

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**O ENSINO DA BATERIA NO MODELO T.E.C.L.A.: UMA
POSSIBILIDADE PARA NOVOS BACHARELADOS EM
FACULDADES DE MÚSICA DO BRASIL**

GEAZI RAMOS VICTORINO

RIO DE JANEIRO, 2013

O ENSINO DA BATERIA NO MODELO T.E.C.L.A.: UMA POSSIBILIDADE PARA
NOVOS BACHARELADOS EM FACULDADES DE MÚSICA DO BRASIL

por

GEAZI RAMOS VICTORINO

Trabalho de Conclusão do Curso de
Licenciatura em música submetido ao Instituto
Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da Unirio,
como requisito parcial para obtenção do grau de
Licenciado, sob a orientação do Professor Dr.
Alexei Figueiredo Michailowsky.

Rio de Janeiro, 2013

Dedico este trabalho à minha Mãe, Zilá Ramos Victorino (in memoriam), por me ter ensinado o Caminho do Conhecimento e da Sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Sou grato a Deus, em primeiro lugar, por mais esta Vitória, a conclusão do curso de Licenciatura em Música da Unirio. Agradeço ao Professor Dr. Alexei Michailowsky, pela orientação atenciosa e dedicada. Aos bateristas que participaram da entrevista, incluindo aqui, os colegas da Unirio. Agradeço ainda, aos parentes e amigos, sempre presentes, aos professores e colegas de faculdade, importantíssimos em minha busca por conhecimento.

“E conhecereis a Verdade, e a Verdade vos Libertará.” (Jo 8.32)

VICTORINO, Geazi R. *O ensino da bateria no modelo T.E.C.L.A.: uma possibilidade para novos bacharelados em faculdades de música do Brasil*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em música). Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar as possibilidades de se ter um Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A. (SWANWICK) em faculdades de música do Brasil, priorizando as linguagens rítmicas brasileira e latino-americana, sem desprezo das outras. As faculdades, Berklee, Musicians Institute e Souza Lima e Berklee, que já possuem bacharelado em bateria, serão usadas como referência. Será apresentada uma pequena parte do vasto material existente para ensino do instrumento. Também serão usados, o livro, *A História da Bateria – da Idade da Pedra ao século XXI*, de Uirá Moreira, entrevistas com bateristas que estudam na Unirio, na Universidade de Örebro, Suécia, e bateristas renomados, nacionais e estrangeiros.

Palavras-chave: Bateria. História da bateria. Bacharelado em bateria. Modelo T.E.C.L.A.. Swanwick. Música. Bateria no ensino superior.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA DA BATERIA	2
1 O Livro A História da Bateria – da Idade da Pedra ao Século XXI.....	2
1.1 O Autor.....	2
1.2 O livro.....	3
2 A História da Bateria.....	3
2.1 Afinação.....	5
2.2 Percussão.....	6
2.3 Bumbo.....	7
2.4 Címbalo (pratos de mão).....	8
2.5 Prato Suspenso	10
2.6 Caixa Clara.....	10
2.7 Rudimentos para caixa.....	12
2.8 Surdo.....	14
2.9 Tam-tam (tom-tom).....	15
2.10 Cincerro (cowbell).....	15
2.11 Woodblock.....	16
2.12 Temple block.....	16
3 Nova Orleães.....	16
4 Praça do Congo.....	18

5	Storyville.....	18
6	Fanfarras.....	19
7	Princípio.....	21
8	Desenvolvimento.....	23
8.1	Década de 1900.....	23
8.2	Década de 1910.....	24
8.3	Década de 1920.....	25
8.4	Década de 1930.....	27
8.5	Década de 1940.....	29
8.6	Década de 1950.....	30
8.7	Década de 1960.....	31
8.8	Década de 1970.....	33
8.9	Década de 1980.....	34
8.10	Década de 1990.....	36
8.11	Século XXI.....	37
9	Desenvolvimento da Linguagem.....	37
9.1	Patting Juba.....	37
9.2	Ragtime.....	38
9.3	Música para dança.....	39
9.4	Jazz.....	41
9.5	Blues.....	49
9.6	Roque.....	51

9.7	Funk.....	54
9.8	Discoteque.....	55
9.9	Era Eletrônica.....	55
9.10	Rap.....	55
9.11	Drum-'In'-Bass	56
10	Bateristas.....	56
10.1	Bateristas de Circos, Teatros e Vaudeville	56
10.2	Ragtimers	57
10.3	Bateristas de Grupos para Dança	57
10.4	Jazzistas/ bateristas de fusion.....	57
10.5	Roqueiros	62
10.6	Funkers.....	63
11	A Bateria no Brasil.....	64
11.1	Gêneros e Bateristas	65
11.2	Bateristas Contemporâneos.....	69
11.3	Conclusão.....	73
CAPÍTULO 2 - FACULDADES COM BACHARELADO EM BATERIA.....		75
1.1	Berklee College of Music (Faculdade Berklee de Música)	75
1.2	Musicians Institute (MI)	76
1.3	Faculdade Souza Lima & Berklee.....	77

CAPÍTULO 3 - BACHARELADO EM BATERIA NO MODELO T.E.C.L.A.....	79
1.1 O Modelo T.E.C.L.A. (Swanwick)	79
1.2 O Modelo T.E.C.L.A. no Estudo da Bateria	80
1.2.1 Técnica	81
1.2.2 Execução.....	84
1.2.3 Composição	88
1.2.4 Literatura	91
1.2.5 Apreciação Musical	94
2 Bateristas a serem analisados no Bacharelado em Bateria no modeloT.E.C.L.A.....	96
3 A importância do Bacharelado em Bateria no Modelo T.E.C.L.A.	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXO - Grade Curricular do bacharelado em bateria – Faculdade Souza Lima.....	106

INTRODUÇÃO

Pretende-se estudar nesta pesquisa, as possibilidades de se ter um curso de Bacharel em Bateria no modelo T.E.C.L.A. (Swanwick), nas faculdades de música do Brasil. Objetivando a criação de um curso onde a linguagem rítmica brasileira seja priorizada, sem que as outras linguagens sejam esquecidas, procurando-se ainda, o diálogo com outros cursos, como a Licenciatura em Música, por exemplo. Não obstante a bateria ser um dos instrumentos mais presentes na música popular em todo o mundo, aparecendo também em peças eruditas, com mais de oitenta anos de história no Brasil e presente em grande parte dos grupos musicais dos mais variados gêneros, sua entrada definitiva no ensino superior ainda encontra resistência, o que vai de encontro aos objetivos desta pesquisa. Será apresentada a grade curricular da faculdade Souza Lima & Berklee, que já possui o bacharelado em bateria, além de uma pequena parte do vasto material didático existente no Brasil e no mundo, para o ensino do instrumento, dentre métodos, periódicos, DVDs, sites da internet, etc.. Serão usados também, o livro A História da Bateria – da Idade da Pedra ao século XXI, de Uirá Moreira e entrevistas com estudantes do instrumento e bateristas renomados, nacionais e estrangeiros, além de pesquisas na internet, bibliotecas, etc.

O primeiro capítulo apresenta a história da bateria, tendo o livro supracitado de Uirá Moreira como referência. O objetivo deste capítulo é fundamentar a necessidade da bateria no ensino superior. No segundo capítulo são apresentadas algumas faculdades que já possuem um bacharelado em bateria, podendo servir como referência para a criação do curso. O terceiro capítulo é referente à formatação do Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A., proposto por Swanwick.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA DA BATERIA

O Livro A História da Bateria – da Idade da Pedra ao Século XXI

1.1 O Autor

Uirá Moreira iniciou seus estudos de bateria em 1982, no Grupo AMA. Teve aulas de leitura com o professor Flávio Pimenta e de técnica e rudimentos com o baterista Luiz Rabello. Fez curso de teoria musical na OMB e de iniciação ao teclado na escola Aulas e Cursos Musicais Neide. Estudou canto com a professora Regina Alves. Estudou na ULM com os professores Toniquinho, Willian Caram, Nenê e Lilian Carmona e Tatá.

Em 1985, iniciou como baterista tocando em festas e casas noturnas. Desde então tem atuado em bailes, eventos culturais, feiras de exposições, trios elétricos, espetáculos, rodeios, casamentos, clubes, bares, gravações em estúdio, happy hours... Entre os artistas mais conhecidos com os quais trabalhou estão Maestro Zezinho, Mário Carvalho, Neguinho da Beija-Flor, Dinho Nascimento e Lanny Gordin. Atualmente, integra o Jazz da Silva e a Banda Express.

Moreira principiou suas atividades como professor de bateria em 1986, trabalhando em conservatórios e escolas de curso livre, o que tem feito até os dias atuais. Suas áreas de atuação pedagógicas são bateria, prática de conjunto, teclado para iniciantes, palestras, workshops, rítmica e teoria musical.

O dom de tocar foi legado de seu pai, João Moreira, músico amador que tocava pandeiro e violão em festas. Como escritor, herdou de sua mãe, Florísia Moreira, grande poetisa feirense, o amor pela língua portuguesa.

1.2 O livro

O livro é uma produção independente, registrado na Fundação Biblioteca Nacional – Ministério da Cultura, registro nº 365.748, livro 676, folha 408. Possui 171 páginas. Está dividido em seis partes (seções).

Esta obra vem preencher uma lacuna no que se refere à história da bateria, uma vez que, o material existente sobre o assunto, até então, era parco, como também atesta Pereira (2012). *A História da Bateria – da Idade da Pedra ao século XXI* se torna, possivelmente, a mais completa pesquisa sobre o tema no Brasil.

2 A História da Bateria



Figura 1. Instrumentos que compõem a bateria (Fonte: Cifra Club)

Historiadores são unânimes ao afirmar que os primeiros instrumentos musicais a aparecer foram os de percussão. Um tambor encontrado na Moldávia, região a leste da República Tcheca, data de 6000 AC. Entre artefatos egípcios, acharam-se tambores de 4000 AC. As peles eram presas nos tambores com cordas ou tiras de couro, um sistema de amarração conhecido pelos antigos egípcios.

Acredita-se que o tambor precedeu instrumentos melódicos e harmônicos. Essa teoria pode ser comprovada observando-se povos aborígenes da atualidade, mesmo entre os menos civilizados, predominam instrumentos de percussão das mais variadas espécies, entre elas o tambor. Mesmo entre nós pode-se observar que as crianças começam a atividade musical tocando latas vazias viradas, com pedaços de pau e não tocando arames esticados ou soprando tubos.

Vasos de barro com peles coladas serviam também como tambores. Darabucas, feitas de terracota, eram comuns na música árabe. Chineses e outros povos orientais tem forte tradição em tocar tambores ao acompanhar suas melodias. Esses instrumentos estiveram presentes na cultura dos assírios e babilônios, conforme se pode observar (sic) em documentos e relíquias achados por arqueólogos. Tambores constavam também, entre os persas e todas as civilizações antigas. Na Bíblia há várias citações a esses instrumentos, revelando que hebreus os usavam amplamente em ocasiões alegres tais como festas e casamentos. Gregos utilizavam tambores em suas comemorações religiosas e profanas, jogos esportivos e combates. Nos tempos do Império Romano, esses instrumentos figuraram nas cortes dos imperadores que contratavam os melhores músicos da época. Tambores passaram a exaltar glórias militares, havendo grande aperfeiçoamento em seu emprego e fabrico. Esse fato contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento de linguagem na Europa. Primitivos povos australianos acreditavam que o mundo fora criado ao som de um tambor, fazendo o instrumento ter conotação pagã entre os cristãos e ser excluído por muitos séculos da vida religiosa. Entretanto, hoje, é comum se vê a bateria em igrejas cristãs.

Uma enorme parte da força e vitalidade da música seria prejudicada não fosse a marcação rítmica dos tambores. Seus nomes mudam de um país para outro, havendo frequente confusão em identifica-los. Além disso, tambores diferentes podem ter o mesmo nome. Um

exemplo é o pandeiro: em inglês chama-se tambourine. Quem lê esse vocábulo o relaciona com o nosso tamborim.

Tambor é uma expressão designativa duma grande família de instrumentos musicais. As duas formas de execução mais comuns são com o uso de baquetas e com as mãos. O tambor pode ter uma ou duas peles fixas em seu fuste.¹

2.1 Afinação

Algumas fontes consultadas argumentam que quando possui uma membrana apenas, é possível afiná-lo segundo determinada nota da escala musical e se tiver duas, é impossível atingir com ele uma nota. Um tambor moderno tem de quatro a dez parafusos entesando cada pele, por conseguinte, muitos parafusos a serem apertados. Não haveria então como esticar uma membrana em relação à outra de maneira idêntico a fim de conseguir uma nota, mesmo com o uso de um (sic) torquímetro. Nesse caso, o tambor seria um instrumento cuja altura da nota é indefinida. Certo escritor chegou a ponto de dizer que tambores com duas peles, além de outros instrumentos de percussão sem nota definida, seriam, na realidade, “fazedores de ruído”. Tibério Correa, o Tibério Luthier, fabricante de baterias, no entanto, argumenta que tambores com duas peles podem ser afinados.² Segundo ele, se há quem negue, é uma questão de conceito.

A obra *The new grove dictionary of music and musicians*, em certo trecho, alude a tambores com duas peles não poderem ser afinados, mas em outra passagem diz: “Berlioz... pediu o uso de dois surdos [tambor com duas peles], um dos quais afinado em si bemol”. Do mesmo modo, *The new grove dictionary of jazz* argumenta que o baterista Chauncey Morehouse projetou uma série de catorze caixas claras afinadas cromaticamente. Maurício

¹ O corpo de um tambor, a parte, geralmente, de madeira ou metal. Conhecido popularmente como casco.

² Em mais de vinte anos ministrando aulas de bateria, tocando em shows, fazendo workshops e workshws, podemos corroborar com a ideia de que tambores modernos possam ser afinados com altura definida, embora não seja este o objetivo primeiro da afinação da bateria.

Zottarelli, baterista graduado no Berklee College Music, fala do instrumento de Terry bozzio que, certa feita numa “clínica”, tinha todos os tambores de sua bateria afinados em (sic) notas específicas, escritas à caneta na borda de cada pele superior para referência. Caixa clara e bumbos também estavam afinados em (sic) notas específicas, escolhidas por Bozzio conscientemente, a fim de trabalhar com peças modais à bateria. O bumbo fazia o papel de contrabaixo enquanto o baterista executava melodias com outros tambores e pratos. Bozzio tocou também uma composição a duas vozes, de Bach, e executou um solo de jazz no qual fazia *ostinatos* no prato para condução e hi-hat, imitando o contrabaixo com os tam-tans.

Classifica-se o tambor como instrumento de percussão membrafônico ou membranófono. Seu nome científico é membranofone. Executados com baquetas e afins, os que compõem a bateria têm, em geral, duas peles em seu fuste.

2.2 Percussão

Percussão significa “choque entre dois corpos”. Por conseguinte instrumento de percussão é todo aquele que, para ser tocado, tem de haver um choque. No caso do tambor, o embate ocorre entre baquetas e pele ou entre mãos e membrana.

O piano é um instrumento de percussão. Ao ser executado ocorrem choques entre suas cordas e os martelos acionados pelas teclas. Sendo classificado, portanto, como instrumento de percussão cordofônico ou cordófono.

A principal característica dos instrumentos de percussão é o fato de seu som não ser contínuo. Diferente do naipe de sopros, cujo prolongamento do som depende do fôlego do executante, e dos instrumentos de cordas friccionadas, como violino ou violoncelo que mantêm o som enquanto o arco for passado nas cordas.

Para prolongar o som do tambor usa-se o recurso do rufo. O rufo fechado é conhecido em inglês como buzz roll, press roll, multiple bounce roll e closed roll.

2.3 Bumbo

A palavra bumbo tem origem onomatopaica. Diversos dicionários registram bombo como verbete principalmente e bumbo como variante. Pode ser que, quando as medidas desse instrumento eram maiores, fosse chamado bombo, afinal a onomatopeia relativa a um tambor de grandes dimensões é “bom”.

Histórias baseadas em lendas orientais evidenciam a chegada do bumbo à China por volta de 3500 AC, introduzido por meio da Ásia Central. Esculturas sumérias datadas de 2500 AC exibem bumbos enormes cujo diâmetro correspondia à altura do instrumentista. Isidoro de Sevilha, bispo e compilador, em torno de 600 AD, descreve um tambor percutido com baquetas em ambos os lados, sugerindo assim, uma forma de bumbo. Vê-se um grande tambor apoiado no peito do instrumentista numa gravura alemã do século XIV. Uma pintura de Carpaccio, do mesmo período, apresenta um músico otomano tocando um instrumento parecido com o moderno bumbo militar, chamado de tambor turco até o início do século XIX. Embora haja registros históricos da presença do bumbo na Europa, era raro seu uso no continente. Com influência dos janízaros (bandas dos corpos de elite das tropas turcas), criados no século XIV e abolidos no século XIX, bandas militares europeias, no século XVIII, começaram a utilizar o grande tambor mais amplamente. No gênero orquestral, uma das primeiras aplicações foi na ópera *Berenice*, de Freschi, executada em 1608. Gluck empregou-o em 1761; Mozart, em 1782; Haydn, em 1794 e Beethoven, em 1823. Suspenso numa estante, em posição inclinada ou vertical, o bumbo sinfônico é executado usando-se uma ou duas macetas. Por volta de 1848, surge o tensionamento das peles com emprego de parafusos.

Em princípio, nas orquestras, usava-se o bumbo apenas para marcação de tempos, atribuindo-se a Liszt a introdução do rufo em 1849. Os grandes compositores do século XIX empregaram amplamente esse tambor que, segundo Berlioz, tem um som triste e ameaçador. O bumbo é escrito na clave de baixo, no primeiro espaço do pentagrama. O reconhecimento

do grande tambor nos registros iconográficos depende de estar preso no peito do músico em posição vertical e ser percutido com uma ou duas macetas. Existe um conceito segundo o qual há uma “simbiose” entre tambores de duas peles e outros instrumentos que não são da mesma família, levando em conta o argumento que diz não haver nota definida para aqueles. Usando o bumbo e o contrabaixo, tocados em simultaneidade como exemplo, aquele reforçaria o som deste, este daria notas àquele.

2.4 Címbalo (pratos de mão)

O primeiro registro histórico do címbalo ocorre em 1200 AC. Composto-se de um par de chapas de metal em forma de prato, o instrumento contém orifícios em seu centro nos quais são presas correias de couro que se fixam às mãos do músico que percute uma peça contra a outra. Por ser composto por duas partes, é também chamado de pratos ou “prato a dois”.

Na Bíblia, há constante referência a címbalos. Durante o reinado de Davi, entre 1077 AC e 1038 AC, Asafe foi nomeado um dos principais cantores e cimbaleiros. Eram usados para acompanhar a harpa, a trombeta e outros instrumentos. Os címbalos empregados no templo israelita eram de cobre, porém encontrou-se num antigo túmulo egípcio, um, feito duma liga de cobre e prata, medindo catorze centímetros de diâmetro (5.5”), que talvez represente o modelo bíblico. O Salmo 150 cita “címbalos de som melodioso” e “címbalos retumbantes”, talvez existissem pares menores com som suave e pares maiores, os quais, quando percutidos com vigor emitissem um som forte. As palavras em hebraico para címbalo (tsel-tselim e metsil-tá-yim) derivam de uma raiz que significa “tinir” ou “tremor”. Em grego kymbalon e em latim, cymbalum.

Segundo a mitologia grega, a deusa Cibele, esposa de Cronos, inventou o címbalo. Sacerdotes dela usavam o instrumento para venerá-la com música barulhenta. De acordo com

a tradição, os turcos seriam os precursores do címbalo, embora isso ainda não possa ser comprovado.

Uma placa babilônica, datada de aproximadamente 700 a 600 AC, mostra um cimbaleiro acompanhando outro músico ao tambor. O instrumento era tocado verticalmente como nas bandas marciais e orquestras de música erudita modernas. Num baixo-relevo assírio, de cerca de 680 AC, ele é tocado horizontalmente. É retratado também em esculturas babilônicas e assírias, do início do primeiro milênio AC. Seu uso aparece também na antiga Roma e numa estátua de mármore do período helênico que data do terceiro século AC. Em Pompéia foi registrado num mosaico datado de 73 AD. Nas ruínas desta cidade, foram achados címbalos de até 41 cm de diâmetro (pouco mais de 16”). São retratados em manuscritos ingleses do século XIII em feitios chatos e hemisféricos. Aparecem na obra *A Assunção da Virgem*, de Matteo Giovanni, na Idade Média, tocados horizontalmente por anjos e mulheres.

Na China é usado um címbalo que imita o som dos gongos. O modelo chinês difere do tipo turco. O chinês tem uma curvatura que impede que as extremidades vibrem, produzindo um som “cortante”. Havia modelos tão pequenos que eram tocados, um contra o outro, com os dedos de uma das mãos, tal como se faz com as castanholas. Em 1680, N. Strungk incluiu címbalos na orquestra em sua ópera *Ester*. Mozart utilizou em 1782; Haydn, em 1794; Beethoven, em 1812 e Berlioz, em 1837.

Nas bandas militares, como medida econômica, observavam-se instrumentistas tocando bumbo e címbalo ao mesmo tempo já em 1844. Um prato era sustentado na mão esquerda e percutido contra outro fixado no bumbo. O tambor era executado com uma maceta na mão direita.

O címbalo pertence à família dos instrumentos de percussão idiófonos, também conhecida como autofônicos. São englobados nela todos os instrumentos inteiriços, cujo próprio corpo produz o som. Geralmente, a altura da nota desse instrumento da bateria é indefinida. Seu nome científico é idiofone. Compositores eruditos não tinham um padrão para a escrita do címbalo. Podia aparecer grafado sobre uma única linha como se vê na forma de Ravel escrever.

2.5 Prato Suspenso (ataque)

O prato suspenso é uma címbalo sem a segunda peça. No Brasil, é assim chamado, em geral quando se usa um prato separado do outro, percutido com baquetas e afins.

No século XIX, Wagner aplicou um único prato, ora tocado com uma baqueta, ora com duas, para produzir um rufo. O instrumento era sustentado em uma das mãos e percutido com a outra. Quando se fazia um rufo, outrem segurava o instrumento para que o percussionista o tocasse com duas baquetas.

A estante para prato surgiu no século XX, permitindo que compositores eruditos fizessem amplo emprego do instrumento desta maneira. Portanto uma expressão correta para designá-lo, vista frequentemente em textos musicais, é “prato suspenso”.

2.6 Caixa Clara

Os motivos que levam a caixa clara a ter esse nome são: o fato de ser uma caixa de ressonância e haver arames espiralados em contato com a pele inferior, a esteira, os quais parecem dobrar a frequência de vibrações da membrana, dando a impressão que o tambor soa uma oitava acima. A consequência é um som claro, evidente. O tambor medieval é a mais antiga caixa clara conhecida, representado perfeitamente na arte dos séculos XIII e XIV. Não apresentava forma definida. Seu diâmetro podia ser maior ou menor que a profundidade. Tinha cordas finas feitas de tripa de carneiro sobre a pele superior para ter um som mais

destacado. Seu corpo e aro eram de madeira. Segundo algumas fontes a caixa clara é originária da Turquia.

Durante o século XIII, o uso da caixa clara era militar, com tamanho superior ao que conhecemos hoje. Há uma ilustração de 1619, mostrando uma caixa clara de 59 cm (23”) de diâmetro! Em meados do século XVI, transferiram-se as cordas para a pele de baixo do tambor. Já em 1636, o tambor era tocado com um e dois toques numa velocidade tal que não era possível acompanhar cada batida. A construção da caixa clara é pensada de maneira que ela possa soar o mais rápido possível, tendo as peles esticadas ao máximo para facilitar o maior ressaltado das baquetas. Nos séculos XVIII e XIX, tamborileiros militares tocavam de cor e tinham de memorizar vários rudimentos e grande número de solos que serviam como chamadas. Tais instrumentistas tocavam o dia inteiro, das convocações para o desjejum até o jantar.

A caixa clara era tocada como fazem os integrantes de escolas de samba, hoje, com o auxílio de uma correia, também chamada de boldrié, bandoleira ou talabarte, ficando pendurada junto ao corpo.

Em 1706, Marín Marais, violista e compositor francês, talvez tenha sido o primeiro a empregar a caixa clara na orquestra. Handel a usou em 1749; Gluck, em 1779 e Beethoven, em 1813, Rossini, em 1817, elevou a caixa clara à categoria de instrumento solista nos rufos introdutórios da composição *La Gazza Ladra*. Ravel a aplica de forma majestosa em seu famigerado Bolero.

Em meados do século XIX, as dimensões da caixa clara são diminuídas, aproximando-se da forma atual. Neste período aparecem também tambores com corpo de latão. Cornelius Ward, fabricante de flautas e tambores, patenteia os parafusos para afinar as peles da caixa clara em 1837. Quando se apertava um parafuso as duas peles eram esticadas, o

sistema não era individual. Em meados do século XIX, J. Dermond desenvolveu um sistema independente de afinação, patenteando-o em 1863. No entanto, outra fonte afirma que Emile Boulanger patenteou a caixa clara com afinação individual das peles em 1883.

