016). 1. ed. Campinas: JCKC, 2018.

Trabalhos completos publicados em anais de congressos

COHON, J. C. K.. A bateria múltipla e suas performances. In: XXVIII Congresso da Anppom - Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, 2018, Manaus/AM. Caderno de Resumos e Anais - Subárea: Performance, 2018.

Apresentações de Trabalhos

COHON, J. C. K.; DEL PINO, R. . A bateria múltipla em sua performance. 2018. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

COHON, J. C. K.. Poster: A bateria múltipla e suas performances. 2018. (Apresentação de Trabalho/Outra).

COHON, J. C. K.; LIMA, L. M. G. ; BRANDÃO, K. B. . Educação não formal no campo da prática musical. 2017. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

6- Principais atividades artísticas em 2018-19

- Primeiro festival de Jazz de Descalvado/SP, Pedhi Pano Quarteto. Show de lançamento do cd PRIMEIRAMENTE, 2018 (28/01 às 15 horas)
- Sesc Sorocaba/SP, Orquestra de Choro Campineira. Show de lançamento do cd Orquestra de choro campineira visita Laércio de Freitas, 2018. (31/05 as 17 horas)
- Show no 11º Encontro Internacional Jazz a la Calle com Noneto de Casa. 2018.
- Série de shows de lançamento do álbum “Memórias do Brasil pela Sanfona” do artista Edu Guimarães em Socorro e Campinas.

- Série de shows de lançamento do álbum “(R)existir” da Vintena Brasileira em Socorro, São Paulo e Osasco.
- Série de apresentações com a Banda Pequi em Goiânia/GO em 2019.
- Shows com João Casimiro Quarteto no programa Música na Escola de Música da EMAC/UFG, além de shows em estabelecimentos comerciais da cidade de Goiânia/GO.

7 - Outras atividades relevantes

- Membro do Comitê Editorial da PROA: Revista de Antropologia e Arte do PPGAS - IFCH - Unicamp, desde 2016
- Produtor, entrevistador e curador do programa Conversa Instrumental, veiculado semanalmente na Rádio Ufscar 95.3 FM desde 2015
- Membro da Comissão de Eventos da EMAC-UFG (2019)
- Coordenador da área de prática de conjunto popular da EMAC-UFG (2019)
- Diretor, produtor e curador do EMACS - Encontro de Música e Artes do Conservatório de Socorro desde 2015 até 2018.
- Curador do EMACS - Encontro de Música e Artes do Conservatório de Socorro em 2019.
- Desenvolvedor do site <https://www.joaocasimiro.net/>
- Coordenador do LABORIS - Laboratório de Música Popular da EMAC/UFG desde 2019
- Coordenador ou participante de projetos de extensão cadastrados na EMAC/UFG: Banda Pequi, LABORIS, Programa Conversa Instrumental, Música na Escola de Música, Academia de Música, Grupo de Estudos de Bateria

Histórico Escolar



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Diretoria Acadêmica



Histórico Escolar

Nome		Registro Acadêmico	
Joao Casimiro Kahil Cohon		211112	
Documento de Identidade	CPF	Nascimento	Sexo
440260024-SP	369.187.638-22	10/03/1988	Masculino
Naturalidade		Nacionalidade	
Rio Claro - SP		Brasileira	

Dados do Ingresso		Nível	
Curso: 73 - Mestrado em Música		Mestrado	
Área de Concentração			
AD - Música: Teoria, Criação e Prática Reconhecido pela Portaria MEC nº 656 de 22/05/2017			
Forma de Ingresso		Mês/Ano de Ingresso	
Exame Seleção Pós-Graduação		03/2018	

Situação no Curso		Ano de Catálogo	Ano da Turma
AD - Música: Teoria, Criação e Prática Curso em andamento		2018	2018
Prazo para Integralização		Coeficiente de Rendimento (0 a 4)	
08/2020		4.0	
Aptidão em Língua Estrangeira		Data	Resultado
Inglês		01/03/2018	Aprovado
Orientador (es)			
Prof Doutor Leandro Barsalini			

Disciplinas Cursadas

Observações

Nas disciplinas com situação 'Aprovado', o aluno obteve frequência igual ou superior a 75% da Carga Horária.

Este documento contém todas as disciplinas cursadas pelo aluno.

- Disciplinas cursadas na condição de Estudante Especial - aproveitadas na integralização do curso.

* - Carga Horária segundo catálogo seguido pelo aluno. (Informação CCPG Nº 4/2008)

! - Disciplinas cursadas como Estudante Especial / não válidas para o programa.

CÓDIGO DE AUTENTICIDADE

Verifique a autenticidade deste documento na página <http://www.daonline.unicamp.br/ActionConsultaDiploma.asp>
Código: 61c8218c40398a13e47bb8571cc7ae02239d62cf

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
DAC – Diretoria Acadêmica
Diretoria de Registro e Gerenciamento Acadêmico
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 251 - Cidade Universitária - Barão Geraldo - Campinas/SP - 13083-970
www.dac.unicamp.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Diretoria Acadêmica



Histórico Escolar

Nome	Registro Acadêmico
Joao Casimiro Kahil Cohon	211112

1º Semestre de 2018 - 28/02/2018 até 31/07/2018					
Código	Nome da Disciplina	Conc.	CH	Crd	Situação
MS102	Tópicos Especiais em Fundamentos Teóricos Prof Doutor Stéphan Olivier Schaub	----	-	-	Desistência de Matrícula
MS105	Tópicos Especiais em Música Popular Prof Doutor Paulo José de Siqueira Tiné	A	45	3	Aprovado por Conceito e Frequência
MS105	Tópicos Especiais em Música Popular Prof Doutor José Alexandre Leme Lopes Carvalho	A	45	3	Aprovado por Conceito e Frequência
MS129	Metodologia de Pesquisa em Música Prof Doutor Alexandre Zamith Almeida	A	45	3	Aprovado por Conceito e Frequência
MS231	Atividades Orientadas I - Mestrado Prof Doutor Leandro Barsalini	A	45	3	Aprovado por Conceito e Frequência
MS260	Seminário Experimental Prof Doutor Jose Eduardo Fornari Novo Junior	A	45	3	Aprovado por Conceito e Frequência