Compositores eruditos do século XX trouxeram grandes inovações sonoras à execução do instrumento. Os mais variados efeitos foram usados: tocar no aro, sem esteira, no aro e na pele simultaneamente, além das passagens de difícil execução que permeiam as peças do período.

2.7 Rudimentos para caixa

Rudimentos são sequências de toques no tambor que, se comparadas à linguagem verbal, corresponderiam às sílabas e os rudimentos mais longos às palavras. Sua origem remonta à Suíça do século XV. Podem ter ornamentos ou não, sendo seus nomes, em grande parte, de origem onomatopaica. Para o percussionista, aprender os rudimentos tem a mesma importância do estudo de escalas musicais para executantes de instrumentos melódicos. Randle Holme III, em sua obra *Academy of Armoury* de 1688, cita vários rudimentos usados na caixa clara: flam, dragge, roofe, diddle e rowle³. Um livro italiano, *Il torneo*, escrito em 1621 por Pistófilo, talvez seja a primeira obra com notação militar. O método para tambor mais antigo que se conhece foi escrito por Charles Stewart Ashworth nos EUA em 1812: *A new useful and complete system of drum beating, including the reveille troop, officers calls, signals, salutes and the whole of camp duty as practiced at headquarters, Washington city: intended particularly for the use of the United States Army and Navy*. Contem 27 rudimentos. Outro importante método foi escrito por Gardner A. Strube em 1869, *Struber's drum and fife instructor*. Desse livro surge a expressão 26 rudimentos. Em 1933, durante a American

³ Segundo Uirá Moreira, esta é a primeira ou uma das primeiras vezes em que as onomatopeias usadas para ensino dos rudimentos aparecem escritas. Ainda de acordo com o pesquisador, a grafia destes rudimentos teria diminuído a importância da tradição oral no ensino dos mesmos. Sua grafia no inglês moderno: flam, drag, ruff, diddle e roll.

Legion National Convencion em Chicago, percussionistas de todo os EUA selecionaram os 13 essenciais (essencial 13), que são 13 rudimentos. No entanto, a N.A.R.D. (National Association of Rudimental Drummers), soma a estes, mais treze, estabelecendo assim o Standard 26 American Drum Rudiments. Em 1979, o Marching Percussion Comitee da Percussive Arts Society (PAS – instituição sem fins lucrativos criada em 1961, nos EUA) revisa os rudimentos agrupando-os em ordem lógica e por famílias como: rolls, flams e drags. Em 1980, a Percussive Arts Society International Convention em San José apresenta a International Drum Rudiment Proposal, uma lista revisada com 36 rudimentos separados por famílias e publicada por Instrumentalistic company em 1981, para que leitores dessem sua opinião. Em 1984, a Percussive Arts Society adota os 40 International Drum Rudimments, publicados por The Instrumentalistic Company em janeiro de 1985.

Quase todos os rudimentos podem ser executados em dois estilos, o marcial (rudimental) e o de concerto (concert). No de concerto os rudimentos são tocados de modo fechado. Mesmo o rufo fechado de concerto é diferente do seu par no estilo marcial. No estilo de concerto, os toques simples (com exceção do tímpano) e o papa-mama têm menos importância. Nos flams as apogiaturas são tocadas mais próximas dos toques principais. Os drags, ou ruffs, são executados sem papa-mama, com rufos fechados. No estilo marcial, o papa-mama tem enorme importância e os rufos são abertos. As apogiaturas dos flams são tocadas um pouco mais longe dos toques principais. Os drags são abertos, tocados com papa-mama e o baterista dá maior importância aos toques simples para execuções nos instrumentos com menos tensão na pele, como surdo e toms. Há também ostinatos de caixa clara e hi-hat, em muitos estilos que exigem domínio dos toques simples. O paradiddle é um rudimento que é tocado da mesma forma tanto no estilo de concerto quanto no marcial.

Os rudimentos podem ser usados em qualquer instrumento de percussão. Porém sua execução é mais fácil na caixa clara, por ter a pele mais esticada, o que favorece o rebote das baquetas.

2.8 Surdo

Possui este nome em razão de seu som amortecido, sombrio, opaco. O fato de ser executado com baquetas macias, ter dimensões médias, cuja profundidade em tamanho se aproxima de seu diâmetro, além de peles naturais, podem ter contribuído para que tivesse estas características. Era conhecido como caixa de rufo ou caixa surda. Com o corpo, geralmente, de madeira, suas medidas não diferiam muito das do surdo de hoje. Com o diâmetro maior que a profundidade, aproximadamente 45 cm (17, 71”) por 36 cm (14, 17”).

Mesmo sendo um dos tambores mais antigos e universais, o verdadeiro surdo⁴ entrou tardiamente nos círculos militares. Na Inglaterra, França e Alemanha, apareceu primeiro em bandas marciais no início do século XIX. Sua ilustração aparece no *Manual Genérico de Música Militar*, de Kastner, em 1848, sendo tocado por um músico em pé, tendo o instrumento pendurado por uma correia junto ao corpo.

Os toques do surdo são tecnicamente menos elaborados que os da caixa clara, uma vez que, suas peles possuem menos tensão. Foi usado por compositores eruditos dos séculos XIX e XX, como Berlioz, Wagner, Strauss e Stravinsky. Nas orquestras, atualmente, é usado sobre um tripé. É escrito no segundo espaço do pentagrama, na clave de baixo ou na de percussão.

No inglês, o surdo é chamado de tenor drum (tambor tenor). Quando fazendo parte da bateria, floor-tom (“tom-tom de chão”), o motivo é que existia um tom-tom chinês com medidas maiores e que era posicionado no chão, à direita do baterista. Mesmo após receber

⁴ De acordo com alguns registros, o surdo existe desde o século XII, inspirado em tambores árabes de guerra.

parafusos para tensionar as peles, assumindo características de surdo, continuou a ser chamado de tom-tom, logo, o nome surdo é um brasileirismo, talvez advindo da relação entre o surdo de carnaval e o floor-tom. Assim, é possível que o verdadeiro surdo não faça parte da bateria, mas sim um tom-tom com dimensões maiores.

2.9 Tam-tam (tom-tom)

A palavra “tam-tam” tem origem onomatopaica. Várias fontes indicam a origem chinesa deste tambor, embora outras assegurem ser turco. É confundido com o gongo chinês, pois estudos semânticos dão margem a isso. Aplica-se aqui o aportuguesado vocábulo tam-tam no Oriente e no leste da África. As primeiras menções deste tambor aparecem em meados do século XIX, tinha peles pregadas no corpo até o final do século. Seu uso em orquestra era ocasional, Stravinsky, na composição Agon, em 1957, usou três destes tambores.

O Dicionário de percussão, de Mário D. Frungillo, define como “tantã” (tam-tam segundo o Vocabulário ortográfico) um tambor parecido com a timba, usado em grupos de samba e, como tom-tom, o instrumento aqui em pauta, Tibério Luthier é da mesma opinião. No entanto, após pesquisas em dicionários etimológicos, enciclopédias e no Vocabulário ortográfico da língua portuguesa, concluímos que tam-tam é o vocábulo da língua portuguesa correlato ao inglês tom-tom.

2.10 Cincerro (cowbell)

O vocábulo cincerro, ou cencerro, possui origem onomatopaica. Espécie de campainha que se coloca no pescoço de um animal, fazendo-o servir como guia para o rebanho ou para facilitar a localização dele no pasto. Existe desde tempos antigos, variando o formato de acordo com a região. Pode ser construído de chapa de metal ou madeira (menos usado).

Foi utilizado na orquestra em conjunto de cinco, oito ou mais. Tem sido usado amplamente na música latino-americana, especialmente na América Central e na música

africana. No nordeste brasileiro é conhecido como chocalho. Por ter um badalo, pertence à família dos sinos, sendo, por conseguinte um idiofone. Quando usado como instrumento musical não possui badalo.

2.11 Woodblock

O woodblock (bloco de madeira) é oriundo da China. Sendo associado a rituais religiosos, pode-se relacioná-lo ainda, com blocos de madeira existentes há milhares de anos na Ásia e África, usados em rituais de fertilidade. No início do século XX, ragtimers e jazzistas chamavam-no de clog box (caixa de socos) e tap box (caixa de golpes). Havia woodblocks duplos com formato cilíndrico originários do Ocidente. A orquestra ocidental de música erudita empregou o instrumento com mais frequência que o temple block. Era aplicado no cinema mudo em simulação de sons de casco de cavalo, gotejar de água e imitação de sapateado.

2.12 Temple block

Relacionado a práticas ritualísticas, o temple block (“bloco de templo”) tem forma esférica, havendo um peixe mítico desenhado em seu corpo. A fenda que possui representa a boca aberta do animal. Pode ter um diâmetro de 60 cm ou mais. Feito de madeira, quando tem aplicação religiosa, é percutido com um bastão metálico parecido com uma maceta. Chegou ao Ocidente no início do século XX e foi empregado pelos bateristas, no começo da década de 1920, geralmente grupo de três, quatro ou cinco. No Brasil, possuindo formato diferente, o instrumento recebe o nome de bloco sonoro.

3 Nova Orleães

Em 1717 a Luisiana foi cedida à Companhia do Ocidente, que fundou Nova Orleães entre 1717 e 1718, tornando-se a capital do Império Francês no Novo Mundo. Após a Guerra dos Sete Anos, que terminou em 1763, a Espanha, aliada da França, passou a ter direitos sobre

a Luisiana ocidental e as terras a leste do Mississipi, com exceção de Nova Orleães que foi cedida aos ingleses. Porém, em um tratado secreto, a cidade foi dada aos espanhóis, que seis anos depois assumiriam o controle. Em 1800, a Luisiana voltou a pertencer à França, em 1803, é comprada pelos EUA por sessenta milhões de francos (uns quinze milhões de dólares na época), oferta prontamente aceita pelo belicoso Napoleão Bonaparte.

Houve grande desenvolvimento sob o domínio americano e em meados do século XIX, Nova Orleães, até então, capital da Luisiana, era a terceira maior cidade do país. Para lá migraram escravos e italianos, onde residiam também escravos africanos. A Guerra de Secessão, no entanto, destrói a economia da cidade. Uma vez terminada a guerra, negros emancipados migram para vários centros urbanos, dentre eles Nova Orleães, aumentando a influência africana sobre a cultura local. A tradição do lugar fundia cultura francesa e espanhola, havendo grupos de música europeia que rivalizavam com os negros. O preconceito racial imperava, não se admitia, por exemplo, por toda a região sul dos EUA, negros e brancos tocarem juntos, salvo nos bastidores, situação que durou até a década de 1920 ou 1930. Executavam-se hinos católicos e protestantes nas igrejas, os negros tinham seus espirituais, shouts, suas danças, ritmos e tocar de tambores.

Os neo-orleaneses gostavam de reunir-se em associações, contratavam grupos musicais para bailes, piqueniques, festas ou desfiles. Barbeiros e dentistas eram músicos e tocavam para seus clientes. Em 1900 existiam 30 conjuntos que atuavam na cidade executando músicas semelhantes às marchas europeias, apresentavam-se em lugares fechados e circulavam a pé ou sobre band-waggon (carroções para bandas). Tocavam também, em casamentos, batizados, circo e no mardi grass, espécie de carnaval de origem francesa. Quando a caminho de um sepultamento, tocavam músicas tristes, na volta, composições alegres.

A bateria estava presente em toda Nova Orleães: em bailes, festas, parques, teatros, restaurantes, residências, piqueniques, circos, “inferninhos”, clubes, palanques, jardins públicos, camps e riverboats. Geralmente o baterista negro trabalhava em festas nas residências dos brancos.

4 Praça do Congo

Antes da chegada dos colonizadores franceses, a região onde se localizaria a praça do congo (Congo Square), era tida pelos aborígenes como solo sagrado, por cultivarem ali seus alimentos. Autóctones e escravos vendiam seus produtos no local e com o tempo tornou-se ponto de encontro para escravos africanos. O nome Congo Square não era oficial. No século XVIII, era permitido aos escravos aproveitarem seu meio dia livre de domingo para suas práticas musicais de origem africana, estas ocorriam na Praça do Congo.

Por volta de 1819, entre quinhentos e seiscentos negros, reuniam-se na praça dançando em círculos com movimento vagaroso dos pés. A música que os embalava era executada por canto feminino, dois tambores,⁵ cabaças, banjos, antaras, rudes feitas de junco, marimbas e instrumentos usados na Europa como violino, pandeiro e triângulo. Havia também tambores improvisados, feitos com caixotes e latas, além do uso de ossos e madeira. O ritmo dos negros da Praça do Congo balançava os turistas mesmo contra a vontade deles. Com o fim da Guerra Civil, em 1865, negros passaram a ter mais liberdade. Em 1880, a praça era um importante ponto cultural onde eles se reuniam para tocar. Hoje a praça se chama Beuregard Square.

5 Storyville

Por volta de 1885, no Bairro francês e na região da Basin Street (Rua do Lago Artificial), rua que se localizava atrás daquele, começaram a surgir um número considerável

⁵ Um dos tambores era a bambula, pequeno instrumento, feito de bambu, oriundo das Antilhas, tocado com as palmas das mãos e dedos. O outro, um tambor grande tocado com baquetas ou ossos de animais. Estes eram os principais tambores, mas havia outros.

de bordéis. Em 1897, delimitou-se uma área que somava trinta e oito quarteirões, onde tais estabelecimentos podiam funcionar livremente, nascia Storyville (cidade de Story). Tinha esse nome porque o conselheiro municipal Sidney Story a idealizou.

Embora existindo estabelecimentos onde não houvesse segregação racial, a Storyville tinha uma parte reservada aos negros e outra aos brancos. O New Orleans jazz surgiu neste lado do bairro. De vida essencialmente noturna, Storyville empregava muitos músicos: bandas e pianistas de ragtime, trio de cordas, conjuntos para dança, bandas de jazz e fanfarras.

Possuindo instrumentos europeus, negros podiam observar das janelas das salas para bailes, brancos tocando, a fim de aprender com eles como tocar. Porém, devido ao talento incomensurável dos negros, a situação se inverteu, os brancos é que passaram a visitar a parte de Storyville reservada aos negros, para vê-los atuar. A Praça do Congo ficava ao lado de Storyville, influenciando os instrumentistas e compositores dos bordéis com sua música.

Dada a quantidade de bateristas neo-orleaneses nas primeiras duas décadas do século XX, pelo menos nesse período, Nova Orleans pode ser colocada como a “capital da bateria”, a Storyville uma de suas principais “moradas”, enquanto a Praça do Congo ajudou na preservação dos ritmos africanos que se refletiram no desenvolvimento da linguagem do instrumento.

6 Fanfarras

Uniformizadas, as fanfarras (brass band), em sua formação original, surgiram na Europa na década de 1820, integravam os regimentos de cavalaria, tornando-se o tipo mais popular de grupos amadores, principalmente na Inglaterra e mais tarde nos EUA. Eram usadas em inaugurações e outros eventos. No início do século XX, na Grã-Bretanha, o número de fanfarras era de 20.000. Estas bandas costumavam competir acirradamente em festivais.

Chegam aos EUA na década de 1830. Eram compostas por vinte ou mais músicos, tendo em sua formação, além de metais, três instrumentos que compõem a bateria, címbalo, caixa clara e bumbo. Muito usadas como bandas de regimentos de infantaria e cavalaria, especialmente na Guerra de Secessão, época em que seu número aumentou muito. Com o tempo os grupos norte-americanos se distanciaram dos ingleses e devido à imigração, houve influências, suíça, francesa e germânica. Por volta de 1865, começam a surgir fanfarras compostas por negros, especialmente marcadas pela música afro-americana. A primeira conhecida, foi a Saint Joseph's Brass Band, do cornetista Clayborn Williams, formada em 1880.

Várias fanfarras usavam um único percussionista para tocar bumbo e címbalo, geralmente, esse músico usava, em vez de um prato na mão esquerda, um aro metálico contendo um cabo de madeira em forma de coador de café (chamado spring steel cymbal beater no catálogo da Ludwig de 1932) com o qual percutia o prato fixado no bumbo. Segundo o tocador de bumbo, Henry Glass, Black Benny Williams foi o primeiro a empregar um artifício parecido, um antigo cabide, para tocar o prato sobre o bumbo.

Em 1890, nos EUA, inseriram-se instrumentos com palhetas como saxofones e clarinetes, apresentando características norte-americanas, enquanto, nas ruas de Nova Orleães, desenvolviam estilos de execução improvisada que culminariam no jazz. As fanfarras de Nova Orleães eram compostas por nove músicos tocando trombone, tuba, sax barítono, saxofone alto, duas cornetas, clarinete, caixa clara e bumbo com címbalo.

Muitas fanfarras se tornaram bandas de jazz e vários tamborileiros vieram a ser grandes bateristas, de maneira que a influência das fanfarras sobre a linguagem da bateria foi muito forte. Os avanços tecnológicos como, surgimento do gramofone, cinema, rádio,

televisão e internet, acabaram por afastar os apreciadores das fanfarras e desestimular esta prática musical de maneira amadora.

7 Princípio

Não há registro histórico que comprove um momento exato para o encontro das peças que formam a bateria, como vários instrumentos musicais, desenvolveu-se com o passar do tempo. A maioria das fontes afirma que esse encontro ocorreu nos EUA, mesmo as não americanas chegam à conclusão que o encontro se deu lá. Há textos em alemão que argumentam que a bateria teria surgido na Alemanha, segundo Tibério, Luthier. No entanto, para Tito Martino, fundador da Tradicional Jazz Band original, a bateria surgira no sul dos EUA e componentes dela poderiam ter surgido na Alemanha.

O double drums⁶ (dois tambores) nasce quando, o governo permite que músicos veteranos fiquem com seus instrumentos após o fim da Guerra de Secessão, centenas de bandas comunitárias e grupos para dança são formados. Era tocado, após 1865, colocando-se a caixa clara a sua frente e o bumbo em um ângulo aberto à direita para ser tocado também com a baqueta direita.

Cornelius Ward (1796-1872), antes de 1850, segundo o *The new grove dictionary of jazz*, inventou o primeiro pedal de bumbo que permitia que o instrumento fosse tocado junto a um litofone.⁷ Seriam três os tipos de pedais primitivos feitos de madeira, o overhanging ou swing pedal (“pedal que se projeta sobre” ou “pedal de impulso”), o heel pedal (“pedal com o calcanhar”) e o toe pedal (pedal com a ponta do pé). Estes pedais possuíam um batedor que atingia um prato afixado, perpendicular ao chão, no aro do bumbo sempre que o tambor era percutido.

⁶ O double drums consistia de uma caixa clara sobre uma cadeira diante do percussionista e um bumbo a um ângulo aberto à direita para ser executado com a baqueta. Seria a primitiva bateria.

⁷ De acordo com o *Dicionário de percussão* - Mário D. Frugillo, litofones são instrumentos musicais feitos de pedra, e Carl Orff teria utilizado seis pedras afinadas em Antígona.

G. R. Olney em 1887 foi o primeiro a patentear um pedal para bumbo e em 1888, Albin Foerster patenteou um mecanismo que podia tocar o bumbo simultaneamente com um címbalo posicionado horizontalmente sobre o tambor, que não ficava à frente do músico, mas à sua direita. Havia tipos suspensos que se estendiam da borda superior do bumbo, presos no aro, e exemplares localizados na parte inferior. Nesse período os pedais tinham uma ação muito lenta (ainda não possuíam mola), o baterista tinha que controlar a ação de ida e volta do batedor, o que resultava em cansaço. Segundo Willliam F. Ludwig, em 1891 o pedal de bumbo ainda não havia sido inventado em Chicago, porém, em 1893, os músicos fabricavam os próprios pedais ou os encomendavam a um carpinteiro.

Dee Dee Chandler, neo-orleanês, membro da John Robichaux Orchestra, em 1894 ou 1895 teria criado um pedal de madeira que permitia tocar o bumbo enquanto executava a caixa clara com baquetas. Para a Percussive Arts Society, no entanto, isso só teria ocorrido no fim da década de 1880 ou fim do decênio de 1890. A Orquestra de Robichaux era composta por crioulos e uma possibilidade é que a bateria tenha nascido nesta classe social de Nova Orleães, uma vez que, era mais instruída e socialmente avantajada. Finda a Guerra de Secessão, integrantes brancos das bandas militares venderam seu bumbos, caixas-claras e címbalos para ex-escravos. Os negros aprendiam a tocá-los, imitando os brancos das fanfarras, porém, com o tempo, graças ao enorme talento dos afrodescendentes, a situação se inverteu.

Para José Ramos Tinhorão, no seu livro *História social da música popular brasileira*, a bateria nascera entre os sulinos negros dos EUA, enquanto que a tradição assegura que isto ocorrera junto com o jazz. Luís Antônio Giron, no artigo *De Coadjuvante no circo a Estrela no Jazz*, publicado no jornal O Estado de São Paulo em 25/07/89 declara que isso seria um exagero e que a bateria já era usada antes das bandas de Nova Orleães do início do século XX. Ainda segundo Giron, no século XIX, as orquestras de circo começaram a usar o primeiro

modelo de bateria, com a finalidade de sintetizar vários tipos de percussão, facilitar a marcação das marchas e o transporte. Já o *Guide to vintage drums*, argumenta que por motivos econômicos e de falta de espaço, o instrumento teria surgido no vaudeville.

Há também fontes que afirmam que a bateria nasceu em bandas de ragtime, baseando-se no homem-orquestra, assim, a bateria não teria sido “gerada” pelo jazz, mas adotada e muito bem cuidada por ele. As primeiras baterias tinham peles de bezerro e cordas tensionando as peles do bumbo, por ser mais barato.

Ulysses Leedy, fabricante, inventor e baterista, em 1898, criou a estante para caixa clara, enquanto que, abafadores internos são colocados na caixa, em 1900, com o intuito de explorar sons mais suaves.

8 Desenvolvimento

8.1 Década de 1900

Adquiria-se o bumbo sem pezinhos, no início da década de 1900, depois eram comprados e fixados nos aros traseiros para evitar que o tambor rolasse. Esses pés eram pontiagudos e chamados espora (spurs).

No início do século XX, a música acontecia principalmente em teatros, ficando o baterista incumbido dos efeitos sonoros que davam vida às cenas. Imitava sons de tiros, portas rangendo, cascos de cavalos, algazarra, cantos de pássaros etc.. Devido à necessidade de muitos efeitos, inseriu muitas peças em seu instrumentário, como: woodblock, cincerro, sinos de trenó (sleightbells), choro de bebê (baby cray), sirene de boca (mount siren), apito de trem (train whistle), apito de rebocador (tugboat whistle) chamariz de pássaro, dentre outros. Talvez por influência da música dos teatros, ragtimers e jazzistas aumentaram as peças usadas, colocando um ou dois cincerros e um woodblock sobre o bumbo.

De acordo com o *The new grove dictionary of jazz*, a bateria foi chamada de traps, redução de trappings (ornamento), em virtude dos aparatos usados. Acredita-se também, que traps (armadilha), seja uma gíria relacionada ao fato de nos espetáculos de vaudeville se colocar um animal empalhado dentro do bumbo. A expressão também foi usada para nomear um antigo pedal e peças da bateria que não o bumbo e a caixa clara. O Termo formal usado era trap set.

Primeiro produto da marca Ludwig, o adjustable toe pedal, originário de um modelo de madeira, foi patenteado em 1909. Possuía uma mola que fazia com que o batedor voltasse, permitindo que o baterista não se cansasse. Com um toque de dedo podia-se mover o batedor do clanger⁸ (tinidor), essas facilidades impulsionaram a bateria.

O estudo *Evolution of Bebop Drumming*, realizado por Tony Edwards, afirma que C.B. Wanamaker foi o inventor do suporte de prato, em 1909, sendo usado fixo no bumbo. Já o *The new grove dictionary of jazz*, argumenta que pratos suspensos só foram inseridos na bateria iniciado o século XX.

Há uma fotografia no catálogo da George B. Stone Co. de 1910, onde aparecem quatro tambores com sensores e fios elétricos que permitiam reproduzir sons de animais: rugido de leão, rosnado de urso, grunhido de porco e ladrar de cachorro, invenção de George Harrison Way e George Lawrence Stone, filho do fabricante.

8.2 Década de 1910

No primeiro decênio de 1910, os apetrechos para efeitos usados na bateria continuam a aumentar. O catálogo da marca Ludwig de 1912, apresenta vários deles: o imitador de trote de cavalo (horse trot imitation), almofada para tiros (shot cushion), matraca (ratchet), bigorna

⁸ O clanger era um prato fixo ao bumbo para ser tocado simultaneamente com o mesmo. Também chamado de zinger cimbal, side cimbal e brass pedal cimbal. Localizava-se na parte superior direita do bumbo, depois com outros modelos de pedal, localizou-se na parte direita inferior da borda do bumbo.

(anvil), triângulo, apito deslizante (slide whistle), chamarizes de passáros (Bird whistles) carrilhão sinfônico (chimes), cacarejo (hen cackle) e o canto de galo (rooster crow). Alguns bateristas, como Tony Sbarbaro, tocavam Kazoo.⁹ Popular entre os bateristas, o tam-tam chinês também consta neste catálogo. Tinha duas peles de porco pregadas em seu corpo com tachas e pinturas nas membranas.

Conforme o livro *The Ludwig story*, de Willian Ludwig, a partir de 1914, o cinema se torna realmente popular, exigindo mais apetrechos para efeitos, enquanto que teatros surgem por toda parte, empregando um grande número de bateristas. A bateria era usada apenas para efeitos sonoros. Em 1912 é projetada como mata-moscas, ou moscadeiro (fly-swatter, fly-killer), a vassourinha, ou escovinha, um feixe de fios de aço, retrátil, inserido num tubo oco.

O padrão de bateria no decênio de 1910, estabelecido por ragtimers e jazzistas, consistia de bumbo, clanger, caixa clara com estante, prato chinês, woodblock, tom-tom chinês e cincerro. Neste período, as caixas claras começam a ser fabricadas de metal, com variedade de medidas. A bateria, nas primeiras décadas do século XX, aumenta sobremaneira a sua popularidade por meio dos bateristas de teatro, ragtimers e jazzistas.

8.3 Década de 1920

No início dos anos 1920, começa a ser usado o snowshoe cymbal um mecanismo de madeira com duas peças ligadas por uma dobradiça com mola rígida. Possuía um prato em cada peça, tendo a parte de cima uma correia para prender o pé, como nos sapatos para neve, de modo que, quando acionado, os pratos se chocavam. Era conhecido também como Charleston cymbal e por ser muito rude dificultava o trabalho do baterista.

⁹ Trata-se de um tubo em forma de submarino, tendo uma abertura sobre ele, tampada com o auxílio de uma membrana que vibra ao ser projetada a voz dentro do aparato. O som se assemelha a um zumbido. (MOREIRA, 2010, p.43)

Temple blocks são adicionados à bateria, sendo agrupados de três a cinco peças de tamanho gradualmente maior, além de tímpanos. Estes sendo pouco usados em gravações. Começa o declínio do uso do clanger, embora sempre ausente em gravações. Por volta de 1925 deixa de ser usado.

O Guide to vintage drums, afirma que o low hat (também chamado de low boy, sock cymbal e floor cymbal), inventado por Vic Berton, surge no catálogo do fabricante Ulysses Leedy de 1924. Segundo The new grove dictionary of jazz, o instrumento foi usado pela vez em 1926. Era dobrável para viagens e com pratos de 10” de diâmetro, ficava a 30cm do chão. Barney Walberg, um ano após a invenção do low hat, de Worcester, Massachussetts, adicionou um tubo de 32” ao mecanismo e o elevou à altura atual, para ser tocado com baquetas.

Uma bateria completa podia ter mais de 20 componentes e ocupar até seis metros. Um instrumento assim era considerado objeto de luxo, de êxito. Músicos afortunados tinham um ajudante para transportar o instrumento.

O hi-hat aparece no catálogo da Leedy de 1924, segundo o Guide to vintage drums. The new grove dictionary of jazz afirma que o instrumento surge em catálogos de bateria em 1927 e foi usado pela primeira vez em 1926. Vic Berton foi um dos primeiros a usá-lo. Em 1927, aparece no catálogo da Ludwig, o sizzle cymbal (“pratos com chiado”), pratos turcos com rebites inseridos (no Brasil é conhecido como prato com rebites).

A partir de 1927, as vassourinhas se popularizam, embora já aparecessem no catálogo da Ludwig desde 1922, a busca é por um som mais suave. Eram chamadas de escovas (brushes) ou escovas de arame (wire brushes). Ainda por volta de 1927, a Sonor¹⁰ fabrica o primeiro pedal duplo para bumbo, o duplex. Não era funcional para o baterista, uma vez que,

¹⁰ Fabricante alemã de bateria, ainda presente no mercado, nos dias atuais.

os pedais ficavam juntos, inviabilizando o uso da caixa. A primeira imagem de um prato suspenso encontrado por Moreira em sua pesquisa consta de 1928. No final da década começam a ser fabricados tambores de compensado, em vez de madeira, que é mais pesada, facilitando o transporte.

Durante a década, tambores são revestidos com plástico laminado em tons de madeira natural, baterias aparecem com cores brilhantes, dourada e prata ou ainda imitando a textura de pérola. Os bateristas são chamados de trap drummer ou apenas drummer. Inicia-se a fabricação de baquetas desenhadas especificamente para bateristas, as anteriores eram para uso militar, grandes e pesadas.

Segundo o suíço Gerhard Illi, no vídeo *La Loca Historia de la Bateria* (concierto em San Roque), o turco Avedis Zildjian, criou os primeiros pratos ride em 1929, em sua fábrica nos EUA.

8.4 Década de 1930

Mesmo durante a Grande Depressão, a bateria não parou de evoluir. Nesta década começa a tomar os contornos atuais. Em 1931, surgem tom-tons e surdo (aqui se inicia a confusão brasileira em chamar o floor-tom de surdo) com parafusos em forma de “T”, como acessórios para a bateria. Suas medidas eram 13x9, 14x10 e 16x16, ficando os dois primeiros sobre o bumbo, que tinha o padrão na década de 1930, de 22” de diâmetro por 14” de profundidade. Em 1936, Gene Krupa¹¹ trabalhando para a Slingerland,¹² inaugura os primeiros parafusos (sem a forma de “T”) para tensão nas duas peles. Em 1932, surgem no catálogo da Ludwig uma chave para afinação comum e outra com um mecanismo para apertar ou afrouxar os fios da esteira.

¹¹ Cf. p. 59

¹² Antiga fabricante de bateria da qual Gene Krupa era representante.

Apetrechos para efeitos são usados até a metade da década de trinta, neste período, o hi-hat se torna popular, embora já seja ouvido em gravações a partir de 1926. A Ascensão do hi-hat torna obsoleto o low hat e os pratos do hi-hat passam a ter a mesma medida, 11” a 15”, os anteriores tinham tamanhos diferentes.

Mais pratos são usados na bateria, com medidas que variam de 4”, splash,¹³ a pratos de 16”. Gene Krupa usou splashes, greek cymbal¹⁴ e crashes (quebrar, cair com estrondo) de 14”. Alguns bateristas usavam também, os pouco espessos, pratos choque cymbals (pratos para abafar) de 4” a 8”.

Em 1936, surge o prato de condução (top ou ride cymbal), media entre 18” e 26”, sendo mais espesso e possuindo um prolongamento de som menor que os outros. Bateristas tinham as iniciais do seu nome, do líder da orquestra ou ambas gravadas na pele dianteira do bumbo.

O famigerado pedal speed king (rei da velocidade), da Ludwig, foi inventado em 1937. O catálogo do mesmo ano da empresa exhibe o banco com encosto (throne) e a caixa com aro contendo curvatura na borda (“flangeado”) para execução de um rim shot¹⁵ mais potente. No Catálogo de 1938, surgem os modelos de bateria Special DeLuxe e Dixie Swing, já com hi-hat incluso, baquetas com pontas comuns numa extremidade e de feltro na outra.

No catálogo de 1939 da Ludwig, surge a estante de prato, chamada de floor stand holder. O catálogo da Beverly exhibe o foot snare control, uma alavanca que desligava a estante da caixa. Surge também, neste período, a vassourinha não retrátil, que com uma braçadeira é usada para facilitar o ressalto. Há tentativas de se fabricar baquetas de fiberglass

¹³ Chapinhar. Onomatopeia designativa do bater da mão de chapa na água, usada para nomear um pequeno e delgado prato de efeito com resposta rápida.

¹⁴ Prato grego

¹⁵ Golpe com a baqueta, simultaneamente, na pele e no aro do tambor.

(uma mistura de plástico e fibra de vidro), sem sucesso, no entanto, surgem baquetas com peso, diâmetro e comprimentos diferentes.

Nas décadas de 1930 e 1940, a era das big bands, a bateria foi deslocada para o fundo, no alto, sobre um tablado. De acordo com o vídeo *Historia de la bateria – Instrumentos Parquer*, clubes de baile dobraram em quantidade, empregando um grande número de orquestras de baile, big bands e grupos de jazz.

8.5 Década de 1940

A super-grip drum stand é exibida no catálogo da Rogers de 1941, uma moderna estante de caixa clara com um mecanismo que “agarra” o tambor com o aperto de uma borboleta.

Durante a Segunda Guerra mundial, nos EUA, uma lei permitia o uso de apenas 10% de metal na fabricação de itens não essenciais, o restante ia para a indústria bélica. Baterias são feitas praticamente de madeira, as únicas partes de metal eram parafusos e porcas de tensão, por serem mais baratos.

Por volta de 1942, Louie Bellson usa dois bumbos, como se fizera nos espetáculos de vaudeville, sendo imitado por outros bateristas, logo a moda passa e só é revivida mais tarde.

Nos anos quarenta o prato suspenso (ataque) aparece com maior frequência nas fotos, enquanto que o uso do prato de condução é intensificado. Templo blocks, cincerro, prato chinês e woodblock são vistos apenas entre bateristas do New Orleans revival.¹⁶ No pós-guerra, o diâmetro do bumbo variava entre 24” e 28”, com pés retráteis, lançados pela Gretsch. Os bumbos anteriores tinham pés em formato de espora. Ainda neste período, emergem grandes fabricantes de bateria como: Rogers, Gretsch e George Way.

¹⁶ Movimento promovido por jazzólfos que visava a um reavivamento do jazz em seu estilo original. (MOREIRA, 2010, p.56)

Uma inovação do pós-guerra foi o portátil cocktail ou jobbing kit, ou ainda cocktail drum set, uma bateria cujo executante ficava em pé. Estas baterias não possuíam hi-hat. Havia também, baterias para números de rumba, contendo, bongales,¹⁷ cincerro, claves, maracas, timbales, e uma cabaça, comprada em separado.

Segundo o vídeo *Historia de la bateria – Instrumentos Parquer*, nos anos 40, o pedal de bumbo é melhorado, podendo ser usado de maneira mais cômoda, o que transformou completamente a sonoridade da bateria e a maneira de se fazer o ritmo. Afirma ainda, que o instrumento neste período toma a forma atual.

8.6 Década de 1950

Em 1951, o catálogo da Ludwig apresenta a micromatic drum stand, uma estante para caixa clara com dentes para inclinação gradativa. A floor cymbal stand é exibida no mesmo catálogo em 1953, um tripé para prato, como parte integrante da bateria, além do conga-tom, um surdo cônico sem a pele inferior. Já o catálogo de 1955, trazia uma combinação de banco e estojo, o seat-case, um banco alto em forma cilíndrica, oco, no qual o bateria se sentava, mas podia também carregar as ferragens da bateria, o catálogo exibia ainda, o banquinho sem encosto e a capa para pratos. Os pezinhos para bumbo não são mais fixo no aro, como no caso das spurs (esporas), surgem dobráveis e presos no corpo do tambor. Outra novidade era a âncora (anchor), que evitava que o tambor escorregasse.

Em 1956, é inventado o chá-chá pedal, um pedal para acionar duas maracas. Em 1957 o catálogo da Ludwig, traz modernos bancos com parafusos e orifícios na haste de regulação de altura. No Brasil ainda são encontrados bancos com este sistema. Cria-se também, um suporte para pratos com haste fixa no bumbo, substituindo o sistema com braçadeira presa nos aros.

¹⁷ Dois tambores imitando bongôs, percutidos com os dedos ou baquetas para timbales, posicionados sobre o bumbo, usados para números de rumba. (MOREIRA, 2010, p.56)

Marion Evans, conhecido como Chick, em meados dos anos cinquenta, inventa as peles sintéticas, em substituição às de animais. As peles animais tencionavam com o calor e afrouxavam com o frio. Remo Belli comercializa as membranas de plástico em 1957. A configuração da maioria das baterias nos anos cinquenta era tom-tom, caixa clara, surdo, bumbo, hi-hat e dois pratos para condução. Vários bateristas inserem baquetas para tímpano em seu set.

O bebop¹⁸ reduz as medidas do bumbo, no final da década de cinquenta. Os tamanhos variavam entre 18” e 22”, mas são estabelecidas medidas de 20” e 22”. O tom-tom sobre o bumbo podia ser de 12” ou 13” e o surdo 14” ou 16”. A caixa media 14” de diâmetro por 5” de profundidade. Existiam, porém, caixas claras de 13” por 3”, 13” por 4” e 14” por 4”. A Rogers fabrica em 1959, o swiv-o-matic, um suporte para tom com articulação eficiente, munido de bola e soquete.

8.7 Década de 1960

O catálogo da Ludwig de 1960 exhibe baterias com dois tom-toms de medidas iguais sobre o bumbo, com um suporte mais moderno, retrátil, possuindo dispositivo para inclinação. Aparecem também, instrumentos com dois pratos, um em cada estante e baterias com dois bumbos, dois tom-toms, num tripé entre os bumbos, dois surdos em lados opostos e três pratos em estantes.

Nos anos sessenta, o padrão de bateria da década de cinquenta é mantido com bumbo, tom-tom, surdo, caixa clara, hi-hat e dois pratos. Várias empresas inserem um segundo tom com as mesmas medidas do primeiro, contudo, o uso desta segunda peça só se torna popular quando suas medidas são alteradas. Influenciados por Louie Bellson bateristas começam a usar dois bumbos.

¹⁸ O bebop representa uma das correntes mais influentes do Jazz. Seu nome provém da onomatopeia feita ao imitar o som das centenas de martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas, gerando uma "melodia" cheia de pequenas notas. É tocado em andamentos muito rápidos. Surge no início dos anos quarenta.

Em 1962, a Trixon apresenta no seu catálogo, vassourinhas de plástico. Os tom-toms single head, que tinham uma única pele, aparecem no catálogo da John Grey de 1963 e se tornariam moda nos anos seguintes. Já o catálogo da Premier do mesmo ano, traz um dispositivo que, girando um parafuso inclina o prato inferior do hi-hat, evitando que o ar fique preso entre os pratos e o instrumento não emita som. A invenção é usada até hoje.

O catálogo da Rogers de 1964 exhibe baquetas com ponta de plástico, que tem maior durabilidade e produzem um som brilhante nos pratos, quando empregadas com as pontas. No mesmo ano é inventado o Sleishman twin pedal, em parte por influência de Louie Bellson, um pedal duplo para bumbo patentado em 1971. A Premier em seu catálogo de 1966, expõe baquetas com ponta de náilon.

A partir de 1967 é fabricado o modelo clássico de bateria, com dois tom-toms sobre o bumbo que mediam 12” e 13”, caixa clara de 14”, surdo de 16”, bumbo de 20” ou 22”, hi-hat de 11” a 13” prato para condução de 18” ou 20” e pratos para ataque medindo entre 16” e 18”. Geralmente, uma empresa produzia tambores e acessórios, outra, pratos. Em 1968, em seu catálogo, a Premier mostra o tambo bar, um pandeiro sem pele, preso na haste do hi-hat, sobre os pratos e um batedor de pedal para bumbo com duas faces, uma de couro rígido, outra com lã de carneiro.

Michael Colgrass, percussionista, compositor e docente, em 1960, construiu tambores que podiam ter a altura da nota alterada, os Colgrass drums, são considerados os antecessores do roto-toms ou ro-tom-toms. No catálogo da marca Dallas, de 1960, aparece o primitivo roto-tom, projetado e inventado por Al Payson, da Chicago Symphony, a pedido de Colgrass o tambor podia ser afinado acima de uma oitava.

O uso do pedal para tímpano no surdo permitia a execução de melodias e glissandos neste tambor. No mesmo período, conseguem-se os primeiros sons sintéticos de bateria com o

advento do órgão eletrônico. Em 1968, no catálogo da Meazzi, fabricante italiana, aparece a Hollywood tronicdrum, bateria com sistema de amplificação embutido, o qual possuía pré-amplificador e mixer combinados.

Segundo o vídeo *Historia de la bateria – Instrumentos Parquer*, o aparecimento do rock, ligado ao desenvolvimento tecnológico, show business, os discos e a televisão, colocam o baterista em primeiro plano. Bandas como Beatles e Rolling Stones popularizam o instrumento entre os jovens.

8.8 Década de 1970

A Ludwig em seu catálogo de 1971, exhibe uma bateria com dois tom-toms de 13” por 9” e 14” por 10” e dois surdos de 16” por 16” e 18” por 16”. Aparece também, o hoop mount hi-hat brace, uma máquina de hi-hat com adaptador que a prendia no bumbo esquerdo, quando se fazia uso de dois bumbos. O catálogo da Premier de 1972, mostra uma máquina de hi-hat com ajuste de tensão de mola.

Registros fotográficos de 1973 mostram o Zalmer Twin, um pedal duplo que permitia ao baterista maior proximidade entre as pernas. A haste de comunicação dos pedais era curva. O catálogo da Ludwig do mesmo ano apresenta a octa-plus, uma bateria inspirada em estúdio e roqueiros, sua configuração era: oito tom-toms (de 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15 e 16 polegadas) sem peles inferiores a fim de se trabalhar melodicamente, dois bumbos e surdo (os três últimos com duas pele). No mesmo ano a Ludwig apresenta uma bateria de acrílico, transparente, em várias cores, a qual, uma vez sob o jogo de luz do palco causava um belo efeito.

O uso de dois bumbos é popularizado, principalmente entre roqueiros, os quais inserem, ainda, dois surdos e quatro, seis ou mais tom-toms. Adeptos do jazz-rock e jazzistas

de introspection¹⁹ também aumentam seu set, porém menos que os roqueiros. O prato chinês volta a fazer sucesso entre músicos dos três estilos.

Um catálogo da Rimmel de 1975 mostra uma bateria com todos os tambores, exceto a caixa, sem a pele atrás. O catálogo da Ludwig de 1976 exhibe peles com reforço circular no centro, região mais explorada pelo baterista, permitindo que esta durasse mais. Ainda em 1976, o catálogo da Hamma apresenta vassourinhas de náilon, mais duráveis que as de fios de aço, sem o incômodo dos fios entortarem e mais baratas.

Inventado pela Rogers, surge no catálogo de 1976/1977, o memriloc (conhecido no Brasil como memória), braçadeira que permite ao baterista montar as ferragens na posição exata em que o fizera pela última vez, o invento é usado até hoje. Por volta de 1978, com projeto e construção de Mark Barton, surge o Syndrum, fabricado pela Pollard Industries (de Joe Pollard), um jogo de tambores eletrônicos. Produzido na mesma época, o drum synthesizer, tambor eletrônico da JSH Pro-Rythm, tinha uma borracha que simulava o rebote da caixa clara, além de ser sensível.

Em 1979 a Pearl, exhibe em seu catálogo, roto-toms modernos e uma bateria contendo o mesmo sistema de afinação dos roto-toms (apenas a caixa tinha as duas peles). Com dois tomtoms de medidas diferentes sobre o bumbo, estabelece-se em definitivo, nos anos setenta, o modelo clássico de bateria. Músicos de jazz, roque e música cubana adotam o cencerro, John Bonham tinha um gongo, cincerro e tímpanos em seu equipamento.

8.9 Década de 1980

O catálogo da Tama de 1982 mostra o carrilhão, espécie de sino de vento, adicionado à bateria e uma máquina de hi-hat, sem o tripé, conectada ao bumbo esquerdo, quando usados

¹⁹ A introspection marca o final dos anos sessenta e começo dos setenta, os músicos desta vertente tocavam de maneira bastante livre. Entre seus líderes estão, Keith Jarrett, Chick Corea, Charles Lloyd e Joe Zawinul. Entres os bateristas, Jack DeJohnette e Tony Williams.

dois destes tambores. Em 1985, a Premier exhibe em seu catálogo o moderno pedal duplo para bumbo, que se populariza na década de 1980, aumentando a praticidade no transporte do instrumento, no entanto, vários bateristas preferiram dois bumbos.

A primeira bateria eletrônica completa a ser comercializada foi a Simmons. Seu som era emitido por meio de caixas acústicas ou fones de ouvido, com pads em formato hexagonal e feitos de policarbonato. Neste período o hi-hat ganha as medidas padrão de 14” e 15” , surge um segundo hi-hat posicionado à direita do baterista, acionado por um cabo, o cable-operated hi-hat (cabo acionador do hi-hat) que permite o uso do hi-hat enquanto se toca com o pedal duplo ou dois bumbos.

O aparecimento da bateria programável, um cérebro com banco de dados que permite gravar fill-ins e levadas causa desemprego entre bateristas, enquanto a abertura para as importações populariza no Brasil as marcas de bateria Pearl, Tama, Yamaha, e Remo. A Paiste fabrica pratos e hi-hats vermelhos, pretos e azuis. A zildjian disponibiliza pratos para condução sem cúpula, os modelos flat (plano, chato) e os com pequena copa, os cupless. Pratos com acabamento manual, batidos com martelo e mais caros, deram grande qualidade ao som.

Aparecem as baterias modelo Travelling (viagem), instrumentos com tamanho reduzido, um modelo sem peles de resposta e fustes rasos, com tambores que podiam ser colocados um dentro do outro, um segundo modelo cabia dentro de uma mala. Empregam-se racks, nos quais era possível posicionar toms, pratos e outros acessórios separados do bumbo. Um feixe de varetas unidas por braçadeiras foi amplamente utilizado, a Vic Firth o chamava de hot rods.²⁰ Surge o resonance isolation mouting system (RIM), avançado sistema que segura os toms pelos aros superiores e não mais pelo corpo, aumentando grandemente a

²⁰ Conhecido no Brasil como rod stick.

sustentação e a intensidade do som destes tambores. O sistema é padrão em muitos modelos de bateria. São fabricadas baquetas de material sintético, mas não tiveram sucesso entre os bateristas.

8.10 Década de 1990

Torna-se comum o uso de drum pads (tambores almofadas), tambores eletrônicos que ao serem golpeados, enviam sinais a um cérebro eletrônico que os codifica, transformando-os em sons de bateria ou outro instrumentos de percussão. É possível obter uma infinidade de sons com a moderna bateria eletrônica.

A Tama disponibiliza o tension watch, um afinador para bateria, que ao contrário do torquímetro,²¹ não mede a tensão dos parafusos, mas a das peles. Populariza-se também, o sintetizador para bateria, um cérebro eletrônico que recebe sinais de sensores (triggers – gatilhos, disparadores) posicionados nas peles dos tambores, uma vez codificados, os sinais são transformados em sons que tem armazenados em sua memória (o banco de memória pode chegar a dois mil sons). Não é possível usar triggers nos pratos em virtude de seu maior tempo de vibração e a grande geração de ruídos. O sampler (mostrador) torna-se comum na década de noventa, permitindo que se reduzisse o aspecto mecânico das baterias eletrônicas. Os sons são gravados em sua memória, depois passados a um computador ou módulo a fim de reproduzir ostinatos e viradas. Pode-se também, transferir sons gravados no sampler para tambores eletrônicos.

As marcas de bateria DW e Mapex aparecem com mais frequência no Brasil nesta década, enquanto o uso do jam block se torna comum entre os bateristas. O instrumento é formado por um bloco de fibra tendo o som parecido com o woodblock. É posicionado sobre o bumbo ou no chão para ser tocado com o pé esquerdo, geralmente em música cubana.

²¹ Torquímetro é uma ferramenta, também conhecida por chave dinamométrica, usada para ajustar precisamente o torque de um parafuso em uma porca. Normalmente tem a forma de alavanca, com um porta soquetes, onde se podem encaixar várias medidas de soquetes.

Vários equipamentos surgem para facilitar o trabalho do baterista: máquinas reclináveis para hi-hats, tripés para pratos com ajustes que permitem colocar dois dos pés em nível inferior, fora do estrado sobre o qual fica a bateria (geralmente esses praticáveis são pequenos demais), dentre outras criações.

Grandes baterias, contendo carrilhões sinfônicos, tímpanos, gongos e outras peças, são comuns desde os anos vinte, no entanto, o desenvolvimento tecnológico dos anos noventa permitiu o surgimento de instrumentos gigantes. A maior bateria do mundo²² aparece no Guinness book – O livro dos Recordes, de 1995, montada por Dan McCourt nos EUA em 1994. Era composta por 308 peças: 153 tambores, 77 hi-hats, 33 sinetes, 12 pratos, 8 tamborins, 3 gongos, 2 maracas, 2 triângulos e vários acessórios adicionais. O músico fez uma apresentação de vinte minutos.

8.11 Século XXI

Atualmente é possível, graças aos avanços tecnológicos, um baterista receber uma música, por e-mail, sem bateria, gravar seu instrumento e enviar também por e-mail a música gravada. Geralmente, este procedimento é usado com jingles, músicas curtas baixadas facilmente pela internet. Diversas inovações que vemos nos últimos anos, são na verdade, uma volta ao passado. Não é raro a popularização de algo que estava no esquecimento ou o aperfeiçoamento de uma ideia em virtude dos avanços tecnológicos disponíveis.