2º Semestre de 2018 - 01/08/2018 até 31/12/2018					
Código	Nome da Disciplina	Conc.	CH	Crd	Situação
AA001	Dissertação de Mestrado	P	--	-	Tese em Andamento
CD003	Estágio de Capacitação Docente - PED C Profa Doutora Mariana Baruco Machado Andraus	A	30	2	Aprovado por Conceito e Frequência
MS110	Tópicos Especiais em Etnomusicologia Profa Doutora Suzel Ana Reily	A	45	3	Aprovado por Conceito e Frequência
MS232	Atividades Orientadas II - Mestrado Prof Doutor Leandro Barsalini	A	45	3	Aprovado por Conceito e Frequência

Carga Horária		
Total da Carga Horária Completada	Total da Carga Horária Supervisionada	Total de Créditos
345	345	23

CÓDIGO DE AUTENTICIDADE

Verifique a autenticidade deste documento na página <http://www.daconline.unicamp.br/ActionConsultaDiploma.asp>
Código: 61c8218c40398a13e47bb8571cc7ae02239d62cf

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
DAC – Diretoria Acadêmica
Diretoria de Registro e Gerenciamento Acadêmico
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 251 - Cidade Universitária – Barão Geraldo – Campinas/SP – 13083-970
www.dac.unicamp.br

**Avaliação sobre o aproveitamento das disciplinas
para o projeto e listagem dos trabalhos realizados**

MS129 Metodologia de Pesquisa em Música (Prof. Alexandre Zamith Almeida)

A disciplina foi ministrada em sua maioria pelo prof. Zamith e ajudou a situar o autor no que tange às prerrogativas esperadas de um trabalho acadêmico. A disciplina apresentou ponderações acerca das linhas metodológicas de pesquisa que permeiam o campo da pesquisa musical, tais como: positivismo, estruturalismo e o materialismo histórico dialético. Também, em outro momento da disciplina, através de professores que foram convidados, apresentou-se uma explanação sucinta sobre as diversas linhas que compõe a pós-graduação em música da Unicamp, tais como performance, etnomusicologia, música popular educação musical. Cada professor convidado pode apresentar e discutir metodologias de suas áreas mais específicas.

Como trabalho final tivemos que apresentar nosso projeto de mestrado readequando a parte da metodologia às discussões propostas na matéria.

MS260 Seminário Experimental "Software e Hardware Livre em Música" (Prof. José Eduardo Fornari e Prof. Vilson Zattera)

Ministrada pelos Prof. José Eduardo Fornari Novo Junior e Vilson Zattera. Nesta disciplina, tivemos contato com vários softwares livre voltados para música, os principais abordados foram Audacity, Sonic Visualiser e o MuseScore, além de apresentarmos, como trabalho, um software livre, suas ferramentas e utilidades.

Como trabalho final, fizemos um artigo para a disciplina, no qual deveria conter algum software livre que usamos como ferramenta na pesquisa.

MS107 Tópicos Especiais em Práticas Interpretativas "Padrões Rítmicos do Samba - Ensino e Performance" (Prof. José Alexandre Leme Lopes Carvalho)

Ministrada pelo Prof. José Alexandre Leme Lopes Carvalho, a disciplina discutiu a história do samba, suas heranças africanas e europeias, a herança africana na música cubana e suas claves, além de trabalhos de transcrição, audição e padrões rítmicos do próprio samba e gêneros próximos. Tais perspectivas históricas sobre o desenvolvimento do samba e também audição de fonogramas da época auxiliaram a presente pesquisa, já que a bateria chegou no Brasil no mesmo período trabalhado na aula. Também foi interessante notar como os instrumentos de percussão foram inseridos e alterados nesse desenvolvimento do samba.

MS105 Tópicos Especiais em Música Popular (Prof. Paulo José de Siqueira Tiné)

Ministrada pelo Prof. Paulo José de Siqueira Tiné, a disciplina discutiu textos pertinentes à discussão estética na música, principalmente da música popular. A partir de textos de Nattiez, Piedade, Carvalho e Contier, discutimos em aula, o tempo em música, os três níveis da semiótica musical, a fricção de musicalidades e as tópicas em música, a canibalização musical e a música popular brasileira nos anos 1960. As principais contribuições foram as leituras e as discussões sobre a música brasileira.

MS110 Tópicos Especiais em Etnomusicologia (Profa Suzel Ana Reily e Prof Enrique Menezes)

Ministrada pelo Prof. Enrique Menezes, sob supervisão da professora Suzel Reily, a disciplina abordou uma seleção de teorias atuais que tratam da música africana – incluídas as de Agawu, Anku, Locke, Kubik, Nzewi e Toussaint – e brasileira, inclusas as de Sandroni, Oliveira Pinto, Lacerda, Béhague e Kubik, buscando aí suas transformações, inter-relações e afastamentos. Para além dos textos o professor apresentou uma extensa e intrigante quantidade de gravações do repertório africano, que aliados às vivências musicais práticas em sala de aula, puderam auxiliar no entendimento dos conceitos trabalhados. Tais reflexões me fizeram pensar sobre os instrumentos de percussão mais utilizados na bateria aberta pelos músicos que estou propondo estudar, já que alguns tem origem africana. O capítulo dois aqui apresentado também foi desenvolvido sobre um trabalho realizado para essa matéria.

**Retrospectiva circunstanciada e comprovada
relatando participação em Congressos ou Seminários,
Publicações e Produções Artísticas exibidas**

Trabalhos completos publicados em anais de congressos

- COHON, J. C. K.. A bateria múltipla e suas performances. In: XXVIII Congresso da Anppom - Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, 2018, Manaus/AM. Caderno de Resumos e Anais - Subárea: Performance, 2018.

<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5466>

Apresentações de Trabalhos

- COHON, J. C. K.; DEL PINO, R. . A bateria múltipla em sua performance. 2018. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
- COHON, J. C. K.. Poster: A bateria múltipla e suas performances. 2018. (Apresentação de Trabalho/Outra).

Gravações/fonogramas

- Baterista no álbum “Memórias do Brasil pela Sanfona” do artista Edu Guimarães, financiado pelo PROAC/Editais e lançado em 2018.
- Baterista no álbum “(R)existir” do grupo Vintena Brasileira e André Marques financiado pelo PROAC/Editais e lançado em 2018.