9 Desenvolvimento da Linguagem

9.1 Patting Juba

Espécie de percussão corporal envolvia bater palmas, percutir o chão com os pés, dar palmadas nos joelhos, coxas, peitos, costas das mãos e outras partes do corpo numa exibição

²² O pastor e roqueiro inglês, Mark Temperato, em 2013 teria batido o recorde anterior que era de quatrocentos e cinquenta peças, montando uma bateria com oitocentas e treze peças. Home Page do Uol. Disponível em < <http://virgula.uol.com.br/musica/rock> > Acesso em: 23 fev. 2014.

rítmica. Uma vez proibidos de tocar seus tambores, negros desenvolveram esta complexa e polirrítmica linguagem para acompanhar seu canto. Era em 1850, o antepassado mais próximo da linguagem da bateria. Após 1865, este antepassado seria o *double drumming* (linguagem de dois tambores) o músico tocava levemente o bumbo com a baqueta direita nos tempos fortes e a caixa clara nos tempos fracos em polcas, valsas, quadrilhas e marchas. A composição *Dixie Jass Band One Step*, gravada em 1917, por Tony Sbarbaro com a *Original Dixieland Jass Band* pela Victor (18255-A), talvez seja o primeiro registro fonográfico com esta técnica.

O desenvolvimento da linguagem de bateria na música norte-americana está intimamente ligado ao progresso tecnológico, à medida que melhoravam os apetrechos existentes, melhor se expressava o baterista e por meio da complexidade rítmica presente entre negros e crioulos, herdada de seus antepassados escravos, criava-se cada vez mais. William Ludwig, baterista que começou a tocar em 1893, viu em teatros de Chicago, um músico chamado na época de *double drummer*, executar, sem pedal, caixa clara, bumbo e prato.

9.2 Ragtime

Ragtime é contração de *ragged time* (tempo imperfeito ou tempo destruído), reúne elementos da música de compositores eruditos europeus, marcha e polca, dentro do conceito rítmico do negro, segundo a maior parte das fontes, surgido na década de 1890. De acordo com o livro *História do jazz* apresentada por Joachim Ernst Berendt, o ragtime se popularizou no começo da década de 1880. Era executado em locais como St. Louis, Nova Orleães, Sedália, Kansas City e Texas, também chamado de *rag*, consideravam-no como música de operário, principalmente dos que trabalhavam na estrada de ferro.

Tocava-se inicialmente o rag ao piano, depois foi incluso no repertório das bandas. Fez muito sucesso na década de 1900, sendo que vários grupos sofisticados, compostos por brancos, o interpretaram. Seu grande expoente foi Scott Joplin (1868-1917). Sua música, *The Entertainer*, foi eternizada na década de 1970, no filme *Golpe de Mestre (The Sting)*, servindo de referência para o estilo. Eube Blake (1883-1983) empregou bateria para acompanhá-lo e deixou gravações de rag realizadas na década de 1910.

The new grove dictionary of jazz afirma que o baterista ao tocar o rag executava padrões com toques simples na caixa clara ou woodblock por todo um chorus, empregando rufos abertos, flams e ruffs, improvisando a fim de acompanhar ou embelezar o ritmo melódico. No próximo chorus o padrão era mudado. William Ludwig em 1907 modificou seu pedal de bumbo para tocar o ragtime, música que exigia “chutes de todas as espécies”.

O break (ruptura) era uma pausa, geralmente de dois compassos, feita pelas bandas de jazz no final das frases, que deveria ser preenchida por um instrumento solo. Os bateristas não tocavam durante as rupturas, até surgirem os inovadores. Os breaks, que aparecem comumente em gravações de jazz ao redor de 1926, são considerados como solos embrionários do instrumento.

9.3 Música para dança

Segundo a obra *New Orleans jazz a Family album*, a música para dança teria adotado a bateria antes do jazz, ao contrário do que afirma *The new grove dictionary of jazz*. Entre as referências para a música de dança estão, todas de Nova Orleans, os líderes Sr. Lorenzo Tio (1865-1920), John Robichaux (1866-1939) e Fate Marable (1890-1947), também as bandas *Olympia Orchestra*, *Peerless Orchestra*, *Imperial Orchestra* e *Silver Leaf Orchestra*.

Nessa época o trabalho de caixa clara e bumbo que fazia o double drummer, ainda sem o pedal de bumbo, era complicado demais para um único percussionista de dança

executar. Dois homens, então, eram usados. Uma vez inserida a bateria no jazz, o trabalho desses dois músicos foi sintetizado. Baby Dodds afirma ter sido o primeiro a tocar quatro semínimas por compasso no bumbo.

O Shuffle era um passo de dança originado entre os negros norte-americanos em que os pés são arrastados no chão, talvez date do século XVIII. O ritmo derivado da dança recebeu o mesmo nome. A palavra shuffle é onomatopaica, tem origem no som do arrastar dos pés no solo, imitado pelo baterista ao tocar a caixa clara. Foi muito bem interpretado com as vassourinhas. Paul Barbarin e outros bateristas adaptaram engenhosamente baquetas ao ritmo. O ritmo de subdivisão ternária se tornou a base para grande parte da música norte-americana.

O ostinato do shuffle foi usado com mais frequência no início dos anos quarenta, com influências sobre o rhythm-and-blues e o jazz. Mesmo sendo visto escrito com colcheia pontuada e semicolcheia, a execução é sobre base ternária, característica chamada de swing feel, jazz feel e jazz eights.

O foxtrote surgiu nos EUA, fazendo muito sucesso entre 1913 e 1918. Nas décadas subsequentes, torna-se uma das danças mais populares de salão. Em compasso quaternário, era interpretado por bandas de dança. Gravações mais recentes mostram o estilo sendo executado com o ostinatos do suingue. No slow-fox (fox lento) é comum o uso de vassourinhas. Havia solos de bateria nas apresentações das bandas para dança, com a maioria dos bateristas tocando apenas caixa clara por todo o chorus, pausando o bumbo.

Surgido na cidade norte-americana do mesmo nome, o Charleston é uma dança que teve seu auge entre 1925 e 1928. Tocado em compasso quaternário, aparece em gravações recentes, executado com o ostinato de suingue com mudanças para woodblock e aros. Um registro fonográfico do New Orleans revival apresenta o baterista tocando Charleston empregando a linguagem do jazz.

9.4 Jazz

Originário da fusão entre ragtime, blues, spirituals, cantos de trabalho, marchas europeias e canções folclóricas, entre outros elementos, sendo consensual que tenha surgido em New Orleans, embora haja quem conteste. Caracterizado pela improvisação coletiva, em sua raiz, predominava a textura polifônica. Transformou-se de maneira tal, com o passar do tempo, que veio a ser tido como um conceito. Buddy Bolden (1877-1931) é considerado o primeiro músico a tocar o gênero que mais se parece com o jazz. O novo gênero começa a ser moldado por volta de 1895, atingindo plena forma na década de 1900. A primeira vertente da música de New Orleans, tocada nas ruas sem o uso da bateria, foi chamada de marching jazz e jazz arcaico, pelos historiadores.

No Marching jazz o bumbo é tocado de maneira individual, com improvisos dos percussionistas nos acompanhamentos, pelas ruas de New Orleans. Com figuras semelhantes às empregadas em marchas europeias, músicos improvisavam também ao tocar a caixa clara, que tinha papel importante nas execuções.

O New Orleans jazz, considerado por muitos, o estilo mais autêntico do jazz interpretado à bateria, sobretudo em ambientes fechados. Surgiu na parte de Storyville reservada aos negros. De acordo com *The New grove dictionary of jazz*, a linguagem original do jazz à bateria é derivada principalmente da percussão militar europeia, além de influxo de tambores africanos e caribenhos. Das fanfarras extraiu-se a percussão europeia, da escravidão e da Praça do Congo a influência africana e das escalas dos navios negreiros no caribe, a influência latino-americana. A tradição, todavia, afirma que dos tambores tocados na Praça do Congo saiu a linguagem da bateria no jazz. No início do século XX rag e jazz eram palavras sinônimas.

Nos primeiros anos do jazz a música dos brancos e a dos negros de Nova Orleães era parecida, não existiam expressões distintas para elas, havia negros que chamavam a sua música de dixieland. Com o passar do tempo, percebeu-se a diferença, então historiadores separaram os estilos, estabelecendo as diversas ramificações do jazz: negros tocavam New Orleans jazz, brancos, dixieland jazz. Entre as diferenças dos dois estilos havia o fato dos bateristas de dixieland, quando “mudavam o clima”, distribuírem mais os toques entre woodblock, aros e cencerro, explorando possibilidades melódicas do instrumento, ao contrário dos bateristas do New Orleans, que se concentravam no woodblock ou aros. Um dos maiores expoentes do dixieland, Ray Bauduc lança na cidade de Chicago, em 1937, Dixieland drumming instruction, um dos primeiros métodos para bateria, ainda que seus editores declarassem que a intenção não fosse publicar um.

O chamado Chicago Jazz origina-se, principalmente da tentativa de músicos amadores brancos de Chicago, em copiar a música neo-orleanesa. O fechamento de Storyville em 1917 provocou o êxodo de músicos de Nova Orleães, a maioria se dirigindo a Chicago em busca de trabalho. A linguagem da bateria no Chicago Jazz, segundo *The new grove dictionary of jazz*, era mais elaborada do que a do New Orleans Jazz em virtude de muitos bateristas daquele estilo terem estudado com percussionistas eruditos.

Embora seja costume afirmar que as vassourinhas surgiram em Nova Orleães, introduzidas por bateristas da cidade, no começo da década de 1900, em busca de um som mais leve que o das baquetas, evidências mostram seu surgimento na primeira metade da década de 1920, em Chicago. Vic Berton e Gene Krupa revolucionaram a arte de tocar bateria em Chicago, solos se tornaram comuns no final da década de 1930, o que exigia muita técnica, fazendo com que bateristas como Krupa ficassem famosos por suas façanhas.

Na segunda metade dos anos trinta, diversos músicos de Chicago aderiram ao suingue, uma nova vertente do jazz. O estilo cristalizou-se no Harlem, bairro de Nova Iorque. Alguns líderes desse movimento foram Benny Goodman (1909-1986), Chick Webb (1909-1939), Tommy Dorsey (1905-1956).

O ostinato no hi-hat introduzido por Vic Berton ou Jo Jones, influenciou grandemente a música das big bands. Na gravação de *Mother's Son-in-law* (152568-3), com Billie Holiday, acompanhada por Gene Krupa e a orquestra de Benny Goodman, em 1933, contém durante o solo de trombone, um exemplo de ding-ding-da-ding²³ no hi-hat. O suingue popularizou essa maneira de tocar.

Com o grande sucesso do suingue na segunda metade dos anos trinta, a cena do jazz muda-se para o Harlem, em Nova Iorque, local em que se desenvolveu. Solos de bateria eram comuns no suingue, havendo sempre a expectativa de que o músico os executasse. É o momento em que o baterista passa a ser notado. Swingsters como Lionel Hampton e Sonny Payne costumavam elaborar solos complexos, além de serem verdadeiros “malabaristas”. Swingsters mais modernos como Buddy Rich usaram largamente paradiddles²⁴ em solos e viradas, outros por influência de Louie Bellson, empregavam dois bumbos na década de 1940, em solos e viradas. Entre o legado de Gene Krupa está uma publicação de 1938, *Gene Krupa drum method*, que esclarece muito sobre o suingue e deve ser estudada por todos os bateristas.

Na década de 1890 tem início o Kansas City Jazz, ao mesmo tempo em que evoluía o New Orleans Jazz, seu grande desenvolvimento acontece após 1917. Como se deu com outros gêneros, gravações dos anos vinte, comprometem a percepção de como era a linguagem da

²³ Ostinato característico do jazz que consiste em se tocar semínimas no primeiro e terceiro tempos e colcheia pontuada e semicolcheia no segundo e quarto tempos. Quando tocado no hi-hat, este é aberto nos tempos ímpares.

²⁴ Um dos rudimentos mais usados pelos bateristas. É composto por toques simples e duplos, fazendo parte da família dos diddles na tabla de rudimentos da P.A.S. (Percussive Arts Society).

bateria na música de Kansas City. Segundo o documentário *Jazz – Um filme de Ken Burns*, o Kansas City seria um blues acelerado, o qual voltava às origens do jazz. Na segunda metade da década de 1930 o ding-ding-da-ding foi usado largamente.

O baterista Papa Jo Jones, um dos grandes expoentes do estilo Kansas modernizado, trabalhava na mais famosa orquestra da cidade, a de Count Basie (1904-1984). Jones foi um dos primeiros a usar o feather bass drum²⁵ (bumbo pluma), tocava o bumbo quatro vezes por compasso (semínimas), sendo o instrumentista que mais desenvolveu a linguagem do hi-hat, uma de suas marcas registradas. Usava uma voz independente para o bumbo em seus solos, algo que só seria feito por outros bateristas anos depois.

Duke Ellington grava em 1937, *Caravan*, composta pelo trombonista latino-americano Juan Tizol, músico que tocou muitos anos na orquestra de Ellington. Dá-se início ao que se chamou nos anos quarenta de Cuban Jazz, depois, Latin Jazz, uma fusão de ritmos afro-cubanos e sul-americanos com melodias e harmonias do jazz. A música cubana se populariza, influenciando boppers, que na segunda metade da década, incluem ritmos da ilha em suas orquestras, influenciando a linguagem da bateria. Bateristas usavam bongôs, chocalhos, maracas, claves, cabaça, congas, timbales etc. A música brasileira também fez parte do Latin Jazz, inclusive com emprego de nossa percussão.

Jazzófilos promoveram em 1939, o New Orleans Revival, movimento que durou até a metade da década de quarenta. Trouxeram à tona músicos que há muito haviam parado de tocar. Em 1943 encontraram Bunk Johnson trabalhando como agricultor, deram a ele um trompete, uma dentadura nova e o levaram para o estúdio de gravação. George Lewis (1900-1968) é o principal representante do New Orleans Revival. Baby Dodds foi um dos mais

²⁵ Bumbo tocado com menor intensidade, leve, por vezes, quase imperceptível.

originais bateristas neo-orleaneses, embora influenciado pelo Chicago. Jamais usou hi-hat. Zutty Singleton usou o ding-ding-da-ding no hi-hat e a ride cymbal beat.

Também são vertentes do jazz, a mainstream e a third stream. Mainstream (principal corrente) nesta corrente eram colocados artistas sem estilo definido, que não se afiliavam a um determinado movimento, os mainstreamers. São expoentes os seguintes grupos ou líderes com seus bateristas: Coleman Hawkins (1904-1969) e Modern Jazz Quartet, ambos com Connie Kay, Duke Ellington (1899-1974) com Sam Woodyard, Woody Herman (1913-1987) com Mel Lewis e The Clarke-Boland Big Band com Kenny Clarke.

Uma expressão cunhada no decênio de 1950, por Gunther Schüller, musicólogo de jazz, Third Stream (terceira corrente) é o termo usado para definir um híbrido de jazz e música erudita. Duke Ellington foi o pioneiro e seu grande expoente. O trabalho de sonny Greer, bateria, na orquestra de Ellington teve pouco destaque.

O Bebop, expressão onomatopaica usada para dar nome ao novo estilo, surge no início dos anos quarenta como um marco no âmbito da inovação. No Harlem, Nova Iorque, em 1939 havia jam sessions das quais participavam o trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993), o guitarrista Charlie Christian (1916-1942), o pianista Thelonious Monk (1917-1982), o baterista Kenny Clarke e o saxofonista Charlie Parker. Eles desenvolveram uma maneira complexa de execução harmônica, rítmica e melódica, que impedia músicos menos talentosos de participarem dessas jams.

Ao contrário dos swingster, bateristas do novo estilo, saíram da rigidez dos ostinatos constantes e puderam improvisar livremente no acompanhamento, exigindo que contrabaixistas mantivessem a propulsão rítmica em maior grau. Max Roach, outro inovador do bebop, introdutor do pensar melódico à bateria, afirma que boppers queriam virar o ritmo

de cabeça para baixo. Buddy Rich, considerado por alguns como bopper, usou o bumbo de modo refinado em solos e viradas.

O Cool jazz (jazz calmo), expressão criada por Lester Young, surge no final dos anos quarenta, da fusão do swing com o bebop, porém menos frenético. Entre seus expoentes estão o baterista Philly Joe Jones e o trompetista Miles Davis. Joe Jones pode ter sido o primeiro a tocar o hi-hat com o pé fora dos tempos dois e quatro. Outras vertentes do jazz são o west coast jazz, o fast jazz e o jazz-waltz.

O Hard bop (bop enérgico), chamado também de modern bop, ainda mais enérgico que o bebop e com maior interação entre músicos do grupo, surge na primeira metade da década de cinquenta. Elvin Jones aumentou a relação entre as peças da bateria, principalmente caixa clara e bumbo. Jones “conversava” com o solista, por vezes executando ritmos opostos. Outro grande nome da bateria no estilo foi Art Blakey, que viajou no início dos anos cinquenta à costa ocidental da África com o intuito de realizar estudos, talvez o primeiro baterista a inserir ritmos africanos no jazz.

Na segunda metade do decênio de 1950, surge o soul (alma), uma ramificação do jazz com elementos do blues e do gospel song. Os que aderiram ao novo estilo desejavam ir ao encontro das raízes de sua arte. Uma expressão sinônima de soul era funky. Ray Charles (1930-2004) foi o grande expoente do soul music, que surgiu como jazz sofreu influências da pop music e da música cubana, originando os mais diversos ostinatos, prevalecendo a subdivisão binária, colcheias e semicolcheias no hi-hat.

A expressão progressive jazz foi usada no final da década de cinquenta, aplicada da década de quarenta até antes do final dos anos cinquenta, principalmente à continuidade e extensão do jazz orquestral, sinônima de modern jazz que incluía estilos surgidos entre os anos quarenta e sessenta, principalmente o bebop e suas ramificações. Dave Brubeck pode ser

considerado progressive jazz (1920), o compasso misto e a improvisação em vamp²⁶ podem ser considerados inovações na música do pianista, constatadas na gravação de Take Five (60085550) em 1959. Joe Morello, baterista, fez a gravação com o quarteto de Brubeck.

O álbum de Ornette Coleman (1930), Free Jazz (jazz livre), lançado em 1960, denominou também o novo movimento do jazz. Avant-garde²⁷ era uma expressão sinônima. A música do free jazz era violenta, caótica, convulsa, o improviso era coletivo, assimétrica, atonal, adotou o ruído e ritmos árabes, indianos e africanos. Os agrupamentos rítmicos regulares eram rejeitados. Rashied Ali, substituto de Elvin Jones no grupo de John Coltrane (1926-1967), de acordo com Joachim E. Berendt era “completamente desprovido de esquemas rítmicos”. A africanização do jazz chega ao auge com o free jazz. Beaver Harris e Sunny Murray foram dois grandes bateristas do movimento. Na composição First Take (63910810), gravada pela Atlantic, Ornette Coleman, emprega dois bateristas Billy Higgins e Ed Blackwell. No improviso, enquanto um solava o outro fazia a base.

No final da década de cinquenta, surge o modal jazz, nele as escalas modais ditavam os conteúdos melódicos e harmônicos das composições. As peças não tinham progressão harmônica, muitas tinham apenas dois acordes. O modal em alguns casos pode ser confundido com o free jazz. Philly Joe Jones, baterista, foi um dos expoentes atuando ao lado de Miles Davis (trompetista). Já a introspection (introspecção) surge no final dos anos sessenta e início dos setenta. A sobreposição de compassos foi muito usada, a interação entre músicos da banda é ainda mais intensa que no bebop, o trabalho de polirritmia tinha funções melódicas e rítmicas, não era comum a marcação do hi-hat, com pé esquerdo, no segundo e quarto tempos. Os bateristas, Jack DeJohnette e Tony Williams estão entre seus representantes.

²⁶ É uma frase musical repetitiva, seção ou acompanhamento que se costuma usar em jazz, gospel, soul, rock, funk, dentre outros. Pode se constituir de um ou vários acordes tocados em um ritmo repetitivo.

²⁷ Traduzido do francês como vanguarda, significa literalmente a guarda avançada ou parte frontal de um exército. Envolveu vários campos, especialmente as artes visuais, literária e musical, cujos trabalhos são caracterizados, sobretudo por métodos não ortodoxos e experimentais. (MOREIRA, 2010, p. 92)

No início do decênio de 1970 surge o jazz-rock, ou seja, roque sendo tocado com virtuosismo e improvisação. Fundado em 1966, o Soft Machine, é o grupo europeu mais antigo de jazz-rock, com Robert Wyatt à bateria. Grupos como Blood, Sweat & Tears, formado nos EUA em 1967, com Bobby Colomby, Larry e seus Free Spirits e o grupo Chicago estão entre os primeiros a fundir jazz e roque.

O estilo é conhecido também como electric jazz, pelo emprego de guitarras, baixo elétrico e sintetizador. Em meados da década de setenta, o vocábulo fusion (fusão) substitui jazz-rock. Entre os bateristas do estilo estão os virtuosos Tonny Williams, com seu grupo Lifetime, Billy Cobham, com a Mahavishnu Orchestra, Omar Hakim, Alphonse Mouzon e Peter Erskine, com o Weather Report e Steve Gad, um dos mais criativos de todos os tempos. São características do fusion, trechos cheios de convenções, compassos compostos e mistos.

A última geração dos bateristas de fusion representa o clímax no que diz respeito ao desenvolvimento tecnológico, influências da globalização, virtuosismo, independência e técnica.

Young Lions (leões jovens), apelido dado pela crítica americana à maioria dos jazzistas nascidos na década de 1960. Tinham como características, frequentar universidades (de preferência a Berklee College of Music), técnica refinada, identificação com a música erudita, logo, liam, vestiam-se bem e tinham uma vida digna com seu trabalho, ao contrário de muitos artistas de movimentos anteriores. Wynton Marsalis (1960), Joshua Redman (1969) e John Pizzarelli (1960) são líderes deste movimento. Os bateristas Jeff Watts e Brian Blade, também eram Lions.

O estilo representa um retorno à tradição de Duke Ellington e Louis Armstrong, com influência do rhythm-and-blues, rap, reggae e música cubana. Entre bateristas de outros movimentos que trabalharam com young lions, estão, Ed Blackwell, Billy Higgins, Al Foster

e Elvin Jones. Terry Line Carrington, virtuose, é o primeiro grande nome feminino da bateria no jazz.

9.5 Blues

Derivado dos cantos de trabalho dos escravos no campo, o blues é uma música vocal surgida nos EUA no século XIX, de caráter melancólico e lento. Segundo Gunther Schüller, em seu livro *O velho jazz*, “o blues em vez de uma música artística, era a expressão pela qual uma minoria manifestava o sofrimento que lhe ia na alma.” Com o tempo passou a ser acompanhado pelo violão e o banjo. A expressão blues aparece somente na década de 1900 e por volta de 1920 o estilo se torna sucesso nacional. Em 1927, Kayser Marshall grava com a cantora Ma Rainey (1886-1939), a mãe do blues, o ostinato tocado no woodblock, idêntico ao shuffle, que se tornaria padrão no blues. Todas as bandas de jazz da época tocaram o estilo.

O slow blues (blues lento) por ter um tempo vagaroso, é pensado em compasso composto, usando-se colcheias na mão direita. Gravações da década de cinquenta mostram bateristas tocando o estilo com vassourinha, porém, somente na década seguinte aparece o ostinato padrão para hi-hat, caixa e bumbo.

Surgido no decorrer das décadas de 1920 e 1930, nas igrejas protestantes norte-americanas frequentadas por negros, o gospel song (canto evangélico) difere do spiritual por ser mais vital, balançado e jazzístico, sendo uma forma religiosa sacra do blues. De acordo com o método *New Orleans jazz and second line drumming*, em 1927, o diácono Frank Lastie inseriu a bateria na música gospel na cidade de New Orleans. A linguagem era muito parecida com o jazz, empregava-se a caixa clara como na música de rua e no bumbo não se usava o big four.²⁸ No final dos anos quarenta a bateria é inserida nos discos de gospel, Panamá Francis,

²⁸ Acento que ocorria de dois em dois compassos, no quarto tempo do segundo compasso (em um compasso quaternário).

um jazzista, está entre os primeiros a realizar tais gravações. Com influências do pop, soul e funk, a linguagem do instrumento mudou muito no gospel.

Já o boogie woogie é a versão instrumental, pianística e urbana do blues, surgido em 1900. Tocava-se uma linha de baixo com a mão esquerda e variações melódicas com a direita, no piano. Na bateria era executado com o ostinato de suingue. Em 1939 o Café Society Downtown, em Nova Iorque, popularizou o gênero.

O country foi um dos primeiros gêneros a incluir a bateria, após o jazz, o blues e o gospel. De acordo com o vídeo Steve Smith – Drum set Technique/ History of the U.S. Beat, isso ocorre por volta de 1935. Era tocado na caixa clara com vassourinhas, enquanto o bumbo e o hi-hat eram usados eventualmente. O ray pride shuffle era um dos estilos de country mais populares, tocado lentamente com uma vassourinha na mão direita na caixa clara e uma baqueta na esquerda tocando o aro do mesmo tambor. O ostinato mais comum de country é executado com colcheias no hi-hat e tocando-se caixa e bumbo em sequência. Inicialmente bateristas de jazz é que gravavam o country, Buddy Harman, por exemplo, ficou famoso por ser o baterista mais associado ao country de Nashville.

Na década de 1920, discos gravados especialmente para o público negro, eram chamados de race recordings. O rythm-and-blues (“ritmo e blues”, ou seja, tocar o blues animadamente, de maneira mais rápida ou ritmada) foi assim chamado em princípio, apenas no final da década de 1940, recebe o nome atual. Não se sabe exatamente quando o rythm-and-blues surgiu, o que se conhece é que embalava festas frequentadas por negros, as quais necessitavam de uma música mais agitada que o blues para dançar. Entre os nomes mais importantes do gênero estão Louis Jordan (1908-1975), que “emigra” do swing, T. Bone Walker (1910-1975) e Muddy Water, com o qual Fred Bellow, jazzista, grava a bateria pela

primeira vez no rhythm- and-blues. Outros bateristas do gênero foram, Ed Blackwell (swingster) e Billy Higgins.

O rhythm-and-blues é a forma urbana do blues, e que por isso necessitava de mais instrumentos e arranjos (no blues rural, geralmente usava-se o violão para acompanhar o canto), os músicos disponíveis eram os swingsters, por isso, o ostinato de bateria usado era o de swing até o final dos anos cinquenta. Os bateristas acentuavam o segundo e quarto tempos na caixa, o chamado drum backbeat.

9.6 Roque

Alan Freed, disc jockey, começou a incluir discos gravados por negros em seu programa de rádio, depois de ver brancos comprando discos de rhythm-and-blues. Para acabar com o preconceito contra o rhythm-and-blues, utiliza um termo muito usado nos discos do estilo, rock-and-roll. Fred também promovia bailes chamados Moondog Rock-and-Roll Parties desde 1952. Pat Boone (1934) grava em 1955 *Ain't That a Shame*, de Fats Domino (1928), negro, precursor do roque, segundo Joachim Berendt. O baterista jazzista Earl Palmer trabalhou com Fat Domino (lançando uma das pedras fundamentais do estilo) e Little Richard (1932). No entanto, costuma-se atribuir a Bill Haley & his Comets o surgimento do rock-and-roll, com a gravação em 1952 ou 1953, de Crazy Man Crazy. Executa-se o aro do tom-tom com o ostinato de rhythm-and-blues, o drum backbeat ainda pouco expressivo, a ride cymbal é tocada durante o solo.

Outros nomes do estilo são: Chucky Berry, Bo Diddle, Lloyd Price, os grupos vocais, The Drifters e The Coasters, Freddie Bell, Elvis Presley e Carl Perkins. O novo estilo foi odiado por muitos, por ser relacionado com a revolta dos adolescentes contra os pais nos anos cinquenta, além de ser considerado como música de negros.

Até o final dos anos quarenta, todos os bateristas se consideravam músicos de jazz. A grande mudança acontece a partir de 1956 ou 1957, quando bateristas passam a usar as subdivisões rítmicas ternárias e binárias executadas pela mão direita do pianista de boogie-woogie. Essa maneira de acompanhar influenciou todas as gerações posteriores de bateristas, fossem roque, pop, soul, jazz-rock ou funk. As straight eights (colcheias retas) se tornaram a base de vários estilos. Tempos depois, jazzistas como Buddy Rich usaram o roque como extensão de sua arte.

O rockabilly é uma vertente do rock-and-roll originária da fusão do blues com hillbilly music, executada por brancos pobres das regiões montanhosas do sul dos EUA. Carl Perkins (1932-1998) é um de seus expoentes. Segundo Perkins, o rockabilly era “blues com um toque de country”. Na bateria usava-se a divisão rítmica do rythm-and-blues. São também ramificações do rock, o twist, o roque balada, a opera rock, o folk rock, o punk rock e o grunge.

A pop music (música popular) surge na Inglaterra após a febre do rock-and-roll. No Brasil fica conhecida como iê-iê-iê pelo fato de na canção She Loves You (gravada em 1963), que foi grande sucesso nos anos sessenta, dizer algo parecido: yeah, yeah, yeah. The Beatles, principal grupo do movimento, foram os interpretes. Ringo Starr, baterista da banda, insere as straight eights (colcheias retas), uma característica dos bateristas ingleses, nos acompanhamentos feitos pela bateria no rock-and-roll. Ingleses e norte-americanos continuaram chamando o novo gênero de rock-in-roll, e que por causa da globalização sofre influências de outros gêneros. Virtuosismo e improvisação não eram características dos bateristas de pop.

Outro grupo de enorme sucesso no gênero foi o The Rolling Stone, com grande influência do blues e de Bo Diddley. O baterista da banda, Charlie Wattz, costumava tocar o drum backbeat sem simultaneidade com o hi-hat.

O latin-rock, uma mistura de roque com música latina, pode ter surgido a partir da gravação de Mambo Rock, com Bill Haley, em 1955. Bo Diddley teve influências de música cubana em seu trabalho, assim como, Richie Valens (1941-1959), com La bamba (canção usada a mais de 200 anos em casamentos do estado de Vera Cruz - México). Earl Palmer, baterista, gravou essa música. Carlos Santana, guitarrista, é um dos maiores expoentes do estilo. O baterista de seu grupo, Mike Shrieve, no festival de woodstotock em 1969, faz um belo solo, mostrando que não apenas os jazzistas dominavam essa parte da linguagem da bateria.

Mitch Mitchell, do grupo Experience, de Jimi Hendrix, conquistou respeito ao tocar roque de maneira mais trabalhada em Woodstock, influenciou bateristas de sua e de outras gerações, com um estilo próximo do heavy rock, embora possa ser classificado como acid rock. The Door com o baterista John Densmore, também fez parte do estilo.

O heavy rock (roque pesado) aparece na segunda metade dos anos sessenta, tocado em alta intensidade. No Brasil fica conhecido como roque “pesado” ou roque “pauleira”. Sofreu influências do rock-and-roll, blues, pop music e shuffle, sendo os grupos ingleses Deep Purple com Ian Peace à bateria e Led Zeppelin com John Bonham, duas das maiores referências do estilo. Uma vez que o heavy rock possuía bateristas talentosos, foi possível a existência de solos. O Black Sabbath com Bill Ward à bateria, nos anos setenta, caracterizava-se pela diversidade no uso do bumbo, condução no surdo, acompanhamento não convencional, além de longas composições. Em 1972, Carmine Appice, lança Ultimate Realistic Drum Method,

que influenciou o toque do bumbo e caixa clara na linguagem da bateria em vários estilos, ainda hoje é usado em escolas de música do Brasil.

Conhecido no Brasil como roque progressivo, o euro-roque, desenvolveu-se ao lado do roque pesado, como uma vertente mais “comportada”, caracterizada pelo experimentalismo. O estilo nasce na Europa, entre músicos talentosos influenciados pelo jazz e pela música erudita, seus bateristas trouxeram grande desenvolvimento à linguagem da bateria no rock, permitindo que houvesse solos. De acordo com Paulo Chacon, em sua obra *O que é rock*, o Cream, com baterista Ginger Baker, como um dos precursores do euro-rock. O Pink Floyd, com Nick Mason à bateria, O grupo Abba, com Ola Brunkert, The Mothers of Invention, de Frank Zappa, com Jimmy Carl Black e depois com Aynsley Dunbar e Rick Wakeman, O Rush, com Neil Peart, Emerson, Lake & Palmer, com Carl Palmer e o Yes, com Bill Bruford são referências para o estilo.

No início dos anos oitenta surge uma das ramificações mais populares do rock, o heavy metal. Algumas das referências do estilo são: Judas Priest, tendo à bateria Scott Travis, e Iron Maiden com Nicko McBrian, embora alguns afirmem que o Black Sabbath seja o precursor do heavy metal. Outro expoente é o Metallica, com Lars Ulrich.

McBrian ao contrário de Travis e Ulrich, não usava dois bumbos nessa vertente que é tocada fortemente e em andamentos rápidos. Também são ramificações do rock, o hardcore e os derivados de heavy metal como o trash metal, o new metal, o death metal, o doom metal, o power metal ou metal melódico, o black metal e o speed metal.

9.7 Funk

Estilo comum entre negros norte-americanos, o funk se desenvolveu em meados dos anos sessenta, caracterizado por padrões rítmicos complexos. James Brown (1933-2006) é o maior expoente deste gênero. Entre os grandes bateristas do estilo estão, Bernard Pardie, Zoro

e David Garibaldi. Estilisticamente o funk possui diferenças em relação ao Soul music, aquele é tocado com mais vigor e por vezes em andamentos muito rápidos.

9.8 Discoteque

Na segunda metade da década de 1970 surge uma das maiores febres musicais de todos os tempos, atingindo grande parte do mundo, a discoteque ou disco. Tinha marcas do roque, pop music, country e funk, Olivia Newton John e John Travolta foram artistas representantes do estilo. Bonnie Tyler mostra a parte instrumental mais voltada para o roque, na canção It's a Hard Day. O padrão de ostinato de Discoteque está presente no grande sucesso gravado por Glória Gaynor, I Will Survive.

9.9 Era Eletrônica

A partir dos anos oitenta a música eletrônica invade o mundo, sendo suas vertentes, o techno, o technopop e a house music, é tocada em altos decibéis nas danceterias. O estilo que tem influências da discoteque atingiu principalmente os jovens, vale ressaltar o grave do bumbo eletrônico.

9.10 Rap

O rap é a música que integra o movimento hip-hop, caracteriza-se por declamações sobre base rítmica, executada geralmente, por bateria eletrônica e contrabaixo programados em sintetizadores. A bateria é usada apenas para acompanhamento. O rap foi desenvolvido por Disc jockeys e negros das áreas urbanas norte-americanas, no fim dos anos setenta. O funk é uma das origens rítmicas do rap. Não se sabe quem registrou o primeiro rap, uma vez que, gravações com fala ritmada existem desde os anos vinte, por toda a parte, sendo a técnica empregada em estilos como samba, foxtrote, jazz, reggae e no funk. O rap como é conhecido hoje, nasceu em 1979, com a gravação de Rapper's Delight feita pela Sugar Hill Gang.

9.11 Drum-'In'-Bass

O drum'in'bass é um estilo derivado da música eletrônica e que teve influências da arte brasileira, sendo comuns composições do nosso país tocadas em ritmo de drum-'in-'bass. Embora havendo uso de bateria eletrônica, usam-se gravações com samples para evitar que as músicas soem demasiadamente mecânicas. Bossa nova ou samba podem ser executados utilizando-se um ostinato de rock em andamento rápido, geralmente não há viradas no estilo. Existem baquetas específicas para se tocar drum-'in-'bass na bateria acústica. Jojo Mayer é um excelente baterista que tem forte relação com esta vertente da música eletrônica.

A linguagem da bateria se modernizou muito nos últimos anos, músicos de vários países tem mostrado enorme técnica na execução do instrumento. Estadunidenses de vários gêneros, também, tem apresentado grande refino na linguagem da bateria.

10 Bateristas

10.1 Bateristas de Circos, Teatros e Vaudeville

A Classificação de bateristas não é fácil, pois muitos começam em um gênero e migram para outro.

Ulysses Leedy (1867-1931) baterista e percussionista de teatro inventou a estante de caixa.

Alfred Jaeger (1869-1953) veterano das bandas de circo, vaudeville e marching bands, natural de Nova Orleães.

Willian Ludwig (1879-1973), alemão, percussionista de circo e erudito.

Dink Johson (1892-1954) e Paul Detroit (1893-1963) também estão inclusos neste grupo.

10.2 Ragtimers

Buddy ou Buddie Gilmore (? - 1943 ou 1944) fazia parte da Jim Europe's Society Orchestra, em 1912. Trabalhou em clubes e hotéis de Nova Iorque, gravou com o grupo em 1913 e 1914, além de integrar nos anos vinte a nata dos músicos negros em Paris.

James Lent (? - 1945) era um virtuose, gravou *The ragtime drummer* com a London Regimental Band em 1904 e depois com a Arthur Pryor's Band em 1912. Tocava percussão no Hippodrome Theater em Nova Iorque.

William Reitz, baterista e percussionista inovador fez várias gravações para a Victor tocando xilofone no começo do decênio de 1900. Com a military Band, foi baterista de estúdio da gravadora de 1911 a 1927.

10.3 Bateristas de Grupos para Dança

John McMurray (1878-1920), notável baterista de Nova Orleães, influenciou bastante o estilo de grandes nomes que apareceram mais tarde, como Babay Dodds e Louis Cottrell.

Walter Brundy (1883-1941), um dos maiores bateristas de todos os tempos, foi professor de Baby Dodds e muitos outros. Trabalhou com a Superior Orchestra de 1905 a 1914, ao lado de John Robichaux em 1912 liderou o próprio grupo.

Alex Bigard (1898-1978), irmão de Barney Bigard, é ouvido em gravações de jazz tocando em estilo original, embora se considerasse baterista de conjuntos para dança.

10.4 Jazzistas/fusion

Os primeiros bateristas de jazz eram percussionistas de marching band e de bandas para dançar, estas tinham apenas relações periféricas com o jazz.

Dede Chandler (1866-1925), conhecido como Dee Dee, executou caixa clara em 1889, com a Onward Brass Band e da Excelsior Brass Band. Chandler foi o primeiro baterista a tocar jazz em bandas para dança.

Papa Jack Laine (1873-1966) tocava bateria, caixa clara e um instrumento chamado alto horn, saxofone e contrabaixo, também era arranjador. É considerado por muitos o “pai” do jazz dos músicos brancos, o primeiro dixielander. Em tempos de intensa segregação racial foi um dos primeiros a contratar músicos negros.

Louis Cottrell (1878-1927), conhecido como Old Man, teve grande destaque na década de 1900. Era muito técnico e ensinou a muitos dos principais bateristas neo-orleaneses, dentre eles Baby Dodds e Cié Frazier, sendo o primeiro a juntar caixa e bumbo.

Arthur James Singleton (1898-1975), o Zutty, trabalhou em estúdio com Jelly Roll Morton, Sidney Becht, Kid Ory, além de outros. Foi um dos primeiros a gravar com vassourinhas, versátil, adaptou-se a novos estilos, tocando com músicos como Charlie Parker e Dizzy Gillespie. Era conhecido por seu bom humor.

Paul Barbarin (1899-1969) respeitado baterista neo-orleanês, um dos mais originais. Acompanhou grandes artistas da cidade, o “construtor do ritmo”, montou seu próprio grupo, Paul Barbarin and His new Orleans jazz band.

Sonny Greer (1895-1982), de Long Branch, cidade situada no estado de Nova Jérsei, tocou em bandas locais, no Howard Theatre, em Washington, onde em 1919 conheceu Duke Ellington, com quem passa a trabalhar.

Chick Webb (1909-1939) tocou com importantes músicos de seu tempo, entre eles, Duke Ellington. Teria muito mais reconhecimento, não fosse sua morte prematura. Inovador,

seu virtuosismo era demonstrado nos seus breaks, viradas complexas, dinâmica, solos e ótimo andamento. Webb era anão e tinha a saúde muito frágil.

Gene Krupa (1909-1973) embora tenha iniciado no Chicago jazz, o baterista mais famoso do mundo é associado ao swingue. A partir dele o baterista passa a ser mais notado pelo público e a ter mais valor, inclusive financeiro.

Papa Jo Jones (1911-1985), do Kansas City jazz, foi o primeiro a usar o prato para condução, chegou a influenciar Kenny Clarke. Jones executava solos com muita musicalidade e bom gosto. Trabalhou por muito tempo na orquestra de Countie Basie.

De maneira controversa, fontes apontam Baby Dodds, Chick Webb e Gene Krupa, como os inventores dos solos de bateria. Gene, por ser branco, acabou recebendo a maior parte do mérito.

Buddy Rich (1917-1987) considerado o maior baterista de todos os tempos, espetacularmente virtuoso, tocou na orquestra de Tommy Dorsey, tempos depois montou sua própria orquestra. Rich era de temperamento difícil.

Louie Bellson (1924-2009) foi um dos primeiros de sua geração a compor e fazer arranjos, além de ter sido de grande importância para o desenvolvimento da linguagem da bateria, reviveu o uso de dois bumbos dos espetáculos de vaudeville.

Art Blakey (1919-1990) nasceu numa família muito pobre. Quando perguntado como havia se tornado um virtuose, Blakey respondeu: “A pobreza, eu estava faminto”. Virtuose do hard bop, tocou com Sarah Vaughan, Charlie Parker e Thelonious Monk.

Philly Joe Jones (1923-1985) gravou com Miles Daves, Archie Shepp, dentre outros. Foi um dos maiores discípulos de Kenny Clarke, usava as vassourinhas de forma espetacular.

Max Roach (1927-2007), bopper, gravou com Miles, Charlie Parker e Dizzy Gillespie, fez arranjos para big bands. Intelectual, participou do movimento negro americano.

Elvin Jones (1927-2004) historicamente muito importante, um dos principais vanguardistas do jazz, com uma independência apurada que lhe permitia realizar polirritmias complexas, tocou com John Coltrane, Sonny Rollins e Joe Farrel.

Joe Morello (1928 - 2011) Foi influenciado pelos boppers e swingsters, muito conhecido por sua participação no trabalho experimental do quarteto do pianista Dave Brubeck.

Jack Dejohnette (1942) teve influências de Elvin Jones, participou do movimento jazz-rock, voltando depois para o jazz. Seu trabalho de independência era fascinante, sua técnica refinada. Um dos maiores bateristas de todos os tempos, tocou com Joe Farrel, John Abercrombie, Eliane Elias e George Benson.

Billy Cobham (1944), panamenho, um dos primeiros bateristas estrangeiros a ter destaque nos EUA, executava toques simples em grande velocidade. Um dos expoentes de transição entre o jazz e o jazz-rock, obteve respeito mundial. Trabalhou com George Benson, Stanley Turrentine, Ron Carter, Stanley Clarke e na Mahavishnu Orchestra.

Tony Williams (1945-1997) baterista de introspection, considerado um prodígio, ingressou no grupo de Miles Davis aos dezoito anos de idade. Participou do movimento jazz-rock, gravou com Eric dolphy, Herbie Hancock e tem suas próprias composições.

Steve Gadd (1945) realizou gravações complexas com Al Di Meola e Chick Corea, um dos bateristas mais criativos de todos os tempos, citado por quase todos os bateristas americanos e estrangeiros quando perguntados por suas influências. Introdutor do conceito da precisão em estúdio.

Steve Smith (1954) um dos maiores expoentes da bateria na atualidade estudou no Berklee College of Music. Em 1983, forma o grupo Vital Information com Tom Coster, Frank Gambale e Baron Brownie. Trabalhou ao lado de Mariah Carey, Michael Brecker, Mike Stern e Stanley Clarke.

Simom Phillips (1957) músico versátil pode tocar jazz, roque, heavy metal e fusion, além de ser compositor. Trabalhou com Jeff Beck, Mick Jagger, Al Di Meola, Joe Satriani e as bandas The Who e Judas Priest, atualmente atua no Toto.

Vinnie Colaiuta (1959) Possuidor de independência e sensibilidade fantásticas é colocado entre os grandes da atualidade, influenciando a maioria dos bateristas. Entre seus muitos trabalhos está o realizado ao lado do guitarrista Allan Holdsworth.

Omar Hakim (1959) conquistou espaço importante no jazz-rock, tocou por muitos anos com o grupo Weather Report.

Dave Weckl (1960) uma das maiores influências entre bateristas brasileiros, muito técnico e melódico ao mesmo tempo, tocou na Electric Band, de Chick Corea, Paquito D’Rivera, além de gravar vários discos como líder, também é compositor.

Dennis Chambers (1959) Autodidata, a “máquina matadora”, como é conhecido, diz não ser estudioso. Trabalhou com David Sanborn, John Scofield e Mike Stern. Atualmente integra a banda do guitarrista Santana.

Virgil Donati, australiano, domina perfeitamente o traditional grip.²⁹ Instrumentista de fusion, exímio com o pedal duplo, um verdadeiro showman.

²⁹ Modo tradicional de segurar as baquetas. Literalmente, “segurar tradicional”.

Terri Lyne Carrington (1965) primeiro nome feminino a se destacar mundialmente como baterista de jazz. Com onze anos de idade entrou para a Berklee College of Music, com dezoito trabalhou ao lado de David Sanborn, Stan Getz, e Wayne Shorter, com quem tocou no Brasil.

10.5 Roqueiros

Dick Richards que tocou com Bill Haley & his Comets e D.J. Fontana que trabalhou com Elvis Presley, são considerados os primeiros bateristas de rock-and-roll, na verdade eram jazzistas.

Dominic Joseph Fontana iniciou na banda de Elvis Presley em 1954.

Earl Palmer (1924-2008) é tido como um dos fundadores da linguagem de bateria no rock. Versátil, dominava o rock-and-roll, swing, bebop, blues e pop. Gravou com Dave Bartholomew, Fats Domino, Lloyd Price, Smiley Lewis, Richie Valens, Ray Charles e Frank Sinatra.

Ringo Starr (1940), do The Beatles, é o baterista de conjunto mais famoso do mundo. O inglês Starr influenciou a sua geração e as posteriores, embora considerado pela crítica como músico medíocre.

Charlie Watts (1941) um dos poucos bateristas da pop music a usar o tradicional grip, tocava jazz antes de entrar para a banda The Rolling Stones, uma vez que, o pop estava em ascensão. Como aconteceu com Ringo, a crítica dizia que Watts tinha criado uma “linha única”, ou seja, uma única levada em todas as músicas.

Mitch Mitchell (1947-2008), autodidata, foi influenciado por Elvin Jones, Max Roach e Joe Morello, tocou na banda Experience de Jimi Hendrix, influenciou a segunda metade dos anos sessenta.

Terry Bozzio (1950) em 1974 começa a tocar com Frank Zappa, graduou-se em música no College of Marin, trabalhou na Marin and Napa Symphonies e com jazzistas. Bozzio é considerado pelos bateristas como alguém de extraordinário talento, além de ser um dos raros bateristas solistas do mundo.

Neil Peart (1952) baterista do Rush é um dos mais talentosos do estilo progressivo, músico estudioso e dedicado.

John Bonham (1948-1980), baterista do Led Zeppelin, tocava fortíssimo, não obstante com virtuosidade. Bonham tornou-se a maior referência do roque.

Ian Paice (1948) tinha técnica, talento e musicalidade, figurando entre os maiores expoentes do heavy rock, toca até hoje com o Deep Purple.

Mike Portnoy (1967), baterista do Dream Theater, tinha influências de Neil Peart e do Rush, ascendendo na década de 1990. Suas atuações são espetaculares, tanto nos solos, quanto nos acompanhamentos.

10.6 Funkers

Bernard Purdie (1939), músico de estúdio, trabalhou com vários jazzistas, mas é associado ao soul e ao funk. Gravou com Aretha Franklin e James Brown. Sua maneira de tocar é caracterizada por ostinatos sincopados e pela precisão.

Dave Garibaldi (1946) trabalhou dentre outros, com Larry Carlton, The Buddy Rich Orchestra e Tower of Power. Educador ativo tem muitos artigos em revistas especializadas, além de aulas em vídeo e métodos.

Gerry Brown (1951) estudou num conservatório na Filadélfia, embora não tocasse exclusivamente funk, sua maneira de tocar o estilo serve como referência. Trabalhou com

Stanley Clarke, John Lee, Toots Thielemans, Charlie Mariano, Return to Forever, além de dirigir seu próprio grupo.

A lista, como o próprio autor diz, é infindável. Aqui constam apenas alguns nomes de maior destaque.

11 A Bateria no Brasil

Trazido pelos portugueses, chega ao Novo Continente, o tamboril, um tambor vertical com som grave e bordões na pele a ser percutida, enquanto que em 1583, o pandeiro já aparecia em recepções no Brasil. Segundo José Ramos Tinhorão, caixas claras chegaram aqui no início da colonização e em 1830 bandas militares da Guarda Nacional tocavam marchas, dobrados, além de peças de música erudita e popular.

Ao contrário dos EUA, no Brasil não havia leis que proibissem o uso de tambores, sendo estes tocados por toda a costa, quilombos e comunidades em que houvesse escravos. O bumbo e a caixa clara foram adotados pelos negros, tendo esta, presença marcante na música brasileira, como no maxixe, calango, marcha-rancho, frevo, samba e maracatu. Em 1880 já se falava em terno (trio) de zabumba.

De acordo com o artigo A Bateria Brasileira – 80 anos de História, publicado na revista Batera & Percussão, número 31, de março de 2000, não é fácil precisar quando a bateria chegou ao Brasil, sendo possível que tenha aportado no Rio de Janeiro no final da primeira década do século XX em um navio de turistas.

A partir de 1914, a música norte-americana é gravada e aceita no país, ragtimes e foxtrotes estão entre os sucessos tocados no Brasil e para que esses estilos soassem o mais próximo do original, o uso da bateria era imprescindível.

“Pois bem, esta glória cabe aos Estados Unidos de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra uns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de ‘gigue’ circunscrita ao lugar que ele ocupa no meio dos colegas.” (revista Fon-fon 01/12/1917).

É possível, que cariocas e paulistas tenham conhecido a bateria, por meio das exibições da Harry Kosarin Jazz Band, por volta de 1919. O baterista, pianista e chefe de orquestra euro-americano, chamado pelos brasileiros de maestro Kosarin, ficou no Brasil até a década de sessenta, acompanhando dentre outros artistas, Carmen Miranda, dado o sucesso da bateria por aqui. Fontes afirmam que o músico trepidante a quem a revista Fon-fon se referia, seja Kosarin.