É possível encontrar informações e link para ouvir o disco nas plataformas de streaming no:

www.joocasimiro.net/discografia

Outras produções relevantes

- Participa do comitê editorial da PROA: Revista de Antropologia e Arte do IFCH, tendo publicado três edições desde minha matrícula no mestrado. www.revistaproa.com.br
- Produziu semanalmente o programa Conversa Instrumental, veiculado na Rádio Ufscar 95.3 FM com entrevistas com artistas da música instrumental popular brasileira. <https://www.joocasimiro.net/conversainstrumental>
- Organizou e produziu o 4º EMACS - Encontro de Música e Artes do Conservatório de Socorro em setembro de 2018. <https://www.joocasimiro.net/emacs>

Apresentações artísticas

- Primeiro festival de Jazz de Descalvado/SP, Pedhi Pano Quarteto. Show de lançamento do cd PRIMEIRAMENTE, 2018 (28/01 as 15 horas) <http://www.descalvadoagora.com.br/index.php?id=18466>
- Sesc Sorocaba/SP, Orquestra de Choro Campineira. Show de lançamento do cd Orquestra de choro campineira visita Laércio de Freitas, 2018. (31/05 as 17 horas) http://correio.rac.com.br/_conteudo/2018/05/entretenimento/561518-no-balanco-de-la-ercio-de-freitas.html
- Jazz Trumpet Festival SP com Noneto de Casa na Faculdade Santa Marcelina dia 24 de outubro de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=R4lfVY-chgM>
- Encontro Internacional de Músicos Jazz a la Calle com Noneto de Casa. Uruguai <https://www.sorianoturismo.com/atividades/jazz-a-la-calle-2018/>
- Série de 04 shows de lançamento do álbum (R)existir da Vintena Brasileira em Socorro, Osasco, Jundiaí e São Paulo. <https://jornalggn.com.br/noticia/resistencia-e-comemorada-em-novo-album-da-vintena-brasileira>
- Série de 02 shows de lançamento do álbum “Memórias do Brasil pela Sanfona” de Edu Guimarães em Socorro e Campinas. <http://www.campinas.sp.gov.br/noticias-integra.php?id=34986>
- Show com a Banda Pequi no teatro da EMAC-UFG. <https://emac.ufg.br/n/114709-banda-pequi-comemora-19-anos?locale=en>
- Joao Casimiro Quarteto no Musica na Escolade Musica da UFG - <https://www.ufg.br/e/23527-musica-na-escola-de-musica-apresenta-joao-casimiro-quarteto>
- Série de 4 shows com Bruno Momisso Quarteto em Goiania e Pirinópolis/GO
- 2 shows da Vintena Brasileira em São Paulo no Mundo Pensante e Casa de Francisca - <https://www.youtube.com/watch?v=IMUkXuzIBZE> ; https://www.youtube.com/watch?v=cA6_1A20jmg

Parte II

Plano de Dissertação “A bateria aberta e suas performances”

Índice dos Capítulos apresentando a estrutura do corpo da Dissertação

Introdução

1. A bateria, um instrumento múltiplo
 - 1.1. A consolidação da bateria como um instrumento fechado
 - 1.2. Colorindo com outros instrumentos: a bateria aberta
2. Uma questão de identidade: nacionalismo e antropofagia
3. Intérpretes e performances:
 - 3.1 Airto Moreira
 - 3.2 Luciano Pimentel
4. Exercícios para prática da bateria aberta inspirados nos bateristas trabalhados

Considerações finais

Bibliografia

Anexos - Discografia, fonogramas e vídeos com bateria aberta

Apresentação para qualificação

Quando ingressei no mestrado, no início de 2018, meu projeto tinha o título “A bateria múltipla e suas performances”, entendendo o instrumento como múltiplo por ser formado por um agrupamento de outros instrumentos, e na sua história passar por inúmeras configurações, inclusive com instrumentos de percussão variados. Na intenção de estudar a performance da bateria com uso de instrumentos de percussão agregados, acreditei que o termo fosse adequado. Porém, no decorrer desta pesquisa, percebi que essa definição não dava conta do que estava propondo tratar, pois se sua história mostra que toda bateria é múltipla, usar o termo quando existe a inserção de percussão não traz, necessariamente, contribuições analíticas significantes.

Paralelo a isso, já durante a pesquisa, encontrei na dissertação “Representações da bateria em revistas de música no Brasil: Processos de construção da autoridade” de Thiago Aquino, uma classificação mais interessante para o meu objeto, apresentada pelo autor como Bateria Fechada e Bateria Aberta, classificação essa que também é a base de outros estudos como o trabalho de Hemsworth (2016). Dessa forma, ao transformar a categoria analítica de meu estudo, foi necessário também adequar o título do trabalho, renomeando-o para “A bateria aberta e suas performances”.

O mais conhecido baterista a tocar bateria e percussão simultaneamente no Brasil é Airto Moreira. Porém meu interesse vai além da performance de um ou outro músico, e está mais na utilização do recurso, quais as técnicas envolvidas, quais os resultados sonoros, e para isso a ideia é recorrer aos instrumentistas mais importantes, passando pelo Airto, mas não se restringindo a ele. Para tanto foram identificados alguns bateristas que utilizam essa técnica, sendo que é na Introdução que apresento esses músicos, além de explicar como cheguei e me interessei pelo assunto, já oferecendo uma ideia do que será tratado no trabalho. Além disso, introduzo a estrutura da dissertação, ou pelo menos o que está pronto até então. Também são levantadas uma série de questões que parecem importantes e pertinentes para o desenvolvimento da pesquisa, e que nem todas foram respondidas ou trabalhadas ainda. Apesar de mencionar Airto e Luciano como foco do trabalho, e estar certo da inclusão deles, ainda estou em dúvida se devo adicionar outros músicos e qual o recorte temporal.

O primeiro capítulo está estruturado em três partes e é uma revisão bibliográfica para mostrar a perspectiva analítica que orienta o trabalho. Na primeira apresento um debate sobre

as relações entre a bateria e os instrumentos de percussão através de diferentes perspectivas. Dessa forma identifico e contextualizo a construção do objeto de pesquisa e as questões que envolvem sua classificação, através de um levantamento bibliográfico, mas também de campo. A segunda e terceira parte debatem e contribuem com os termos Bateria Fechada e Bateria Aberta apresentados por Aquino (2009), sendo o segundo termo o que utilizarei para classificar meu objeto, ou seja, a bateria com instrumentos de percussão agregados.

O segundo capítulo apresenta um estudo mais sociológico, debatendo como esse comportamento de usar instrumentos de percussão na performance da bateria se desenvolveu na década de 1960 em função do meio e dos processos que interligam os indivíduos, como as relações sociais, mercadológicas e os movimentos culturais. Como a ideia de identidade nacional da época influenciou inclusive a escolha dos instrumentos que foram utilizados no primeiro momento da bateria aberta. Pretendo focar nas performances e nos instrumentos utilizados nessa época para trabalhar nos capítulos seguintes.

O terceiro capítulo será desenvolvido em torno da performance e dos fonogramas onde foi possível identificar o uso bateria aberta, e a princípio os álbuns que pretendo utilizar serão Quarteto Novo (1967), Quinteto Violado (1972), Berra-boi (1973). Essa identificação não foi tão simples, pois muitos fonogramas possuem um baterista e um percussionista, dificultando a identificação da performance da bateria aberta.

Entendendo também que não há separação entre objeto e os materiais que o expressam, contextualizam e formam sua existência, pretendo fazer uma breve introdução sobre os bateristas que serão trabalhados: Airto Moreira e Luciano Pimentel.

Os fonogramas são a maneira mais efetiva de registrar música. 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. Nesse sentido pretendo apresentar alguns trechos transcritos e debater sobre a maneira que ambos utilizam os instrumentos de percussão na bateria. O uso de recursos como a inserção de áudio dos trechos trabalhados no arquivo da dissertação também será explorado, possibilitando um diálogo entre a escrita reflexiva, a escrita musical e o som. Penso em possivelmente apresentar também comparações entre a performance de alguns ritmos brasileiros com a bateria aberta e a fechada e para isso utilizaria métodos disponíveis no mercado e fonogramas.

No quarto capítulo pretendo apresentar algumas propostas de exercícios inspirados nas transcrições realizadas no capítulo três, bem como inspirados na minha experiência prática como performer da bateria aberta nesse período. Como tocar triângulo, caxixi e agogô sentado à bateria? Nesse sentido, acredito ser relevante apontar que, nesse período de pesquisa, realizei também algumas aulas/bate-papos com bateristas que utilizam esse recurso, bem como alguns materiais relacionados ao assunto. Tais atividades fizeram parte de um projeto aprovado por mim no PROAC Editais 2017 com o mesmo foco desta pesquisa, sendo complementares. Como material resultante do projeto produzi uma vídeo aula sobre bateria com agogô que pode ser vista [clikando aqui](#). Penso que esse é um possível modelo para os exercícios do capítulo quatro.

Levando em consideração que este texto será apresentado como parte do exame de qualificação, penso ser importante descrever como pensei a estrutura da dissertação a ser desenvolvida. Apresento na Introdução um texto parcial, onde algumas coisas me parecem ser definitivas, mas outras podem mudar ou devem ser preenchidas ainda. O primeiro capítulo já está escritos pensando na versão final da dissertação. No segundo capítulo acredito que ainda cabe acrescentar e aprofundar algumas questões, mas também está próximo da versão final. O terceiro e quarto capítulos ainda estão em processo de desenvolvimento, mas não apresento nenhum texto, somente as informações nessa apresentação.

De maneira geral, tenho como objetivo neste texto expor como venho construindo meu objeto de pesquisa, ao passo em que também organizo o material recolhido, a bibliografia e discografia que será utilizada.

Agradeço desde já a leitura e o debate.

Introdução

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

Em fevereiro de 2017 o selo Newvelle-records² anunciou, através do lançamento de um vídeo na plataforma digital Youtube, o mais novo trabalho do renomado contrabaixista americano 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 MPIB³, como Nilopolitano (Dominginhos), Sinhá (Chico Buarque e João Bosco), Pr’um Samba (Egberto Gismonti), entre outras. O vídeo de apresentação 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-apresentação⁴ podemos ver o Trio tocando a 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 o padrão do 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.

¹ 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>

² 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 de *streaming* pela à indústria cultural como única forma de divulgação e produção musical, e apostando em outros formatos. <https://www.newvelle-records.com>

³ MPIB é uma sigla que significa Música Popular Instrumental Brasileira, termo cunhado por Acácio Piedade.

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yT4ywnF4pzU>. Acesso em 20/07/2019

Iniciei uma pesquisa por 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. Mas apesar disso, encontrei apenas duas músicas onde o baterista do grupo, Airto Moreira, utiliza o recurso de misturar percussão e bateria. 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. Segui pesquisando e procurando tais performances na história mas também na atualidade, encontrando um número bastante significativo de músicos que utilizam ou utilizaram 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 e Cleber Almeida.

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 freqüentadas por indivíduos das primeiras gerações de alforriados pela abolição oficial da escravatura no Brasil” (Barsalini, 2010: 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: 819) da época, com um discurso de modernização do Brasil.

Não apenas as manifestações culturais foram atacadas, mas a própria presença negra na cidade foi atacada com

“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: 819)

evidenciando que nem os instrumentos de percussão, nem seus intérpretes eram bem vindos na nova república.

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 grande parte das gravações, sendo um instrumento estrangeiro e muitas vezes 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 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: 74 apud Barsalini, 2014: 45).

Instigado de um lado pelo encanto da sonoridade resultante da união da bateria com instrumentos de percussão encontrada nas performances dos baterista citados acima, e de outro pela história, conflitos e disputas em que tais instrumentos estão envolvidos, que vão além de questões musicais, uma série de questões 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? Quando a bateria e a percussão passaram a ser tocadas simultaneamente por um mesmo músico? O uso da percussão junto à bateria poderia representar uma volta dos músicos brasileiros às origens afro-descendentes? Por qual motivo ou sobre quais influências os bateristas decidiram usar tal sonoridade? 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 pela qual a relação entre a bateria e os instrumentos de percussão é construída 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: 819).

Tal debate será embasado principalmente no conceito de bateria fechada e aberta apresentado por Aquino (2009) e discutida 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), Carinci (2012). Dessa forma, a primeira parte 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”.