11.1 Gêneros e Bateristas

Na década de vinte, a bateria figurava nas principais cidades brasileiras. Aparecia em grupos formados nos moldes das bandas de jazz norte-americanas, no interior dos estados. Era tocada em cinemas, teatros e bailes. Segundo o livro jazz em Porto Alegre, de Hardy Vedana, a bateria como conhecemos hoje, passou a ser usada pelo brasileiro a partir de 1924, durante a turnê do grupo de jazz americano, Gordon Stretton Jazz Band, pela América do sul. O instrumento teve um sucesso sem precedentes.

Luciano Perrone (1908-2001) que tocava no Cine Odeon, na Cinelândia, Rio de Janeiro, relata que o instrumento usado consistia de uma caixa clara sobre uma cadeira, um bumbo sem pedal, tocado com chutes ou usando-se o double drumming e um prato pendurado na grade que separa músicos e plateia. O pedal de bumbo só chegaria em 1923, segundo Luciano.

Perrone, considerado o pai da bateria no Brasil, iniciou suas atividades no Cine Odeon em 1922, fazendo efeitos sonoros para um filme de Chaplin em substituição ao baterista. Tocou por toda a década de vinte em bailes, cinemas, orquestras, cassinos e teatros. Em 1927,

fez suas primeiras gravações para a Odeon, tocando surdo. Tocou com Silvio Caldas, participou da inauguração, em 1936, da Rádio Nacional, trabalhando muitos anos nas orquestras e conjuntos da emissora. Apresentou-se como vanguardista, em um recital de bateria em 1933, na Rádio Cajuti, tornando-se o primeiro a realizar um evento do tipo, em uma rádio no Brasil. Acompanhou o maestro Radamés Gnattali, por 59 anos, viajou pela Europa, exibindo-se em Universidades e na televisão. A Perrone deve-se a ampla inserção da bateria nos ritmos brasileiros. Seu disco *Batucada Fantástica* gravado em 1963 é parte de seu grande legado. Dizia: “Eu nunca me interessei em imitar o Gene Krupa porque o que me interessava era o batuque do samba”.

João Batista Stockler Pimentel, o Juquinha (1930) carioca e autodidata, aprendeu observando outros bateristas. Trabalhou na TV Excelsior, na TV Rio, dentre outras e em muitas gravadoras.

Wilson das Neves (1936) foi aluno de Joaquim Nagle e Bituca, tendo como inspiração, o próprio Juquinha. Estudou teoria, solfejo e harmonia, também é compositor, com grande número de músicas gravadas. Trabalhou com Elizeth Cardoso, Ciro Monteiro, Rosa Passos, Chico Buarque, com quem toca até hoje, além de muitos outros. É um dos maiores bateristas brasileiros.

Tal era o interesse dos brasileiros pelo jazz na década de cinquenta, que o instrumental típico do samba desapareceu do Beco das Garrafas. Esses músicos participariam do movimento que daria visibilidade à música brasileira no mundo, a bossa nova. Ainda nesta década, havia muitas casas noturnas em São Paulo com trios e grupos tocando muito jazz e recebendo grandes nomes do estilo, como Charli Persip, com Dizzy Gillespie, Buddy Rich e Jo Jones, impulsionando ainda mais o uso da bateria no Brasil.

O Roque chega ao Brasil em 1955, por meio do filme *The Blackboard Jungle*, com *Rock Around the Clock* na trilha, levando muitos brasileiros a formar grupos do novo estilo. A primeira estrela do gênero é Celly Campello, cantando *Estúpido Cupido* e *Banho de Lua*, no início dos anos sessenta, ambas as músicas com ostinato de twist.

A bossa nova, um estilo com linhas melódicas e harmônicas do jazz em ritmo de samba. Segundo Chico batera, “jazz disfaçado em ritmo de samba”. A bossa é chamada pelos americanos de “brazilian jazz”. Entre os bateristas do estilo estão, Milton Banana, Paulo Braga, Dom Um Romão, Roberto Ponte, Edison Machado e Wilson das Neves.

O samba-jazz, uma variação da bossa, mais vigorosa e inclinada para o bebop, nasce no Beco das Garrafas, principal reduto da bossa nova a partir de 1961. Era executado geralmente por trios formados por bateria, contrabaixo e piano. Fundado pelo baterista Hécio Milito, o tamba trio foi o primeiro. Os bateristas, Caribé Baptista, Wilson das Neves, Vitor Manga, João Palma, Dom Um Romão, Edison Machado, Airto Moreira, Chico Batera e Hécio Milito, estão entre os que tocaram o estilo.

Dentre os estilos que influenciaram a linguagem da bateria brasileira estão também, o samba em três (samba em compasso ternário), o jequibau (samba em compasso quinário), o samba em sete (samba em compasso setenário), o samba em nove (samba em compasso de nonário), o samba-funk, o samba-roque, o movimento jovem guarda que surge no rastro do sucesso dos Beatles e do programa de Televisão *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos e Wanderléa. Este movimento ajudou na popularidade do instrumento, uma vez que, as levadas de bateria eram muito fáceis. Entre os mais importantes bateristas da jovem guarda estão: Luiz Franco Tomaz (1946), o Netinho, dos Incríveis e Ivan Conti, que tocou com Roberto Carlos e fez parte do Azimuth.

O Tropicalismo surge na segunda metade dos anos sessenta, encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Caracterizado pela fusão de ritmos brasileiros com os de outros países, além de muito experimentalismo. Jorginho Gomes, Dirceu Medeiros e Tuty Moreno, são bateristas que fizeram parte deste movimento. O Clube da esquina foi um movimento mineiro integrado por músicos como, Pascoal Meirelles, Boscão Batera, Paulinho Braga e Rubinho Batera, que tiveram como mestre, Waltinho Batera, “o homem da informação”, Robertinho Silva e Edison Machado.

A música brega, a sertaneja, o samba-reggae, o roque, o rap, a discoteca ou disco, o movimento vanguarda paulista com Carlos Bala, Duda Neves, Azael Rodrigues e Pécio Sábia, como bateristas expoentes, o roque Brasil, o manguê beat, o samba-do-partido-alto, também fazem parte da história da bateria no Brasil.

A Música popular instrumental no Brasil começa sua tradição com os barbeiros, negros, em meados do século XVIII. A partir da segunda metade do século XIX, a continuidade é dada pelas bandas militares, que no Rio de Janeiro desenvolveram o maxixe. O frevo foi criado no final do século XIX por bandas de Recife, e nos anos 30, bateristas das orquestras para baile adaptaram o que os percussionistas tocavam nessas bandas.

Radamés Gnattali deixou uma farta obra instrumental que fundia música erudita e popular, com destaque para a bateria de Luciano Perrone. A primeira orquestra a inserir o choro foi a do maestro Fon-fon, com Plínio Araújo à bateria, que deu enorme desenvolvimento ao estilo. O baterista tocava um ostinato parecido com o do samba.

Na primeira metade da década de setenta surgem no Brasil grupos instrumentais tocando jazz-rock, entre eles o Hamauaca, com Dudu Portes e depois Chico Medori à bateria. Na década de oitenta dentre os bateristas de música instrumental, podemos citar: José Eduardo Nazário, que tocou com Hermeto Pascoal, Lauro Lellis, Jorge Saavedra, Lilian

Carmona, primeira mulher a conquistar renome como baterista no Brasil, Alaor Neves, Vera Figueiredo, Márcio Bahia, José Carlos Silva, Celso Almeida, Claudio Infante e Maguinho.

Músicos como, Edison Machado, Dom Um Romão, Wilson das Neves, Toninho Pinheiro, Rubens Barsotti, Xande Figueiredo, Pimpa, Dirceu Medeiros, Paulinho Braga e Celso de Almeida, deram um grande refinamento à linguagem da bateria no samba. Oscar Luiz Werneck Pellon, O Oscar Bolão, baterista, percussionista, pesquisador da música do nosso país e discípulo de Luciano Perrone, está entre os maiores músicos brasileiros. Autor do livro *Batuque é um privilégio; a percussão na música brasileira do Rio de Janeiro: para músicos, arranjadores e compositores*, tem uma extensa lista de serviços prestados à música brasileira.

11.2 Bateristas Contemporâneos

Darcy Marola (1961), formado em educação artística, trabalha na área do ensino no projeto Guri, da Secretaria de Governo do Estado de São Paulo. Tocou com Luiz Ayrão e Kassio e Kassiano.

Entre os bateristas que atuam na área de workshops³⁰ e workshows,³¹ Douglas Las Casas (1967) e Maurício Leite (1966), estão entre os mais destacados.

Dino Verdade, Edson Martins da Costa Verdade (1967) estudou no Miami Percussion Institute, nos EUA. É proprietário do Instituto de Bateria Bateras Beat e autor do *Método de ensino de bateria Dino Verdade*, que é dividido em seis níveis. Verdade é muito conhecido pela realização do evento Bateras 100% Brasil, onde tenta quebrar o recorde mundial de

³⁰ Aula, onde o músico acompanhado apenas de seu instrumento, discorre sobre, geralmente, um tema específico, respondendo perguntas do público e tocando exemplos sobre bases pré-gravadas ou acompanhado por outro instrumentista.

³¹ Espécie de “mini show”, onde o músico acompanhado de outros instrumentistas toca temas e responde às perguntas do público, podendo discorrer sobre um assunto específico.

bateristas tocando junto, que é de 502 músicos. Verdade já bateu os recordes europeu e latino-americano.

Giba Favery (1968) estudou na Berklee College of Music, no Drummers Collective, em Nova Iorque e no CLAM, onde atualmente é professor. Teve como professores no Brasil, Rubens Barsotti e Chumbinho, dentre outros. Possui uma enorme lista de serviços prestados à música brasileira.

Ricardo Confessori (1969) representante do roque, integrou o grupo Angra, costumava demonstrar bom gosto e versatilidade em seu trabalho, atualmente toca na banda Shaman.

Cristiano Rocha (1970), paulista, teve aulas com Pascoal Meirelles, Dinho Gonçalves e José Eduardo Nazário, em 1996 completou o *advanced Certificate Program* na escola Drum Collective em Nova Iorque, EUA. Tocou com Arthur Maia, Dominginhos e Arismar do Espírito Santo, dentre outros. É autor do livro *Bateria brasileira*, um dos trabalhos mais completos sobre ritmos brasileiros.

Ramon Montagner (1975) tem como característica, o uso da linguagem da percussão na bateria. Atua largamente em estúdios, gravando com artistas do meio gospel e secular. Juntamente com Gilberto de Syllos é autor do método *Bateria e contrabaixo na música brasileira*. Em 2000 lançou seu primeiro CD, *Boyya*, com participações de Hermeto Pascoal e Sizão Machado, além de outros. Ramon é proprietário da Drum feel Escola de Música. Tocou com Johnny Alf, Orquestra Heartbreakers, Orquestra do SBT, no programa Rei Majestade, dentre outros.

Cássio Cunha (1969), natural de Pernambuco, estudou no Conservatório Pernambucano de Música. Começou sua carreira profissional tocando em grupos de música instrumental e acompanhando vários artistas. Coordena o curso de bateria da escola de música Fábrika de Sons, desenvolve trabalho próprio, ministra aulas e workshops. É autor dos livros,

IPC – Independência Polirrítmica Coordenada e ARB – Acentos Rítmicos Brasileiros. Tocou/gravou com Djavan, Elza Soares, Flávio Venturini, Ivan Lins, João Donato, Nana Caymmi, Sivuca, dentre outros. Cássio é colunista da revista Modern Drummer e toca atualmente com Alceu Valença.

Kiko Freitas (1969), porto-alegrense, tornou-se proeminente por meio dos festivais de jazz de Cascavel, PR. Lecionou como professor convidado na Stockholm Royal Academy, Conservatorium Van Amsterdam, University of Rotterdam, University of Göteborg, Malmo University, University of Örebro, Columbus University, Hamburg Music School, dentre outras. Tocou com, Ivan Lins, Nico Assunção, Leila Pinheiro, Frank Gambale, entre outros. É colunista da revista Modern Drummer e acompanha João Bosco há 13 anos.

Christiano Galvão (1971) estudou no Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro e na Drummers Colletive em Nova Iorque, EUA. Entre seus professores estão, Ronaldo Alvarenga, Dámaso Cerruti, Pascoal Meirelles e Márcio Bahia. Lançou o CD 1+1 (2006) em parceria com o baixista Alexandre Cavallo, é autor do livro Creative Brazilian Drumming. Tocou com Jorge Vercillo, Celso Blues Boy, Lenine, Beth Carvalho, dentre outros. É colunista da revista Modern Drummer e atualmente acompanha a cantora Simone.

Dámaso Cerruti (1950), nascido na Argentina, estudou com o professor Polo Benitez. Vem desenvolvendo inúmeros trabalhos no Brasil, sempre prestigiando a bateria com a escrita e a composição. Lecionou no Conservatório Brasileiro de Música, no RJ, Universidade Estadual de Maringá, PR e na Faculdade de Musicoterapia, RJ. Vencedor do primeiro encontro brasileiro de bateristas. Também compôs a suíte “Avenida Brasil” para o Ballet Hispânico de Nova Iorque. Suas investigações e composições lhe permitem realizar concertos de Bateria, sendo considerado o único baterista solista em ritmos afro-latinos.

Pascoal Meirelles (1944), baterista mineiro, estudou na Berklee College of Music. Tem uma vasta folha de serviços prestados à música brasileira, com quinze CDs solo e seis com o grupo Instrumental Cama de Gato. Costuma fazer workshops pelo Brasil e exterior: EUA, Suécia, Dinamarca, Malásia, Indonésia, Equador, França, Bélgica, Inglaterra. Gravou/tocou com, João Bosco, Ivan Lins, Wilson Simonal, Paulo Moura, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Tom Jobim, Chico Buarque, dentre outros. Meirelles é colunista da revista *Modern Drummer*.

Marcio Bahia (1958), de Niterói, Rio de Janeiro, teve como primeiro professor Sérgio Murilo, estudou ainda com Edgard Nunes Rocca, o Bituca, lendário baterista e percussionista erudito, José Cláudio das Neves e Hugo Tagnin, na Escola de Música Villa-Lobos. Tocou na Orquestra sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no grupo de percussão da Rádio MEC, na UK big band, formada por Hermeto Pascoal e jazzistas Britânicos e na Banda de Hermeto Pascoal. Marcio é um dos maiores bateristas brasileiros de todos os tempos. Tocou ainda com Mike Del Ferro, Eliane Elias, NDR Big Band (Hamburg, Alemanha), Kluvers Big Band (Aarhus, Dinamarca), The Norwegian Wind Ensemble (Halden, Noruega), dentre outros. No Brasil, Roberto Menescal, Wanda Sá, Oscar Castro Neves, Johnny Alf, Marcos Valle, Leny Andrade, Leila Pinheiro, Carlos Lira, João Donato, João Bosco, Djavan, Ivan Lins, Hamilton de Holanda Quinteto, grupo instrumental reconhecido internacionalmente, dentre outros. Gravou seu primeiro CD, "Quebrando Tudo", em 2011.

Élcio Cáfaró iniciou seus estudos em uma Academia de Artes (já extinta) no Flamengo, RJ. Posteriormente o aprendizado foi na Escola da OSB e com Christian Ownes. Tocou e/ou gravou com: Chico Buarque, MPB4, Edu Lobo, Francis e Olívia Hime, Nara Leão, Eduardo Dusek, Ed Motta, Lulu Santos, Flavio Venturini, Pepeu Gomes, Ivan Lins, Cassia Eller, Dionne Warrick, Simone, Conexão Japeri, João Bosco, Luiz Melodia, Roberta Sá e outros. Na área instrumental, tocou e/ou gravou com: Marcos Ariel, Raul Mascarenhas,

Hector Costita, Antonio Adolfo, Joyce Collins, Bill Cunliffe, Eric Marienthal. É colaborador da revista Backstage com uma coluna sobre bateria.

Para finalizar, uma lista com bateristas de várias épocas, que devem ser ouvidos por todos os aspirantes e profissionais do instrumento: Anestauro Américo, Alberto Passos, Áureo de Souza, Pedrinho Batera, Ratinho, Portinho, João Cortez, Claudio Carybé, Papão, Norival d'Angelo, Augusto Arid, Magno Bissoli, Panda, Duduka da Fonseca, Picolé, Erivelton Silva,

Miltinho, Téo Lima, A. C. Dal Farra, Cesinha, Paulinho Black, Endrigo Bettega, Manny Monteiro, Igor Willcox, Duda Mendes, Adriano de Oliveira, Fabiano Manhas. Dentre outros.

Atualmente a qualidade parece ter atingido o auge. Tocando modismos, alguns bateristas têm conseguido recursos que lhes permitem realizar suas obras. Nos anos noventa a popularização dos home studios (estúdios montados nas residências dos próprios músicos) permitiu que músicos gravassem seus discos com pouco investimento.

As revistas especializadas permitem que se fique informado sobre os acontecimentos do universo da bateria. A revista Eco foi fundada em 1988 por Vera Figueiredo (baterista do programa altas horas), primeiro periódico especializado em bateria e percussão do Brasil. Surgiram ainda, a Modern Drummer Brasil, a Batera e Percussão e finalmente a Modern Drummer em português. Só a última se encontra em atividade atualmente.

11.3 Conclusão

O bumbo existe há no mínimo 5.500 anos. O címbalo há três milênios. Caixa clara e surdo há uns oito séculos. Tam-tans, há 150 anos, podendo remontar à China antiga. Diversos povos, na Idade média, tinham os três elementos básicos da bateria: um tambor grande, um pequeno e o címbalo. Hoje seria bumbo, caixa clara e hi-hat. Elementos que foram agrupados

com o tempo. Atualmente, pesquisadores contestam o que a tradição afirma: “a bateria nasceu com o jazz”. Deve-se levar em conta, o circo, o vaudeville e os teatros.

Seis fatores contribuíram para o surgimento da bateria: a invenção do pedal de bumbo, o embasamento no homem-orquestra, a redução de músicos por motivos econômicos, a falta de espaço nos locais de apresentação, as leis proibitivas de se tocar tambor com as mãos e o acesso do negro aos instrumentos de percussão (caixa, bumbo e címbalo) depois da guerra de Secessão. Estes instrumentos tiveram o preço reduzido após o conflito.

Os Estados Unidos foram importantes como superpotência, para a popularização da bateria no mundo. Contudo, mesmo que esta surgisse em um país menor, devido ao seu poder rítmico e fascínio, conquistaria o mundo, mas com menos rapidez. O jazz contribuiu inegavelmente para a divulgação deste instrumento.

A participação dos brasileiros foi importante na história da bateria. Silva, o compositor, Perrone “o pai da bateria”, que inseri o instrumento na cultura brasileira, por meio dos nossos gêneros, Milton Banana, um dos idealizadores da levada da bossa nova. Machado, um dos precursores do samba-no-prato. Nenê, o progressista, os Tropicalistas, como Sergio Gomes, Medeiros e Moreno, que contribuíram com a fusão de ritmos, Robertinho Silva e Pascoal Meirelles, no Clube da Esquina e muitos outros, chegando-se aos dias atuais.

No século XXI a história da bateria continua a ser escrita, com novos desafios, como a inserção definitiva do instrumento no ensino superior em um Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A..

CAPÍTULO 2

FACULDADES COM BACHARELADO EM BATERIA

1.1 Berklee College of Music (Faculdade Berklee de Música)

A mais famosa e respeitada faculdade de música do mundo, foi fundada em 1945, em Boston, Massachusetts, EUA, por Lawrence Berk. Trazendo desde o início, o princípio revolucionário de que a melhor maneira de se preparar estudantes para uma carreira musical é com o estudo e a prática da música. À época de seu nascimento, a maioria das escolas ensinava apenas a música erudita. A Berklee passa então, a ensinar jazz, rock e outros gêneros inexistentes nas outras instituições.

Inicialmente foi chamada de Schillinger House of Music, em homenagem a um dos professores, Joseph Schillinger. Uma vez expandido o currículo da escola, em 1954, Berk muda o nome para Berklee School of Music, por causa de seu filho Lee Berk. Em 1973, a escola recebe sua primeira acreditação tendo o nome mudado para Berklee College of Music.

Seu bacharelado em bateria, com duração de quatro anos, oferece ensino individualizado de bateria, percussão de mão, vibrafone, marimba e percussão geral. As aulas são dadas por profissionais habilitados em cada uma destas disciplinas. Todos os estilos musicais são oferecidos pela escola, bem como uma educação prática completa. Muitos dos bateristas mais bem sucedidos de hoje começaram suas carreiras na Berklee, como, Cindy Blackman, Gary Burton, Will Calhoun, Tommy Campbell, Terri Lyne Carrington, Vinnie Colaiuta, Joey Kramer, Mike Portnoy, John "JR" Robinson, Marvin "Smitty" Smith, Steve Smith, e Antonio Sanchez.

Considerada a maior escola de música independente do mundo e a principal instituição para o estudo da música de hoje, fornece as ferramentas necessárias para desenvolver os

talentos musicais de seus alunos ao máximo e os preparar para uma carreira duradoura na indústria da música multifacetada e em constante mudança. Tem sua grade do currículo de música composta por cursos de arranjo, treinamento auditivo, harmonia, música e tecnologia. Possui ainda, um centro de estudos africanos, programa de música americana de raiz, estudos de música latina, estudos da música da região do Mediterrâneo, dentre outros.

A Berklee conta com quatrocentos e sessenta docentes e três mil e oitocentos alunos. Possui também um campus em Valencia, Espanha.

1.2 Musicians Institute (MI)

O Musicians Institute foi fundado originalmente como The Guitar Institute of Technology em 1977. Localiza-se atualmente em Hollywood, Califórnia, EUA. Com base na filosofia educacional do guitarrista Howard Roberts, o GIT foi cofundado e gerido pelo empresário do ramo musical, de Los Angeles, Pat Hicks. Com a adição do Instituto de Tecnologia de Baixo (BIT), em 1978, e do Instituto de Tecnologia de Percussão (PIT) em 1980, tornou-se o Musicians Institute (MI). O cofundador Pat Hicks forneceu as competências organizacionais que transformaram a filosofia educacional de Howard Roberts em uma escola de música em funcionamento.

O empresário japonês Hisatake Shibuya comprou a escola em 1994, e o MI começou a desenvolver novos programas para manter-se a par das atualizações da indústria da música moderna.

O ensino contemporâneo do bacharelado em bateria do MI está entre os mais imitados do mundo. Oferecendo acesso em primeira mão a alguns dos maiores bateristas do mundo através de clínicas e concertos frequentes. O programa está em constante evolução para atender às necessidades de mudança de local de trabalho de bateristas, indo além das

habilidades de percussão tradicionais para incluir percussão eletrônica, gravação digital, loops e sequenciamento. O ensino MI de bateria dá a experiência do mundo real e a confiança que o baterista precisa para atender às novas exigências da profissão, além de preservar sua visão individual de músico.

A escola está focada na construção de habilidades criativas e fornecendo todas as ferramentas que os alunos precisam para desenvolver carreiras como músicos e profissionais da indústria musical. São professores do curso de bateria: Chuck Flores, Timothy A. McIntyre, Jeff Bowders, Gary Hess e Chuck silverman.

1.3 Faculdade Souza Lima & Berklee

A Faculdade Souza Lima, localizada na região dos Jardins, São Paulo, é a primeira faculdade internacional livre de música no Brasil. Com professores de bateria de renome, nacional e internacional como: Bob Wyatt, Sizão Machado e Carlos Ezequiel. Além da metodologia aprovada pela Berklee, proporciona que o aluno estude nos Estados Unidos com menor custo. A Faculdade Souza Lima tem duração de dois anos no Brasil e transferência de créditos para somente os dois últimos anos na Berklee College of Music, em Boston – EUA. (ver grade curricular em anexo)

Uma das instituições de educação musical mais respeitadas no Brasil, começando a ganhar reconhecimento também no exterior, oferece o bacharelado em bateria, com estilos como MPB, Jazz e estilos contemporâneos. É conveniada com a Berklee, possuindo um processo de seleção para a faculdade estadunidense. Possui convênios também com o MI (Musicians Institute), unidade Los Angeles, EUA, Conservatório Tchaikovsky, Moscou, Rússia, Didier Lockwood, Paris, França e o Newpark Music Centre, Dublin, Irlanda. Oferece ainda, eventos internos e externos, nacionais e internacionais, semanalmente, por meio do Souza Lima Produções.

A faculdade Souza Lima & Berklee tem como base dos estudos, a execução. Nas aulas de prática de conjunto são tocados os seguintes estilos, além dos supracitados: Jazz Moderno, samba jazz, ritmos nordestinos, fusion, música brasileira moderna, músicas de Moacir Santos, Horace Silver, Steve Wonder, Duke Ellington, Standards brasileiros e de jazz, Hard bop, free jazz, choro, além de outros.

CAPÍTULO 3

BACHARELADO EM BATERIA NO MODELO T.E.C.L.A.