Já o capítulo 2 pretende traçar 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 tanto foram utilizados autores como Dias (2013), Bergamini (2014) e Gerolamo (2014) que apresentam debates e materiais sobre músicos deste período que tiveram importante influência na performance da bateria aberta, assim como autores que trabalham com os movimentos envolvidos, sendo eles Costa (2007), Napolitano (2002; 2007) e Wisnik (2007).

Incompleto.

O texto de introdução até aqui está como versão definitiva, porém ainda pretendo desenvolver sobre a terceira e quarta parte, quando estiverem prontas e explicar por que escolhi os bateristas analisados no terceiro capítulo e os instrumentos de percussão utilizados na elaboração dos exercícios do quarto capítulo.

1. A bateria, um instrumento múltiplo

O presente trabalho pretende explorar as relações entre o instrumento bateria e outros instrumentos de percussão popular, com foco na sua execução linear⁵ (Dias, 2013), tomando como referência alguns importantes instrumentistas que utilizaram esse recurso, com foco no Airto Moreira e Luciano Pimentel. 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?

A bateria é 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 sua história recente a bateria tem sido tratada como um instrumento separado da percussão. “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: 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 das instituições que formam ou não os músicos executantes desses instrumentos, a 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

⁵Dias (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: 158)

simbólicos⁶. Tomemos então algumas instituições de ensino superior de música como base para entender como é estruturada e pensada essa segmentação atualmente.

Na *Berklee College of Music*⁷, existe um departamento de percussão onde elegeram seis instrumentos principais a serem estudados: bateria⁸, percussão de mão⁹, vibrafone, marimba, tambor de aço¹⁰ e percussão orquestral. Na Inglaterra a *Royal College of Music*¹¹ possui uma estrutura parecida, com um departamento de percussão e dentro dele o ensino tanto dos instrumentos ligados à música de concerto¹², quanto à música popular, incluindo a bateria e percussões variadas, por eles denominada de *Latin Percussion*.

Já na *Julliard School of Music*¹³ 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 geral para percussões diversas. O mesmo ocorre na *Manhattan School of Music*¹⁴, 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 Artes¹⁵, 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 Tatuí¹⁶, como é conhecido nacionalmente, os instrumentos de percussão

⁶ 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.

⁷ Informações tiradas de: <https://www.berklee.edu/studying-percussion-berklee> Acesso em 05/06/2019

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ Steel Drum é um instrumento musical de percussão criado nas regiões caribenhas e muito associado à ritmos caribenhos.

¹¹ Informações tiradas de: <https://www.rcm.ac.uk/percussion/> Acesso em 05/06/2019

¹² Também conhecida como música erudita ou música clássica.

¹³ Informações tiradas de: <https://www.juilliard.edu/music/jazz-studies/jazz-studies-undergraduate-diploma#arm> Acesso em 05/06/2019

¹⁴ Informações tiradas de: <https://www.msmnyc.edu/programs/> Acesso em 05/06/2019

¹⁵ Informações tiradas de: <https://www.iar.unicamp.br/graduacao-em-musica> Acesso em 05/06/2019

¹⁶ Informações tiradas de: <http://www.conservatoriodetatu.org.br/cursos/mpb-jazz/> Acesso em 05/06/2019

estão presentes em três diferentes áreas: MPB/Jazz; Percussão Sinfônica; Choro. A bateria se encontra dentro da 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 tem 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 relembrar 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.

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.

O segundo caso a estrutura está dividida por gênero, ficando separados a percussão sinfônica da música e percussão popular/bateria, sendo que nesta última podemos encontrar, da mesma forma que no caso anterior, que há também uma evidência na bateria, já que se trata do único instrumento de percussão popular que possui professores 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 a bateria nem a 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 musicais¹⁷, 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: 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 percussionista 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: 5)

Se olharmos ainda para dentro da estrutura das áreas de percussão sinfônica, veremos que, da mesma forma que a bateria ganhou um espaço próprio na música popular frente a tantos outros instrumentos de percussão, 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 ele seja chamado pelo seu instrumento: baterista, timpanista, vibrafonista, etc. No caso dos músicos denominados percussionistas, é esperado que toquem 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 tem técnicas e características interpretativas que se apresentam, muitas vezes, de maneira distinta, é possível notar que ambos instrumentos 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 performance e na forma como a bateria foi e é executada.

A influência dos instrumentos de percussão na performance de bateristas brasileiros é

¹⁷ O termo epistemicídios musicais é apresentado pelo autor como um conjunto de assassinatos simbólicos à diferentes culturas musicais.

um assunto bastante recorrente na bibliografia existente sobre o tema no Brasil. Isso por que 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: 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 Janeiro¹⁸, 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: 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: 823), isso pois o instrumento, nem enquanto unidade, nem suas partes centrais individuais, teriam participado da gênese de tais ritmos. É uma ideia de que 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 nos maxixes, choros, polcas, ou ainda bois, catiras, caboclinhos, entre tantos outros.

Ainda sobre este mesmo assunto, Aquino (2014) também usa, em sua tese de doutorado sobre o baterista Luciano Perrone¹⁹, esta mesma ideia de relação entre bateria e percussão quando diz que o baterista “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: 68). Essa mesma ideia aparece também nos

¹⁸ Segundo Barsalini (2010), apesar de ser difícil precisar uma data, há evidências da chegada da bateria no Rio de Janeiro em 1917.

¹⁹ 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.

trabalhos de Aquino (2009), Damasceno (2016), Dias (2013), Bergamini (2014) e Andrade (2016).

Assim, fica claro 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, existem questões estéticas relacionadas aos ritmos populares brasileiros, que mantém esse diálogo constante entre os instrumentos, sendo 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: 61)

Porém quais ritmos populares brasileiros de fato foram e são adaptados para a bateria de instrumentos de percussão? Se tomarmos como base o trabalho de registro realizado por Mário de Andrade na Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938²⁰, encontramos ritmos como Catimbó, 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 autores supracitados? Qual instrumental de percussão eram utilizados? A bateria era utilizada?

Boa parte desses trabalhos se debruça sobre o material e performance de bateristas que estão atrelados essencialmente ao samba, a bossa nova e ao samba jazz. Apesar de encontrarmos no método “A Bateria Brasileira no Século XXI” do baterista Nenê (Realcino Lima Filho) lançado em 2008, um índice mais variado de ritmos, não encontrei fonogramas onde essas adaptações são de fato utilizadas e, se tivermos como referência os métodos de bateria brasileira disponíveis no mercado²¹, encontraremos então apenas os seguintes ritmos predominantemente: samba, baião, maracatu, ijexá, xote e frevo.

²⁰ 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.

²¹ Foram observados os seguintes métodos de bateria: Bolão (2003), Gomes (2008), Pladevall (1994), Galvão (2018), Moura (2008).

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: 62).

A bateria está presente nos ambientes musicais desde que o samba é samba, sendo possível que tenha influenciado mutuamente os batuques e tenha sua linguagem própria dentro da linguagem dos sambas²², 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 emergia juntamente ao mercado fonográfico” (Barsalini, 2018: 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”²³ (Gonzaguinha, 1981), principalmente nas orquestras e bandas, gravações e rádios. Sendo tais espaços importantes para o reconhecimento dos gêneros, entendo que “a bateria pode ser incluída no contexto inicial de divulgação e propagação do baião na música brasileira” (Galvão, 2016: 255), e consequentemente influenciando a maneira de tocar e interpretar tal música.

²² Uso aqui o plural pois entendo que o samba tem inúmeras variações, territórios e sonoridades, e a bateria não está presente em todas.

²³ 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 cabaçais²⁴ existem desde antes da chegada no Brasil 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: 180). Entendendo o zabumba como um instrumento similar ao bumbo utilizado no desenvolvimento da bateria, e a máquina de chibral 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. É mais do que uma adaptação do ritmos de um instrumento para o outro, é o mesmo instrumental e a única diferença está no número de pessoas que o executa.

Ainda mais se considerarmos, assim como Hemsworth (2016), que a bateria é “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), 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 e divulgação enquanto unidade instrumental.

É desde muito cedo que a bateria está presente na execução desses ritmos e na sua divulgação e transformação como gênero musical²⁵ (Fabbri, 1980), 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

²⁴ Banda cabaçal: o termo usado no Cariri para designar o grupo instrumental formado por uma dupla de pífanos, caixa, zabumba e pratos.

²⁵ 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: 2).

também se classifica, além da instrumentação base²⁶, 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 brasileiro da revista americana apresenta conteúdo muito menor sobre percussão do que a B&P. Diversas outras questões poderiam ser levantadas, como o fato bastante comum da bateria ser comparada ou tratada como um instrumento de percussão múltipla²⁷ (Nichols, 2012; Traldi e Ferreira, 2015), ou o que é popularmente chamado como “percuteria”, um *set* de percussão que utiliza os 4 membros, têm 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 do instrumento, 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 surgiu 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 importante no

²⁶ Considero a base da bateria as partes bumbo, caixa, pratos, pedal e chimbal.

²⁷ 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).

presente trabalho para definir o entendimento do que é a base instrumental da bateria, possibilitando, a partir dela, explorar os desdobramentos e aplicações utilizados por bateristas em suas performances.

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, bem como de fontes analíticas como materiais de catálogos de instrumentos, fotos, fonogramas e dicionários.

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*²⁸ 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 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 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 nos Estados Unidos no final do século XIX, e essa nova configuração ficou conhecida por *trap set*. Os principais instrumentos de percussão agregados aqui eram pratos chineses e turcos, *cowbells*, *woodblocks*²⁹, maracas, castanholas, pandeiros, tambores chineses de afinação fixa e até mesmo triângulos sinfônicos.

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 distanciando dos instrumentos de percussão, em

²⁸ “Trap Set” vem da contração da palavra “contraption”, que significa engenhoca.

²⁹ 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.

sua grande maioria tocados apenas com as mãos ou baquetas. O primeiro pedal foi patenteado pela empresa Ludwig em 1909, época em que, segundo Traldi e Ferreira (2015) a bateria havia começado a ser levada para outros países. Com o desenvolvimento e aceitação do pedal, tivemos 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 Slingerland³⁰ 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

\$95⁰⁰

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; Mahogany Shell.
- SLINGERLAND Pedal complete with Spurs and Cymbal Holder.
- Twelve (12) inch Brass Cymbal.
- Ear Spanish Castanets.
- 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

³⁰ 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 Premier³¹, 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.

Na década de 1930 o cinema falado começou a ganhar cada vez mais força, e com isso o *trap set*, com seus instrumentos de percussão, começaram a cair em desuso, o que contribuiu para a padronização da configuração de quatro tambores³², 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 Krupa³³, 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 performances Krupa manteve, dos variados instrumentos de percussão agregados à então base, apenas o *cowbell*.

³¹ Todos esses catálogos estão disponíveis e foram consultados através do site: www.vintagedrumguide.com acesso dia 05/06/2019

³² Quatro tambores: caixa, bumbo, tom e surdo.

³³ 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).

Imagem 2 - 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	
No. 307—14" x 28" "Super" Radio King Bass Drum		\$ 38.00
No. 589—Two Short Rails, each \$2.00		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. 1199—Combination Wood Block and Cow Bell Holder		1.50
No. 1316—3½" Cow Bell		1.00
No. 1377—4½" Cow Bell		1.15
No. 741—11" Alejian cymbal		10.50
No. 743—13" Alejian cymbal		14.75
No. 766—Adjustable Cymbal Holder		2.50
No. SP761S—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. 7286K—Gene Krupa Wire Brushes (Pair)		.50
Krupa Special Drum Sticks (Per Pair)		.45
Total Value		\$393.90
No. 83—Choice of Pearl Finishes	Nickel	\$374.00
No. 84—Choice of Lacquer Finishes	Nickel	273.00
	Chrome	426.00
	Chrome	325.00

NO SUBSTITUTIONS OR OMISSIONS

Page Fourteen

Retirado do site: 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 aceitas 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 2 acima, e essa configuração que entenderemos 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 e mercado brasileiros. Recebeu esse adjetivo para diferenciar o instrumento que é tocado por um único instrumentista, dos naipes de percussão que se apresentam nos desfiles de samba e outras manifestações culturais populares no país, que também eram 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 à 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: 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 grava 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: 823), mesmo porque, como vimos anteriormente, a máquina de chimbau 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, 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 por aqui.

Tal padronização e sucesso da bateria com configuração de quatro tambores fica ainda mais evidente nos anos de 1940 com o surgimento do Bebop. 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 apresentavam uma novidade com pratos maiores, usados com função de condução. 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, 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*³⁴. Com o surgimento do rock e o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação em massa, como a TV, as bandas 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 do instrumento num determinado formato.