1.1 O Modelo T.E.C.L.A. (Swanwick)

Keith Swanwick, inglês, é professor emérito do Instituto de Educação da Universidade de Londres e formado pela Royal Academy of Music, famoso conservatório musical da Grã-Bretanha, criador de importantes teorias sobre a educação musical, investigou também diferentes maneiras de se ensinar o conteúdo. Já visitou o Brasil pelo menos quinze vezes.

Fundamentando sua pesquisa na Teoria do Desenvolvimento Humano, de Piaget, Swanwick criou a Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical, onde por meio de um gráfico em forma de espiral, mostrou níveis de desenvolvimento relacionados com a idade das crianças que participaram de seus trabalhos. Nos anos setenta resume sua ideia na expressão inglesa clasp, que segundo o autor, além de ser uma sigla, um dos sentidos desta palavra em português é “agregar”. Keith Swanwick propõe a existência de três atividades principais na música: **compor** (a letra C, de composition), **ouvir música** (A, de audition), e **tocar** (P, de performance). Estas três atividades formadoras do CAP devem ser entremeadas pelo **estudo da música** (L, de literature studies) e pela **aquisição de Habilidades** (S, de skill acquisition).

C.L.A.S.P.:

C – composition

L – literature

A – audition

S – skill acquisition

P – performance

O autor enfatiza a importância de se trabalhar os conteúdos de maneira integrada, considerando cada tópico importante e trabalhado de forma equilibrada. Tendo por referência, a teoria de Jean Piaget, o modelo criado por Swanwick, visa favorecer o desenvolvimento cognitivo de forma integral e não fragmentada. No Brasil o processo chamou-se **T.E.C.L.A.**:

T - Técnica (manipulação do instrumento, notação simbólica, audição);

E - Execução (tocar, cantar);

C - Composição (criação, improvisação);

L - Literatura (Informações sobre música, como definições de termos musicais e sinais, itens de notação como clave, pauta, dinâmica e tonalidade);

A - Apreciação (reconhecimento de estilos/forma/tonalidade/graus).

Swanwick reforça a importância de se conhecer o ambiente sociocultural e afetivo do educando, trabalhando músicas que este já traz de base, do seu dia-dia e dentro dos padrões musicais de sua cultura. No entanto, a ampliação deste repertório não deve ser desconsiderada.

(...) “Mas o professor não pode se limitar ao repertório já conhecido. É preciso ampliá-lo. Para ficar em um exemplo típico do Brasil, posso dizer que é correto ensinar samba, mas é essencial explorar os diferentes tipos de samba e ir além desse ritmo, trazendo novas referências” (Entrevista concedida por Keyth Swanwick ao site Nova Escola em agosto de 2012).

1.2 O Modelo T.E.C.L.A. no Estudo da Bateria

Técnica – estudo da caixa, técnicas de bumbo, coordenação e independência, estudo de métodos.

Execução – acompanhamento nos mais variados estilos, solos, tocar com play-a-long, prática de conjunto.

Composição – criação de peças para a bateria, solos, improvisos, levadas (ritmos), solos para caixa, experimentações as mais diversas, incluindo aqui a bateria eletrônica, pads eletrônicos, etc.

Literatura – teoria, leitura de periódicos, história do instrumento e da música, biografias de grandes nomes da bateria, leitura de entrevistas, artigos sobre atualização em equipamentos e marcas.

Apreciação Musical – escuta comentada da maior quantidade possível de gêneros musicais, análise de levadas e solos de bateria, apreciação do fazer musical dos grandes bateristas e seus estilos, escuta dos diversos matizes da música instrumental, composições de várias partes do mundo, além de vídeos, sempre com ênfase nos ritmos brasileiros (de acordo com suas regiões) e latino-americanos.

1.2.1 Técnica

A técnica é um capítulo importante no estudo da bateria. O baterista profissional precisa, além do talento, de um nível técnico satisfatório que só é alcançado após longos anos de estudo metódico e perseverante. Há gêneros musicais em ela quase não é requerida, ou mesmo parece estar ausente, no entanto, em outros como o jazz, por exemplo, a técnica é condição sine qua nom para sua execução. Não se trata aqui de uma prática mecanicista, mas de se trabalhar cada tópico do modelo T.E.C.L.A, com a mesma importância e de maneira integrada, como nos sugere o criador deste modelo. Alguns músicos negligenciam todas as disciplinas necessárias à formação ideal de um profissional, em prol da técnica, tendo-a como um fim. Na visão de um curso de bateria no modelo criado por Swanwick o nível técnico deve estar equilibrado com as outras “letras” e a busca por uma técnica apurada não é um fim, mas um meio indispensável para se chegar onde se quer.

Entre os entrevistados para esta pesquisa, Felipe Cotta, baterista profissional, atuante no mercado e aluno do curso de bacharelado em MPB da Unirio, considera importante o estudo da técnica em um bacharelado em bateria no modelo proposto por Swanwick. Cotta sinaliza que as técnicas e toques existentes são muitos, no entanto, devem ser ensinados de maneira que sejam aplicados de forma musical. Para Felipe a base do estudo técnico deve ter: toques simples, duplo e múltiplo. A técnica de Moeller,³² por exemplo, seria ensinada como recurso para se tocar mais rápido, com menos esforço. O músico sugere ainda, que sejam abordados toques que imitem sons dos instrumentos de percussão, tão presentes na música brasileira. Exemplifica citando o toque preso na caixa, que imita a caixa de guerra da escola de samba.

Pedro Prata, baterista e percussionista, aluno do curso de licenciatura em música da Unirio, afirma: “Acho que tudo começa pela caixa, estudando bem a caixa faz-se todo o resto.” Pedro, aponta ainda, para a importância do estudo técnico do pedal duplo, principalmente na música brasileira de origem africana (samba, jongo, maracatu, curimã e outros) onde os desenhos melódicos se fazem nos tambores mais graves. Um exemplo do estudo sugerido por Prata seria o uso do livro *Batuque é um Privilégio*, de Oscar Bolão, onde o autor insere o pedal duplo de forma espetacular, no samba, por meio de uma técnica criada por ele, com base nos toques do surdo.

Para o baterista Márcio Bahia³³, que tocou durante muitos anos na lendária banda de Hermeto Pascoal: “Técnica é ferramenta, meio de alcançar um fim. Quaisquer ferramentas que possam ajudar o músico a se desenvolver no instrumento são bem-vindas.” O baterista apresenta três passos para aquisição de uma boa técnica e um melhor desempenho no modelo

³² Técnica de Moeller ou método Moeller é o nome derivado do baterista Sanford A. Moeller, que o descreveu em seu livro “The Art of Snare Drumming”, também chamado de “The Moeller Book”. Acredita-se que ele descreveu o método depois de observar percussionistas da guerra civil americana no século XIX. O método combina uma variedade de técnicas com o objetivo de melhorar a velocidade das mãos, força e controle, permitindo ao mesmo tempo a flexibilidade para acrescentar notas acentuadas.

³³ Cf. p. 72

T.E.C.L.A.. O primeiro passo diz respeito ao senso rítmico do aluno, a consciência do ritmo sentida fisicamente, para depois passar para o instrumento. O segundo passo são as técnicas básicas musculares para pés e mãos, visando o relaxamento e melhor desempenho no instrumento, sendo a postura também muito importante. O terceiro passo, segundo o entrevistado, é o estudo de todos os rudimentos, que são bem conhecidos, para se aprimorar a técnica física, melhorando a performance.

Para Cássio Cunha³⁴, baterista de Alceu Valença, todas as técnicas devem ser abordadas mais ou menos profundamente em um bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A. , no entanto, é preciso ter uma linha de ensino técnico fundamental que sirva de base para que o estudante, caso queira, possa desenvolver outras técnicas sem maiores dificuldades. Cássio sugere o ensino das técnicas Moeller e Francesa (dedos), além do Método Spivack, no curso.

Já Dámaso Cerruti,³⁵ baterista solo, compositor e pesquisador, considera importante que técnicas como o **movimento ondulante**, sejam ensinadas neste curso: “Todos os movimentos são ondulantes, portanto devem estar em sintonia com o que trouxemos, e isto é saúde.” Segundo Dámaso, a técnica deve fazer com que o baterista “soe melhor”, com o tempo. Indica ainda, o estudo da técnica dos toques externados, usando-se os toques internados como efeitos e a técnica criada por ele, que lhe permite realizar um concerto como solista em bateria, sem microfone, sem som externo, durante uma hora e com sessenta e dois anos de idade. “Sou o único e termino de agitar-me, sem transpirar. Isto permite que a mente trabalhe longe de um cansaço agitador e possa dirigir musicalmente o corpo.” Diz Dámaso.

Entre os métodos possíveis de serem usados para o estudo da técnica, no bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A., estão o *IPC* (Independência Polirrítmica Coordenada) e o

³⁴ Cf. p. 70

³⁵ Cf. p. 71

ARB (Acentos Rítmicos Brasileiros) de Cássio Cunha. O autor mostra como seus livros podem contribuir para o curso: “O *IPC* já é utilizado em algumas instituições de ensino no Brasil e fora também, e entre as qualidades do livro, destaco a utilização no ensino preparatório da independência harmônica na bateria e sua aplicação nos ritmos brasileiros”. Já o *ARB* pode ser usado em conjunto com o *IPC*, aplicando os acentos brasileiros no estudo da independência, mas principalmente no desenvolvimento da técnica e linguagem na bateria através dos rudimentos brasileiros que aparecem no livro.

O DVD *The Secret Weapon for the Modern Drummer*, do baterista Jo Jo Mayer, está entre os que devem ser usados no curso para desenvolvimento de técnica na bateria.

1.2.2 Execução

Sempre se espera uma execução perfeita do baterista, seja no andamento, na precisão das levadas e viradas, seja nos solos. Além disso, necessita de um “arsenal” com muitas levadas e viradas, ser capaz de “caminhar”, com boa desenvoltura, pelo maior número possível de gêneros e estilos e também fazer solos nesta gama de ritmos. Em outras palavras, um bom baterista deve buscar o domínio da linguagem do instrumento.

Uirá Moreira³⁶ considera importante o bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A. possuir em sua grade, vários estilos musicais, nacionais e estrangeiros, “pois habilitará o pupilo a trabalhar com diversas ‘fatias’ do mercado de trabalho. Fundir ritmos (é fato que a fusão está na moda) exige conhecimento prévio deles”. Moreira lista, ainda, os gêneros, que em sua concepção, devem constar na grade do curso: frevo, samba, batuque, bossa nova, samba-jazz, baião, xote, embolada, maxixe, maracatu, cateretê e capoeira. Lembra, no entanto, que o bacharel em bateria no modelo proposto por Swanwick deveria estudar todos os ritmos brasileiros e ser um especialista neles. “Mas, francamente, penso que todos os

³⁶ Cf. p. 02

ritmos brasileiros deveriam ser estudados, por um baterista brasileiro, num curso de bacharelado. Esse músico deveria ser um especialista nos ritmos de sua terra”.

Patrick Grossman, baterista ativo no cenário das bandas do Rio de Janeiro, aluno do curso de licenciatura em música da Unirio, sugere como gêneros nacionais imprescindíveis no bacharelado em bateria: samba, baião, xote, afoxé, maracatu e frevo. Enfatizando que muitos deles apresentam pequenos derivados, os quais, devem ser estudados, também, como sugere Swanwick. Grossman lista ainda os gêneros estrangeiros: jazz, blues, rock e heavy metal. Este último, segundo Patrick, seria por insistência dos fãs.

Márcio Bahia ratifica a relevância da grade do bacharelado possuir os mais variados gêneros musicais, nacionais e estrangeiros. Segundo ele, é indispensável o estudo de todos os ritmos brasileiros. Em seguida lista os ritmos estrangeiros a serem estudados: “O jazz em toda a sua extensão, desde as origens. Depois os estilos que vieram dele. Focar também nos ritmos africanos, indianos e afros cubanos, por exemplo”.

De acordo com o baterista e produtor, Jon Ericksson, que se formou no bacharelado em bateria na Universidade de Örebro, Suécia, entre os vários estilos estudados lá, estão agora também, os brasileiros e os afro-latinos. Lamenta, no entanto, o fato de estar, atualmente no curso de Produção e não estudando estes estilos: “Com o atual intercâmbio com a Unirio, sim, nós temos! E Nelson Faria dá algumas aulas também. Entretanto, eu não estou estudando nada relacionado à bateria. Estudo produção musical”.

O baterista e percussionista Pedro Prata lista como ritmos brasileiros indispensáveis no bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A.: Samba (em todas as suas formas), Marchinha, Jongo; Maracatu (em todas as suas formas), Afoxé/Ijexá, Alujá; Coco, Baião, Xaxado, Xote, Quadrilha, Frevo, Axé; Ritmos rurais (Calango, Repente, Samba e Maracatu Rurais, Samba de Roda, Maxixe). Lista entre os estrangeiros: Dobrado militar, Valsa, Polka, Jazz, Blues,

Ragtime, Foxtrot, Bebop, Rock'n Roll, Afro-latinos (Salsa, Bolero, Merengue, Mambo, Rumba, Bugalu, Guanguanco, Tango, Reggaeton, Candombe).

Segundo Felipe Cotta, os ritmos brasileiros devem ser estudados de maneira cronológica, e o jazz tem que ser estudado sim, mas incorporando as influências modernas. Já os ritmos africanos devem figurar como introdução entre os gêneros da grade do curso. “Os estilos brasileiros deveriam ser estudados. Uma maneira interessante seria estudá-los cronologicamente de maneira a entender como um ritmo influenciou o outro. Obviamente que a África teria que ser a introdução. E ser estudada a fundo, pois de lá veio a raiz da nossa música”.

Christiano Galvão,³⁷ baterista da cantora Simone, acredita que na grade do curso deve haver uma grande variedade de estilos, no entanto, o foco deve estar nos ritmos brasileiros. O samba, o baião e suas variações, o maracatu e o frevo são indispensáveis de acordo com Christiano. Entre os estrangeiros, Galvão lista o rock, o jazz, o funk e o afro cubano. Dámaso Cerruti lembra que o Brasil tem mais de trezentos ritmos classificados e os ritmos estrangeiros devem ser de livre escolha para incentivar o espírito de pesquisa e a criatividade.

As práticas de conjunto, que no bacharelado em bateria no modelo proposto por Swanwick tem papel relevante, devem ser “montadas” levando-se em conta, os diversos gêneros e suas vertentes, sugeridos pelos bateristas participantes nesta pesquisa. Não obstante, outros ainda devem ser adicionados à lista. Uirá Moreira salienta que o curso deve ter: “intensas aulas de prática em conjunto a fim de que o aluno se forme e tenha real habilidade para entrar ou progredir no mercado de trabalho”.

³⁷ Cf. p. 71

A execução de solos é outra prática que não pode ser ignorada pelo bacharelado, inserindo-se aqui, aqueles solos criados na “letra C” e a gama de ritmos envolvida no bacharelado em bateria.

O uso de play-a-longs é indispensável no curso, no que diz respeito, à busca por uma execução cada vez melhor e versada nos mais diferentes gêneros musicais. Pode-se exemplificar com *Toque Junto*, uma obra de Carlos Massa, composta por livro e CD, com músicas sem a bateria e outras com. O trabalho aborda vários gêneros como: jazz, funk, samba e rock, possibilitando, inclusive a improvisação. Outra obra que pode ser aproveitada no curso é *A Bateria Musical*, de Pascoal Meirelles. Nela há partes escritas e gravadas para bateria, baixo, guitarra e piano, das músicas do CD que acompanha o livro.

Indispensável também é o estudo de peças compostas para bateria, incluindo-se aqui, aquelas criadas na “letra C”. Entre as obras que devem ser estudadas no bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A., estão as de Dámaso Cerruti, as do alemão Fritz Hauser, as de Terry Bozzio e do Trincadicabum. O baterista Elcio Cáfaró, que toca com Roberta Sá, acredita na importância do estudo de tais obras: “temos muitas peças de autores brasileiros e com esse curso com certeza vai haver incentivo de muitas mais”. Pascoal Meirelles³⁸ é enfático: “É evidente que sim.” Diz ele em relação ao estudo das composições para bateria no bacharelado. Dámaso Cerruti, que terminou recentemente um trabalho para estudo de dez composições, ratifica tal necessidade e considera indispensável a análise das peças. Christiano Galvão considera que estas peças devem ser estudadas, mas no curso de leitura.

A percussão erudita possui técnicas em seu modo de execução que podem ser interessantes para o bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A.. A percussão popular também pode contribuir grandemente. Segundo Uirá Moreira: “Uma formação, em parte

³⁸ Cf. p. 72

erudita, em caixa-clara desenvolveria a técnica do baterista e o deixaria mais sensível. Não devemos esquecer o estudo militar de caixa-clara. Respeitante à percussão popular, um pouco de domínio desses instrumentos dará excelentes ideias ao baterista”.

Dámaso considera que se deve ter conhecimentos gerais de percussão erudita, contudo lembra das diferenças entre as duas escolas: “(deve-se ter) conhecimentos gerais, mas a técnica da caixa erudita é diferente da bateria, tocar percussão com as mãos prejudica as mãos do baterista”. Já Christiano Galvão, não vê a necessidade de estudos de percussão erudita no bacharelado: “acho que não. Mas já temos curso de percussão erudita. O que falta é bateria popular”.

O baterista Jon Ericksson revela que em seu curso existe apenas percussão popular, como optativa. “(aulas de percussão erudita) não estão incluídas do curso, mas você pode escolher percussão popular como uma aula optativa. O que eu, claro, fiz”. Pedro Prata entende como necessárias a percussão erudita e a popular, no entanto, faz uma ressalva: “mas talvez como horas complementares. Principalmente tambores de mão (atabaque, conga, bongôs, etc) e caixa-clara”. Felipe Cotta corrobora com Pedro na visão de que as duas escolas podem contribuir muito para o bacharelado em bateria: “As duas. A técnica erudita ajuda muito a tocar bateria. A percussão popular é imprescindível para tocar música brasileira, cubana e africana”.

O livro *Creative Brazilian Drumming*, de Christiano Galvão é um dos que podem ser usados no curso para estudo dos ritmos brasileiros. Além de apresentar ritmos como: baião, frevo, maracatu e samba, tem partituras das faixas do CD que o acompanha e músicas com e sem bateria, para execução.

1.2.3 Composição

Segundo Dámaso Cerruti “criação é a etapa reservada para os que persistem e logram com tudo adquirido, atingir uma expressão nova, pessoal”. Paradoxalmente, talvez, esta seja a

etapa mais negligenciada quando se estuda, o que vai de encontro à proposta de um Bacharelado em Bateria no formato T.E.C.L.A, onde, como já foi visto, as “letras” devem ser ensinadas de modo integrado e equilibrado. A “letra C” deve fazer com que o aluno, por meio de todo conhecimento adquirido até então, possa expressar-se ao instrumento de maneira única, nova, com personalidade, com a sua personalidade. A busca por um set up personalizado também deve ser considerada aqui.

A Metodologia de Ensino de Dámaso Cerruti pode ser uma referência para a criação de peças para a bateria, levadas (raramente estimulada), solos e estudo do improviso. Nela Cerruti trabalha a criatividade do aluno, por meio da composição, desde os primeiros momentos. O autor usa o conceito de **aluno criativo**, alguém ativo, em construção da própria personalidade musical, buscando sua identidade, sem receber um estilo de antemão a ser copiado, mas com grande capacidade inventiva. “Se não for o aluno criativo, será o aluno imitador ou repetidor de formulas”, diz Dámaso. Ainda de acordo com a metodologia Cerrutiana, “só haverá um aluno criativo, se houver um professor criativo”.

As pesquisas realizadas por Dámaso o levaram a compor um grande número de peças para bateria, que podem ser estudadas no bacharelado em bateria segundo o modelo de Swanwick. Cerruti se tornou um dos três bateristas solistas do mundo (fazem as apresentações acompanhados apenas de seu instrumento) e o único em ritmos afro-latinos.

Um dos tópicos a serem estudados no bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A. é o improviso. Sua importância está na capacidade de improvisação esperada do baterista, “que tenha feito a lição de casa”. Seja durante as levadas, nos solos etc.. O baterista Jon Eriksson considera a importância de se estudar o improviso: “tivemos umas poucas aulas a respeito de “tocar livremente”, um ponto muito importante em minha opinião. Tocar alguma coisa que

possa ou não ter um sentido de tempo ou de ritmo pode ajudar muito a desenvolver suas aptidões para improvisar”.

Pascoal Meirelles enfatiza que o improviso é importante como base de estudo, mas desde que estudado em todas as suas variações. “Como base de estudo é fundamental a improvisação ser adotada em todas as suas variações”. Felipe Cotta julga necessário o estudo da arte de improvisar, como meio para a expressão plena do músico. “O improviso é a técnica aliada com a criatividade. Um músico livre sabe tanto tocar “o que está escrito” quanto improvisar; sua expressividade aflora em sua plenitude na hora do improviso. O baterista tem que “ter o que dizer” improvisando, deve estudar a fim de conseguir abrir o canal da percepção mais pura”.

Elcio Cáfar³⁹ considera que o estudo da improvisação deve estar presente, embora não o veja como essencial. “Importante não digo, mas devem fazer parte, pelo menos alguns conceitos sobre.” Para Marcio Bahia é importante se estudar improviso. Frisa, no entanto, a necessidade de se ter uma boa base. “Só se improvisa bem quando se tem boa base”. E esta base é o que se pretende neste curso. Uirá vê como necessário o estudo do improviso e sinaliza que, “pode-se pensar em tema e improvisação sobre o tema. Imagino que o baterista, ao improvisar, haverá de ter muito “assunto” para não cansar os ouvidos da plateia”.

Gabriel Carneiro, baterista, aluno do curso de composição da Unirio, nos adverte sobre a importância da experimentação e da pesquisa como ferramental para ampliação dos horizontes “baterísticos”. “A vantagem de se ter um bacharelado em bateria é ter uma oportunidade de ampliar imensamente os horizontes da mesma, tanto na pesquisa, quanto na experimentação”, diz. Exemplifica, ainda, com algumas aulas que podem fazer parte do curso como: lutheria, propriedade dos materiais usados e tecnologia. Esta última é condição sine qua nom para a aquisição de conhecimentos no bacharelado em bateria no modelo

³⁹ Cf. p. 72

T.E.C.L.A.. Um momento interessante seria a experimentação e pesquisas com baterias eletrônicas e pads eletrônicos, além do uso de set up misto, visando ampliar os horizontes.

1.2.4 Literatura

Segundo Keith Swanwick, todos os tópicos do modelo T.E.C.L.A. devem funcionar de maneira equilibrada e integrada. Deste modo, no bacharelado em bateria neste modelo, a literatura precisa ser ensinada em equilíbrio com todas as outras “letras” e ao mesmo tempo integrando-se a elas. O bacharelado deve ter a cultura “baterística” no mesmo nível das outras “letras”. Segundo Dámaso Cerruti: “uma coisa é a prática (o treinamento muscular) e outra coisa é a teoria que se deve intelectualizar”. Entre os tópicos que devem ser estudados na “letra L” estão: teoria, leitura de periódicos, história do instrumento e da música, biografias de grandes nomes da bateria, leitura de entrevistas, artigos sobre atualização em equipamentos e marcas.

De acordo com Cássio Cunha, “a história da bateria como um todo, desde os primórdios, incluindo todas as suas ramificações no mundo, e claro, a história da bateria brasileira deve ser uma matéria extensivamente estudada”. E talvez a obra de maior referência no Brasil para se estudar a história da bateria seja *A História da Bateria – da Idade da Pedra ao século XXI*, de Uirá Moreira.

Uirá lista os motivos pelos quais considera necessário o estudo da história da bateria no curso: “porque porá o educando em contato com os diferentes conceitos desenvolvidos ao longo dos anos. Habilidade-lo-á a tocar, de modo correto, ragtime, os diferentes estilos de jazz etc. Lembremo-nos de que entre os melhores cachês estão os pagos por trabalhos relacionados à área cultural, inclusos o ragtime, o estilo New Orleans e outros ritmos de tempos passados. Pensando na parte anatômica da história da bateria, o pupilo terá contato com os diversos

aparatos surgidos através dos anos e poderá inserir algo na linguagem de bateria. Poderá até mesmo aperfeiçoar alguns acessórios criados que não eram tão funcionais”.

Uirá fala ainda de sua surpresa com a recepção de seu livro pelo meio acadêmico e a importância do mesmo no bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A.. “Não tive intensão de que meu livro fosse usado num curso universitário. Em princípio, pensei que seria útil a alunos de escolas de curso livre e também aos professores dessas instituições. Com o tempo, vi que o meio acadêmico se interessou. Muitos me procuram e usam meu trabalho como uma das referências para trabalhos de conclusão de curso e mestrado! Não pensei que isso aconteceria. Imagine meu livro, requerido para um curso de bacharelado! Entretanto, sem falsa modéstia e pensando na seriedade e intenso trabalho das pesquisas, creio ser um excelente atalho, um ótimo ponto de partida. Afinal, são mais de vinte anos de trabalho. Certamente, economizaria muito tempo por parte de educadores e educandos”.

Dámaso Cerruti sugere que a história da bateria seja estudada para: “conhecer-se o processo e descobrir que estamos consumindo o mesmo desde 1920, sempre em 4/4 e não dentro de nossa cultura rítmica em 2/4 e 6/8”. Jon Ericksson descreve a falta da matéria história da bateria, na Universidade de Örebro, Suécia: “nós só tivemos uma matéria genérica de história da música pop e do rock, por um semestre”.