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 do Beatles, com a bateria *Ludwig Black Oyster Pearl Drum Set*³⁵ em 1964 na TV

³⁴ Drumkit e shellpack são expressões inglesas utilizadas pelas lojas tanto nos EUA quanto no Brasil para designar a venda da bateria fechada base com e sem ferragens, respectivamente.

³⁵ 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.

Americana (imagem 3) fez com que as vendas da marca dobrassem, e claro, reforçando ainda mais a padronização do instrumento.

Imagem 3 - Ringo Starr com sua Black Oyster Pearl Drum Set



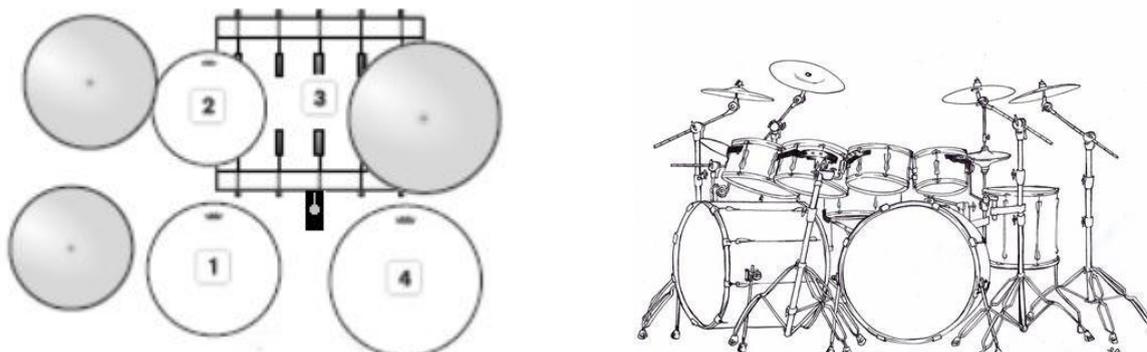
Retirada do site www.ringosbeatlekits.com em 15/06/2019

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 2). Posteriormente, e principalmente os bateristas ligados ao rock, passaram a usar inúmeros tons, surdos, pratos e até mais de um bumbo. Como exemplo podemos olhar para o baterista do grupo Led Zeppelin, John Bonham, que utilizava na maior parte do tempo 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.

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 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, e irei utilizar aqui, que a concepção de bateria fechada está ligada ao uso da junção da base bumbo, caixa, pratos, pedal, chimbau, com 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 4 a seguir, o primeiro com quatro tambores, e o segundo com mais do mesmo tipo.

Imagem 4 - Dois exemplos de bateria fechada em desenho



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: 42).

Tal padronização não se tratou de um ato premeditado, tão pouco de um motivo qualitativo para a escolha instrumental que viraria padrão, mas sim o fato de que uma delas ganhou mais destaque nas mãos de bateristas que fizeram mais sucesso.

Como pontua Bakhtin (2003) acerca da linguagem, em cada época e círculo social sempre existem vocabulários que prevalecem e que dão o tom, nos quais a maioria das pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam e seguem, e entendendo música como uma linguagem, acredito que o mesmo fenômeno ocorra na influência das performances e consequentemente na configuração dos instrumentos utilizados pelos músicos.

É importante reforçar que se trata de uma consolidação gradual, e a construção dessa narrativa é generalizante, o termo fechado diz respeito ao padrão 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.

Podemos encontrar também em outros trabalhos acadêmicos, informações que corroboram com 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: 9). A mesma ideia aparece no trabalho de Traldi e Ferreira (2015), que afirma que

“o set-up³⁶ 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: 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.

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: 31-32). E sendo a bateria fechada a mais utilizada pelos músicos, farei comparações de performances de bateristas executando a bateria fechada e a bateria aberta.

1.2 Colorindo com outros instrumentos: a bateria aberta

“Eu me interessou 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”³⁷ (Airo 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, 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

³⁶ Set-up é um 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.

³⁷ Retirado do site: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/15/cultura/1513363395_880332.html- Acesso dia 13/04/2019

ganhar diferentes países e, conseqüentemente, diferentes configurações com a inclusão de percussões tradicionais dessas regiões.

No Brasil não foi diferente e, como Aquino aponta, “na música brasileira, não é incomum vermos instrumentos de percussão “independentes”, como tamborim e agogô, serem acoplados às baterias” (Aquino, 2009: 37). São essas versões que utilizam o núcleo da bateria, com percussões agregadas, que chamarei aqui de bateria aberta, em referência às ideias de Hemsworth (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: 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 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 Hemsforth (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” (Hemsforth, 2016: 15). O autor ainda completa que “é aberta, também, no sentido em que é um instrumento que pode ser, tanto colectivo como individual” (Hemsforth, 2016: 15), reforçando essa posição, já brevemente discutida aqui (Capítulo um), 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.

No entanto, 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: 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 podem ser entendidos 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: 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: 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: 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 (2010) sobre revistas de bateria nesse período, mostra como a percussão nem sempre esteve presente no material analisado, principalmente nas revistas que tem matriz no Estados Unidos. Essa mesma questão também foi exposta aqui no capítulo um em relação às instituições de ensino e suas estruturas.

A primeira grande referência da bateria aberta no Brasil foi Aírto 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 Aírto Moreira comenta em

entrevista: “eu passei a combinar bateria e percussão quando eu estava tocando bateria no Quarteto Novo” (Airto Moreira *apud* Willey, 2010)³⁸.

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

Imagem 5 - Mauro Senise e Zé Eduardo Nazário show do Egberto Gismonti no "Tropical Jazz Rock" em 1979



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

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: 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

³⁸ 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

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, na música improvisada, bem como acompanhando cantores como Geraldo Vandré ou mesmo o caso do Edu Lobo no Festival da Record de 67. Em sua dissertação sobre o baterista em questão, Dias 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: 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*³⁹,

“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, 2012:28)⁴⁰.

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,

³⁹ 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

⁴⁰ 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 drum, bongos, tabla, woodblocks, cowbells, Indian temple bells, various gongs, and a variety of African drums such as djembes, djun djun, and talking drum.”

mas sem tolher a criatividade”⁴¹. O baterista inicia o álbum com o uso de diversos chocalhos de efeito, combinados com caixa, bumbo e chimbau 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, principalmente aqueles identificados com a cultura sertaneja nordestina, e posteriormente ganhando uma roupagem também mais abrangente tanto na questão dos instrumentos utilizados quanto da estética adotada.

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: 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: 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 chimbau” (Airto Moreira *apud* Willey 2010)⁴².

Podemos perceber que o uso de instrumentos de percussão na bateria nasce então atrelado com a ideia de identidade e exaltação do nacional. Porém, que música brasileira é

⁴¹ Retirado do site oficial do baterista: http://www.zeeduardonazario.com/port/traj_mandala.htm - acesso em 21/07/2019

⁴² 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.”

essa 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 no momento 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: 73).

E esse fato fica ainda mais evidente na fala do baterista Realcino Lima (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: 105).

Por diferentes motivos, Airto Moreira se mudou para os Estados Unidos em 1967, onde conseguiu consolidar uma carreira de sucesso, atuando como percussionista com grande 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: 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, por que 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 : 171)

É claro que esse não foi o único motivo para a que 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, Antônio Nóbrega, 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: 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: 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: 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: 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 da 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: 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 nordestino⁴³. Além disso,

diversos conjuntos instrumentais que ainda desenvolvem – muitos em franca atuação – repertório com marcas armoriais enraizadas 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: 41).

⁴³ 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.

Todos esses grupos com marcas armoriais tem 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 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 bateria aberta, utilizando diversos instrumentos de percussão simultaneamente com o corpo da bateria. A performance de Luciano será estudada no capítulo seguinte pois, apesar de não ter se tornado um baterista muito reconhecido pelo pares, sua contribuição para o grupo (esse sim bastante conhecido) e para execução da bateria aberta é significativa.

Já o Tropicalismo, movimento que se concretizou em 1968 através do álbum “Panis et Circences”, 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 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: 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: 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 Pepper⁴⁴ com Banda de Pífanos de Caruarú.

Apesar de não encontrar a execução da bateria aberta nos fonogramas dos integrantes do Tropicalismo, vejo 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 de forma não simultânea. Esse 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 Oswald de Andrade, como o urbano e o rural (viva a bossa-sa-sa / viva a palhoça-ça-ça-ça-ça)” (Calvani, 1998: 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, desrecalca os conteúdos reprimidos e dá a eles uma potência afirmativa.” (Wisnik, 2007: 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 Circenses” 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 Bergamini (2014), Dias (2013) e Aquino (2009) 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

⁴⁴ *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.

comecei a fazer também: tocar caxixi com a mão e fazer o bumbo com o pé. (Bahia, 2013 *apud* Bergamini, 2014: 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 nos álbuns encontrados nos quais a bateria aberta está presente (Quarteto Novo, 1967; Quinteto Violado, 1972; Berra-boi, 1973; Folgado, 1975; Dom Um Romão, 1972; Mandala, 1976⁴⁵), 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

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: 157-158).

Se por um lado os anseios nacionalistas andradianos 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-o.

3 Seus intérpretes e performances: Airto Moreira e Luciano Pimentel

4. Exercícios para prática da bateria aberta inspirados em trechos transcritos dos bateristas estudados

5. Conclusão

⁴⁵ O álbum Mandala foi gravado em 1971, porém lançado apenas em 1976. Conta com Zé Eduardo Nazário na bateria/percussão.

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.
- 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.
- COSTA, Luís Adriano Mendes. **Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio 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.
- 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, p.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.** Publicado nos Anais da SIMPOM, pag. 254-263, n 4: 2016.
- _____. **Grooves Brasileiros, Play-along.** Editora Independente - Rio de Janeiro: 2018.
- 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.
- 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.
- 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.
- MOURA, Duda. **Grooves do Brasil.** Editora Eme Editora Musical: 2008.
- 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 - 2008.
- 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
- 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.

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.

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.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** Editora Companhia de Bolso, São Paulo: 2012.

WILLEY, Robert. Airtó 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

Discografia, fonogramas ou vídeos com bateria aberta encontrada em 1960 e 1970:

Airto Moreira:

- Quarteto Novo (1967) | Festival Record 67 Edu Lobo, Maria Medalha e Quarteto Novo: <https://www.youtube.com/watch?v=043n6IT9u6c>
- Fourth World (1994) - <https://www.youtube.com/watch?v=TfzO0bBIPWM>

Luciano Pimentel:

- Quinteto Violado (1972); Berra-Boi (1973); Folguedo (1975)
- Dois vídeos onde é possível ver Luciano tocando a bateria com instrumentos de percussão agregados <https://www.youtube.com/watch?v=Sy7PdM6YOa4> - <https://www.youtube.com/watch?v=Asq32fs7mew>

Zé Eduardo Nazario

- Grupo Mandala (1976, gravado em 1971) - https://www.youtube.com/watch?v=h0RgfX_k0yU

Dom Um Romão:

- Dom Um Romão (1972); <https://youtu.be/GsLm9WWsN8M?t=167> (solo usando percussões)

Outros períodos:

Nenê (Realcino Lima Filho):

- Show na Alemanha com Egberto Gismonti: <https://www.youtube.com/watch?v=QageTiDmErs> / <https://www.youtube.com/watch?v=Q40c-QZfYVE>

Marcio Bahia:

- <https://www.youtube.com/watch?v=P6IJNFvRvgE> - solo, uso tamborim aos 2 minutos

Celso de Almeida:

- https://www.youtube.com/watch?v=OO9zCEz-l_o - Video aula/solo, fala sobre os instrumentos de percussão que gosta de usar.

Rogério Boccato:

- <https://www.youtube.com/watch?v=DCCN4OW9smU> - bateria com triângulo

Ramon Montagner:

- <https://www.youtube.com/watch?v=Y9ngPTvCC6k> - solo com pandeiro, mãos, cajon

Sergio Reze:

- <https://www.youtube.com/watch?v=QJNoOfQtMcI> - Chocalhos, sinos e gongos

Cleber Almeida:

- <https://www.youtube.com/watch?v=QrqnZZytv94> - bateria com triangulo e reco de mola

Pedro Ito:

- <https://www.youtube.com/watch?v=Q40c-QZfYVE>
- <https://www.youtube.com/watch?v=ICOCkK0ASR0> com Ricardo Herz Trio