Para Gabriel Carneiro, o estudo da história é muito importante para se entender e contextualizar o fazer artístico individual. Acrescenta ainda, que não vê necessidade de se dividir o estudo em história da bateria e história da bateria no Brasil: “Acho que só causaria mais segregações. Um dos períodos podia ser voltado para a bateria brasileira. Caso contrário, perderíamos muito tempo estudando apenas a história da bateria no Brasil em vez de nos ampliarmos para o mundo”.

Márcio Bahia assegura: “É muito bom saber de onde viemos e para onde vamos. É a nossa cultura.” Reconhecendo a necessidade de se estudar as histórias da bateria e da bateria no Brasil, no bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A.. Ainda segundo Bahia, a história do jazz deve ser estudada como enriquecimento musical e cultural.

A pesquisa relacionada à história dos grandes bateristas deve ser uma constante no bacharelado em bateria. Cássio Cunha sugere o estudo biográfico dos seguintes bateristas: Luciano Perrone, Rubem Barsotti, Plínio Araújo, Argus Motenegro, Maurício Chiappeta, Geraldo Leite, Edison Machado, entre outros. Cássio lista ainda, entre os estrangeiros: Papa Jo Jones, Buddy Rich, Shelly Mane, John Boham, Tonny Williams, entre outros.

Márcio Bahia sugere: Luciano Perrone, Plínio Araújo, Edison Machado, Milton Banana, Élcio Milito, Rubens Barsotti, Toninho Pinheiro, Robertinho Silva, Zé Eduardo Nazário, Tutty Moreno, Nenê, Edgard Nunes Rocca (Bituca), entre muitos outros. Sugere também, os estrangeiros: Papa Jo Jones, Big Sid Catlet, Gene Krupa, Buddy Rich, Art Blakey, Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette, entre outros.

Uirá cita: Luciano Perrone, Sut, Valfrido Silva, Oscar bolão, Plínio Araújo, Wilson das Neves, Milton banana e Juquinha, dentre outros. Sugere como bateristas estrangeiros: James Lent, Baby Dodds, Zutty Singleton, Tony Sbarbaro, Jo Jones, Gene Krupa, Buddy Rich, Louie Bellson, dentre outros.

Pesquisas em periódicos como a *Modern Drummer* devem fazer parte do dia-a-dia do bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A., permitindo que o estudante se mantenha atualizado sobre o mundo da bateria e a ampliação de seus conhecimentos. Tais leituras podem ser feitas também on line. Livros como “*Alegria de Ser*” e “*As Fontes*”, de Dámaso Cerruti, podem ser usados para “inspiração”. Existem ainda sites como Drummerworld e Batera, muito úteis para pesquisas.

1.2.5 Apreciação Musical

Quem vai fazer música (tocar, cantar, compor, educar, estudar, etc.), precisa ouvir música! E esta escuta deve ser comentada e composta pela maior quantidade possível de gêneros musicais. Swanwick propõe a ampliação do repertório, citando o exemplo do samba, que deve ser ensinado, não obstante, todas as suas vertentes também precisam ser exploradas e outras referências buscadas.

Felipe Cotta lembra a imprescindibilidade de o baterista ser conhecedor dos vários gêneros e suas vertentes e, por conseguinte versátil “(...) A formação do músico tem que ser plural. Ele pode se especializar depois, mas tem que saber pelo menos um pouco de cada estilo. E a versatilidade é imprescindível no mercado de trabalho.” Uma das formas de se conseguir esse conhecimento e a versatilidade, é estar em contato constante com profissionais experientes, em shows, workshops e workshaws. Cotta sugere os seguintes bateristas para tais apresentações: Nenê, Edu Ribeiro, Márcio Bahia, Adelson (Spock Frevo Orquestra), Cleber Almeida (Trio Curupira), Alex Buck (Bamboo). E os estrangeiros: Ari Hoenig, Brian Blade, Eric Harland, Horacio El Negro Hernandez, Steve Smith, percussionistas cubanos, Giovanni Hidalgo, percussionistas africanos.

Christiano Galvão considera importante a realização de shows, workshops e workshaws periódicos, de bateristas consagrados, nacionais e estrangeiros, durante o bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A., objetivando a troca de informação com profissionais, vista por ele como fundamental. Christiano lista os nomes que gostaria que estivessem nestes eventos: Carlos Balla, Kiko Freitas, Adelson Silva, Nenê, Rafael Barata, Jurim Moreira, Cesinha, Cuca Teixeira, Ramon Montagner, Jorge samba Gomes, Jorginho Gomes, dentre outros. E os estrangeiros: Benny Greb, Jojo Meyer, Steve Smith, Vinnie Colaiuta, Brian Blade, Jeff Hamilton, Keith Karlock, dentre outros.

O baterista e produtor musical, sueco, Jon Eriksson em entrevista para esta pesquisa, nos dá uma visão de como se dá a participação de profissionais com conhecimento e experiência naquele bacharelado: “Acho que recebemos visitas de uns três a seis bateristas durante meus três anos de graduação. Eu me lembro de Kiko Freitas e de Per Lindvall (famoso baterista sueco, que tocou com o ABBA e o A-ha).”

Para Uirá Moreira, baterista, pesquisador e autor do livro *A História da Bateria - da Idade da Pedra ao século XXI*, usado nesta pesquisa, não apenas bateristas consagrados devem ser convidados para eventos durante o curso, mas também os desconhecidos, que são originais e têm muito a transmitir. Uirá sugere os seguintes nomes para se apresentarem: José Carlos Silva, Celso de Almeida, Edu Ribeiro, Kleber Almeida, Sergio Reze, Nenê, Zé Eduardo Nazário, Adelson Silva, Guilherme Franco, Oscar Bolão, Alex Buck, Ramon Montagner. E os estrangeiros: Bill Stewart, Jeff Watts, Peter Erskine, Jeff Hamilton, Jack DeJohnette, Gerry Brown, Joe LaBarbera, Lewis Nash, dentre outros.

Patrick Grossman considera essencial a participação de profissionais experientes em eventos do bacharelado em bateria no modelo proposto por Swanwick, citando os seguintes bateristas: Cássio Cunha, Márcio Saraiva, Bolão, João Barone e Aquiles Priester.

De acordo com o baterista e percussionista Pedro Prata, “A abordagem técnica nunca deve vir separada da abordagem prática, artística.” O que nos remete ao modelo T.E.C.L.A. onde as “letras” devem ser ensinadas de maneira integrada e com equilíbrio entre elas. Prata sugere os seguintes nomes a serem convidados: Wilson das Neves, Rubinho Barsotti, Kiko Freitas, Claudio Infante, João Vianna, Fernando Jacutinga, Oscar Bolão, Odilon Costa. Dentre os estrangeiros: Dennis Chambers, Bernard Purdie, Peter Erskine, Steve Smith.

Dámaso Cerruti considera que grandes nomes devem ser chamados: “Sempre que tenham um currículo pedagógico, do contrário incentivam a cópia e aplicam o

deslumbramento com velocidade, som forte e frases impactantes. Esquecemos que a bateria é um instrumento musical”.

É interessante que no bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A., haja visita periódica de percussionistas de bateria de escolas de samba e mestres de outros gêneros nacionais como, maracatu, tambor de crioula, jongo, boi-bumbá, além de ritmos sulinos, apresentando workshops. Marcio Bahia, quando indagado sobre a necessidade de tais eventos, responde: “claro, sem dúvidas, a percussão é a mãe da bateria”.

Elcio Cáfaró dá a seguinte resposta: “Humm, não sei, há que se discutir mais sobre isso, afinal é uma escola de bateria, percussão é percussão, lógico que há interseções entre figuras rítmicas, mas fico na dúvida”. Patrick Grossman destaca a necessidade desses eventos para se conhecer as origens dos ritmos: “Com certeza! Até por que se é um gênero em que a percussão passou por adaptação para a bateria, seria muito bom que os bateristas soubessem de onde veio cada desmembramento do ritmo”. Já Pascoal Meirelles considera que devem ocorrer workshops de percussionistas de um modo geral.

Entre os CDs sugeridos para apreciação musical estão, os quinze CDs solo de Pascoal Meirelles (o músico lançará uma compilação em 2014 para comemorar seus cinquenta anos de carreira) e todos com o grupo Cama de Gato, o CD *Music for Drums* e o vídeo concerto *Drum Solo Music Afro-Latin Rhythms*, de Dámaso Cerruti, o CD *1+1*, de Christiano Galvão em parceria com o baixista Alexandre Cavallo e o CD *Quebrando Tudo*, de Marcio Bahia, dentre muitos outros.

2 Bateristas a serem analisados no Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A.

Christiano Galvão lista os seguintes músicos nacionais: Luciano Perrone, Bituca, Plínio Araújo, todos da era da Bossa Nova como Milton Banana, Dom um Romão, Rubinho Barsoti, Edison Machado, Manga, Robertinho Silva, Carlos Balla, Nenê, Marcio Bahia,

Adelson Silva, Fernando Ferreira, entre outros. Galvão indica também os estrangeiros: Buddy Rich, Max Roach, Louie Bellson, Tony Williams, Fred Grubber, Jeff Porcaro, Steve Smith, Vinnie Colaiuta, Jeff Hamilton, Dave Weckel, dentre outros.

Patrick Grossman sugere os brasileiros: Milton Banana, Luciano Perrone, Bolão, Cássio Cunha, dentre outros. Lista ainda, os estrangeiros: Buddy Rich, Gene Kruppa, Keith Moon, Neil Peart, Dave Weckl, Max Roach, Art Blakey, dentre outros. Grossman enfatiza que devem ser estudados: “não só os ótimos e consagrados, mas também os que representam verdadeiros desastres”.

Pedro Prata destaca os seguintes bateristas brasileiros: Wilson das Neves e Bituca. Entre os estrangeiros: Steve Gadd, Steve Smith e Dante Agostini.

Uirá Moreira lista os bateristas nacionais: Luciano Perrone, Sut e Valfrido Silva nos primórdios. Oscar Bolão, Plínio Araújo e Wilson das Neves na tradição. Milton Banana e Juquinha no período intermediário. Edison Machado na modernidade. Nenê, Zé Eduardo Nazário, Portinho e Jayme Pladevall no período pós-moderno. Ramon Montagner, Edu Ribeiro, Kiko Freitas e Cuca Teixeira entre os contemporâneos. Adelson Silva no frevo. José Carlos Silva, que transita espetacularmente na música erudita e popular. Sim, domina com virtuosidade a bateria e a percussão sinfônica.

Moreira destaca também os estrangeiros: James Lent, William Reitz, Buddy Gilmore, Howard Kopp e Charlie Johnson, no ragtime. Baby Dodds, Zutty Singleton, Alex Bigard e Cié Frazier no estilo New Orleans. Tony Sbarbaro e Ray Bauduc, no dixieland. Vic Berton, George Wettling e Ben Pollack, no Chicago. Jo Jones, no Kansas City. Gene Krupa e Dave Tough, no Chicago-suingue. Chick Webb no suingue. Buddy Rich, Louie Bellson e Sam Woodyard no suingue amadurecido, mainstream ou jazz intermediário, como queira chamar.

Sidney Catlett, no suingue-bebop. Kenny Clarke, Max Roach e Art Blakey, no bebop. Roy Haynes, Philly Joe Jones, Ed Thigpen e Connie Kay, no post-bop. Elvin Jones e Jimmy Cobb, no hard bop. Shelly Manne e Chico Hamilton, no West Coast. Joe Morello, no jazz progressivo. Sunny Murray (principalmente), Ed Blackwell e Billy Higgins no free jazz. Billy Cobham, Alphonse Mouzon e Tony Williams, no jazz-rock. Bill Stewart, Brian Blade e Terri Lyne Carrington, entre os young lions. Ringo Starr, Ginger Baker, Mitch Mitchell, Carl Palmer e John Bonham, no rock. Bernard Purdie no funk. Horacio Hernandez, na música cubana. Além destes, muitos outros podem ser adicionados à lista.

As seguintes sugestões de Swanwick devem ser parte integrante do Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A.: considerar o fazer “baterístico” como um discurso; considerar o discurso “baterístico” do aluno; fluência no início e no fim.

Segundo o modelo de Swanwick, deve-se considerar o fazer “baterístico” como um discurso e levar em consideração o conhecimento baterístico prévio do aluno. Contudo, o repertório e o fazer “baterístico” deste, como um todo, devem ser ampliados. O modelo sugere ainda, que haja música o todo tempo no Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A., mesmo durante os exercícios. “Música na entrada e na saída, fluência no início e no fim”. (SWANWICK, 2003) Caracterizando o ensino musical do instrumento.

3 A importância do Bacharelado em Bateria no Modelo T.E.C.L.A.

A importância do Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A., está na possibilidade de se ampliar os horizontes do músico baterista, elevando seu senso rítmico, sua capacidade de tocar em conjunto e solo, além de seu poder criativo, por meio de toda a riqueza rítmica que a “Escola Brasileira” pode oferecer, somando-se a isto, os ritmos estrangeiros, preparando-o para o mercado, mas sem que esteja preso ao mesmo. O

Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A. tem entre suas prioridades, estar atento a todo o fazer musical que ocorre no entorno da faculdade.

O Curso deve qualificar o baterista de maneira que todas as “letras”, que compõem o modelo de Swanwick, a Técnica, a Execução, a Composição, a Literatura e a Apreciação musical, estejam integradas e equilibradas, fazendo com que o bacharel em bateria no modelo T.E.C.L.A. atue em alto nível, tanto quando estiver executando, quanto intelectualmente, por meio da cultura baterístico-musical recebida no curso.

Segundo Pascoal Meirelles, A importância de um Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A., está no fato de todas as grandes Universidades americanas e europeias já possuem cursos do instrumento: “As Universidades importantes da Europa e Estados Unidos, todas tem curso de bateria. Eu mesmo fiquei durante um ano dando aulas na Universidade San Francisco de Quito, Equador, no curso de bacharelado em bateria”. Meirelles afirma que o ideal é que o curso priorize a tradição musical brasileira e que tenha a duração de quatro anos. Diz ainda: “É claro que oficializando um curso com essa magnitude só vai dignificar profissionalmente o baterista”. Considera também que o curso deve ir ao encontro das necessidades do mercado e estar atento ao fazer musical que ocorre no entorno da faculdade.

Márcio Bahia reconhece a importância de um bacharelado no modelo proposto por Swanwick, dada a riqueza rítmica brasileira, e a definição que tal grandiosidade provoca nos estilos: “Sim, claro. O ritmo (bateria e percussão) são fundamentais. Somos um país também rítmico, além de melódico e harmônico, temos esta grande tradição em nossa música, e é o ritmo que define os nossos variados estilos”. O baterista vê entre os benefícios para o bacharelado em bateria no modelo T.E.C.L.A., o trabalho e a ampliação do senso rítmico e a aquisição de funcionalidade em equipe. “Sem dúvidas, músico que não trabalha ou não tem

senso rítmico, não consegue tocar em grupo”. “Nunca devemos nos preocupar com o mercado”, ressalta Márcio. Segundo ele, o músico, independente de estilos, é muito mais completo quando seu vocabulário musical (no caso, rítmico) é amplo.

Na opinião de Bahia, o curso deve dialogar com o fazer musical que ocorre no entorno da faculdade e “seguir a Escola Brasileira”: “Berklee (o bacharelado) é moldado para a música americana, temos nossa própria personalidade, então, sigamos nossa Escola Brasileira, sim!”

Gabriel Carneiro acha importante um Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A., seja em uma faculdade de música popular ou não. “Ainda acrescentaria que é importante para faculdades de música, sem a diferenciação de música popular. A bateria se torna importante em diversas áreas da música e da arte sonora e não é mais usada apenas para gêneros de música popular”. De acordo com o baterista, o curso seria de grande valia para sua formação musical e também profissionalmente. Em relação ao mercado, acredita que o curso deve estar parcialmente voltado para o mesmo, enfatizando que: “uma faculdade muitas vezes cumpre a função de inserção mercadológica, porém, ela também é muitíssimo importante para a formação artística do músico e deve ser pensada como um espaço aberto à experimentação”.

Em algum momento de sua carreira, o baterista pode ser convidado a dar aulas, o ideal é que esteja preparado. Daí resulta a necessidade de diálogo entre o Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A. e o curso de Licenciatura em Música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os tambores acompanham a humanidade desde os tempos mais remotos. Entre o final do século XIX e início do XX se dá o nascimento da bateria, neste ocorre sua adoção pelo jazz, o desenvolvimento de sua linguagem e entrada no ensino superior. Com a chegada do

século XXI novas possibilidades surgem como, por exemplo, a de se formatar um Bacharelado em Bateria no Modelo T.E.C.L.A., usando todo o potencial rítmico que a “Escola Brasileira” pode oferecer.

O bumbo existe há pelo menos cinco mil e quinhentos anos. O címbalo há três milênios. A caixa clara e o surdo há cerca de oito séculos. Tam-tans, há 150 anos, talvez remontando à China antiga. Entre artefatos egípcios antigos foram achados tambores de seis mil anos. Estes instrumentos são encontrados em todas as antigas civilizações, fazendo-se presente em festas, casamentos, cerimônias religiosas, jogos esportivos e combates. Entre os povos que fizeram uso destes instrumentos estão, os sumérios, assírios, babilônios, egípcios, persas, chineses, romanos, hebreus, árabes e gregos.

Na Idade média vários povos tinham em seu instrumentário os três elementos básicos da bateria: um tambor grande, um pequeno e o címbalo. Hoje seria bumbo, caixa clara e hi-hat. Elementos que foram agrupados com o tempo.

No século XX a bateria é adotada pelo jazz, ocorre o desenvolvimento de sua linguagem, participa do início de vários estilos, como o rock e o funk. Quanto ao seu nascimento, deve-se levar em conta, o circo, o vaudeville e os teatros. Neste período a bateria entra no ensino superior por meio de faculdades como Berklee, Musicians Institute e Souza Lima & Berklee, no Brasil.

Com a chegada do século XXI, trazendo novos conhecimentos e avanços tecnológicos, é possível a formação de um Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A., como ratifica este estudo. Sua importância está na possibilidade de ampliação dos horizontes do músico baterista, na elevação de seu senso rítmico e de sua capacidade de tocar em conjunto e solo, além do aumento de seu poder criativo, por meio de toda a riqueza rítmica que a “Escola

Brasileira” pode oferecer, somando-se a isto, os ritmos estrangeiros e a preparação do músico para o mercado, mas sem que esteja preso ao mesmo.

O Curso deve qualificar o baterista de maneira que todas as “letras”, que compõem o modelo de Swanwick, a Técnica, a Execução, a Composição, a Literatura e a Apreciação musical, estejam integradas e equilibradas, suprimindo desta maneira, falhas encontradas no ensino do instrumento, onde as “letras”, quando presentes, estão em desequilíbrio ou simplesmente inexistem.

De acordo com o que foi anteriormente exposto, os tambores acompanham a humanidade desde os tempos mais distantes, no início do século XX se dá o nascimento e o desenvolvimento da bateria e de sua linguagem, é adotada pelo jazz e entra no ensino superior. No século XXI, com seus novos conhecimentos e avanços tecnológicos, torna-se possível a formatação de um Bacharelado em Bateria no modelo T.E.C.L.A., com uma linguagem predominantemente brasileira e afro latina, corrigindo falhas no ensino do instrumento, ensinando musicalmente, como um discurso, respeitando o discurso baterístico do aluno, numa fluência musical que vai do início ao fim.

REFERÊNCIAS

BARSALINI, Leandro. A Incorporação da Bateria no Samba. In: I Simpom. 2010. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 818 – 826.

CUNHA, Cássio. Colunas de Estudo e Reflexão da MD Brasil. Baterista ou Músico (que toca bateria)?. *Revista Modern Drummer – A Revista de Bateria nº 1 do Mundo*, São Paulo, ano 10, número, 129, agosto, p. 72, 2013.

CERRUTI, Dámaso. *Método Completo de Bateria*. Rio de Janeiro: Edição independente, 1986. vol.1.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>> Acesso em: 28 nov. 2013.

Dicionário de Percussão – Mário D. Frungillo. Disponível em <<http://books.google.com.br/books?id=qRG0tBCsdQAC&pg>> Acesso em: 03 jan. 2014.

Dicionário Priberam da língua portuguesa. Disponível em <<http://www.priberam.pt/DLPO/>> Acesso em: 28 nov. 2013.

Drummerworld. Disponível em <www.drummerworld.com> Acesso em: 10 out. 2013.

GROVE, Dicionário de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Home Page Batera. Disponível em <Batera.com.br> Acesso em: 05 fev. 2014.

Home Page da Berklee College of Music. Disponível em <<http://www.berklee.edu/>> Acesso em: 29 nov. 2013.

Home page do Cifra Club. Disponível em <<http://www.cifraclub.com.br.>> Acesso em: 04 fev. 2014.

Home Page Drum Channel Brasil. Disponível em < www.drumchannelbrasil.com.br> Acesso em: 05 fev. 2014.

Home Page da faculdade Souza lima. Disponível em <www.souzalima.com.br> Acesso em: 20 jan. 2014.

Home Page Instrumentos Parquer - Historia de la Batería. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=U G-QkUb8dBI> Acesso em: 05 dez. 2013.

Home Page do Musicians Institute (MI). Disponível em <www.mi.edu> Acesso em: 20 jan.2014.

III, Gerhard. Drums - La Loca Historia de la Batería – concierto em San Roque (19.07.2011). Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=fClvdZuL1ac>> Acesso em: 04 dez. 2013.

MARRONE, Fábio. Fique por dentro. *Revista Modern Drummer* – A Revista de Bateria nº 1 do Mundo, São Paulo, ano 10, número, 122, janeiro, p. 8 – 9, 2013.

MEIRELLES, Pascoal. Colunas de Estudo e Reflexão da MD Brasil. Insights – Como pensamos a nossa profissão. *Revista Modern Drummer* – A Revista de Bateria nº 1 do Mundo, São Paulo, ano 10, número, 122, janeiro, p. 64, 2013.

MOREIRA, Uirá. *A História da Bateria – da idade da pedra ao século XXI*. São Paulo: edição independente, 2010.

Músicos do Brasil. Disponível em <<http://www.musicosdobrasil.com.br>> Acesso em: 29 nov. 2013.

Home Page da Clave Musical. Orígen de la batería. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=FBKqXsnLuM8>> Acesso em: 04 dez. 2013.

PEREIRA, Daniel Cruz L. R. *Proposta curricular de um bacharelado em bateria*. 2012. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHAEFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. Tradução de Maria Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

SILVA, Ivan Britz do Nascimento. *Aprendizagem na Cultura da Convergência de Henry Jenkins*. 2012. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SOUZA, Henry R.. *Aula de Bateria e a Abordagem Integradora da Educação Musical*. 2008. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith; TILLMAN, June. The Sequence of Music Development: a study of children's composition. *British Journal of Music Education*, 3(3): 305-339, Nov, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editora 34, 1998.

TOLLESON, Robin. Fique por dentro. *Revista Modern Drummer - A Revista de Bateria n° 1 do Mundo*, São Paulo, ano 10, número, 123, janeiro, p. 10 – 12, 2013.

VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.

VYGOTSKY, Lev S. *Pensamento e Linguagem*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

ANEXO

Grade Curricular do bacharelado em bateria – Faculdade Souza Lima

1º Semestre	2º Semestre	3º Semestre
1-Instrumento I	1-Instrumento II	1-Instrumento III
2-Percepção I	2-Percepção II	2-Percepção III
3-Harmonia Popular I	3-Harmonia Popular II	3-Harmonia Popular III
4-História da Música I	4-História da Música II	4-Regência I
5-Harmonia Tradicional I	5-Harmonia tradicional II	5-Prática de Bandas
6-Prática de Bandas	6-Prática de Bandas	6-Prática de Bandas
7-Prática de Bandas	7-Contraponto II	7-Arranjo I /Orquestração I
8-Contraponto I	8-Prática de Bandas	8-Improvisação I
		9-Técnoologia na Música I
4º Semestre	5º Semestre	6º Semestre
1-Instrumento IV	1- Instrumento V	1-Instrumento VI
2-Percepção IV	2-Composição I	2-Composição II
3-Harmonia Popular IV	3-Arranjo III/Orquestração III	3-HMB II
4-Regência II	4-Hist. da Música Brasileira I	4-Instr. Complementar I

5-Tecnologia na música II	5-Prática de Bandas	5-Element. da Interpretç.
6-Prática de Bandas	6-Prática de Bandas	6-Prática de Bandas
7-Prática de Bandas	7-Prática de Bandas	7- Prática de Bandas
8-Arranjo II/Orquestração II		8-Prática de Bandas
9-Improvisação I		

7º Semestre

1-Instrumento VII

2-Inglês I

3-Recital I

4-TCC I

5-Prática de Bandas

6-Prática de Bandas

7-Metodologia da Pesquisa

8-Instrumento Complementar II

8º Semestre

1-Instrumento VIII

2-Inglês II

3-Recital II

4-História do Jazz

5-Prática de Bandas