

A internalização musical pelo baterista através do canto de levadas, fraseados e melodias

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Otho Guimarães Filho
Universidade Federal de Minas Gerais
othogfilho@gmail.com

Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
fernandorocha70@gmail.com

Resumo. Bateristas são submetidos muitas vezes a um aprendizado que prioriza a coordenação motora e aspectos sonoros ficam em segundo plano. Isso é contrário ao que ocorre em muitas culturas pelo mundo nas quais a internalização musical se dá inicialmente pelo som e em seguida é repassada para o instrumento, especialmente na execução de instrumentos de percussão. Observamos também que grandes bateristas recomendam o ato de vocalizar sons como estudo primário como espécie de “segredo” para suas performances. O objetivo deste trabalho é compreender como bateristas renomados entendem a vocalização como uma ferramenta de internalização musical. O processo metodológico passou pela revisão bibliográfica sobre culturas que usam desse sistema de internalização e pela revisão videográfica de entrevistas com bateristas que destacam a importância de cantar “tudo o que tocam”. Esses bateristas indicam que esse processo de vocalizar é de fundamental importância para uma performance “mais musical”, conectada com a música e com os outros instrumentistas. Essa vocalização se dá de duas maneiras principais: pelo canto de onomatopeias dos sons do instrumento (levadas e fraseados) e pelo canto de melodias como acompanhamento de estudos.

Palavras-chave. Vocalização para bateristas; Onomatopeias da bateria; Melodias como acompanhamento de estudos; Internalização musical.

The Drummer's Musical Internalization Through the Singing of Grooves, Phrasing and Melodies

Abstract. Drummers are often subjected to a training program that prioritizes motor coordination, leaving sound aspects secondary. This contrasts with what occurs in many cultures around the world, where musical internalization occurs initially through sound and is then transferred to the instrument, especially when playing percussion instruments. We also note that great drummers recommend the act of vocalizing sounds as a primary study as a kind of “secret” to their performances. The objective of this paper is to understand how renowned drummers understand vocalization as a tool for musical internalization. The methodological process involved a bibliographic review of cultures that use this



internalization system and a video review of interviews with drummers who emphasize the importance of singing “everything they play.” These drummers indicate that this process of vocalizing is fundamental to a “more musical” performance, connected with the music and with other instrumentalists. This vocalization occurs in two main ways: through singing onomatopoeias of the instrument's sounds (beats and phrasing) and through singing melodies as accompaniment to practice.

Keywords. Vocalization for drummers; Drum onomatopoeia; Melodies as accompaniment to studies; Musical internalization.

Contextualização

A internalização musical se dá de diversas maneiras entre as culturas do mundo. Entretanto, é comum que a tradição da escrita vinda da música de concerto ocidental seja vista como a fonte ideal de aprendizagem de música, isto é, o texto musical ou partitura que contém toda a informação que leva ao conhecimento musical; o som está em função dessa parte escrita. Porém, diversos autores contestam essa colocação, como o musicólogo britânico Nicholas Cook (2013) e a pesquisadora brasileira Catarina Dominici (2012).

Os debates trazidos por esses autores buscam reconhecer o performer como elemento essencial para que a música aconteça, sobretudo dentro da música de concerto de matriz europeia. No entanto, existem culturas nas quais o papel do compositor e da escrita musical é nulo: as músicas, os toques, as cantigas, as sonoridades, os conceitos não pertencem a ninguém. São culturas em que o aprendizado de música se dá de outras maneiras, sobretudo por via da oralidade, do cantar de sons que façam alusão aos instrumentos, da imitação. No presente texto, procuramos entender como esse aprendizado pela oralidade é empregado por renomados bateristas em suas rotinas de estudos e/ou performances.

Diversas entrevistas e explicações de grandes performers do instrumento bateria expressam que a sua execução, essencialmente rítmica e timbrística, está conectada também a elementos musicais muitas vezes não relacionados diretamente à performance da bateria: a melodia e a harmonia. Observamos que grandes nomes da bateria falam sobre vocalizar como espécie de “dica” para bateristas aprendizes ou aqueles que desejam entender o porquê do “sucesso” desses grandes bateristas. A vocalização parece ser um tipo de “segredo” para se performar melhor, de maneira mais musical, consciente e conectada com a música. Mas quais seriam os elementos que transformam o ato de cantar em uma performance mais eficiente por



parte do baterista? Essa internalização da música parece estar relacionada a ter um conhecimento de funções harmônicas, mas, sobretudo, ter a melodia da música consciente e saber cantá-la. Outro aspecto observado nas explicações de bateristas sobre ter uma performance mais consciente e musical é “ter na cabeça” todos os fraseados e coordenações que executa e saber cantá-los. Ou seja, a execução dos fraseados e coordenações na bateria passa primeiramente por um viés de organização sonora na mente do indivíduo que decodifica as ideias para serem repassadas ao instrumento.

O “ser mais musical” parece estar em oposição a uma performance mecânica e/ou física. A bateria é um instrumento extremamente físico na medida em que se usa diretamente todos os membros do corpo, o tronco como um ponto de equilíbrio e a cabeça (e o olhar) como apoio na precisão do toque. Esta última colocação, a precisão (tocar no mesmo ponto de um tambor ou prato, com controle de intensidade) e a constância rítmica (não acelerar ou desacelerar o andamento) também são fundamentos caros aos bateristas. Coordenação, precisão e velocidade são desafios da performance de um baterista que podem ser associados a algo lógico, e podem migrar com alguma facilidade do âmbito da arte para o de exatas. É fácil encontrar vídeos no *YouTube* nos quais há o ensino de ritmos na bateria (como ritmos afro-brasileiros) que partem essencialmente do entendimento da coordenação, isto é, de uma organização cognitiva lógica.¹ O curioso é que, como será visto adiante, esses ritmos partem de uma tradição oral na qual o som é o primeiro elemento de aprendizado e o toque no instrumento ocorre apenas depois do entendimento sonoro.

O ensino-aprendizagem de bateria muitas vezes está associado ao acesso a métodos desse instrumento e vários deles abordam ritmos de matriz africana. Nesses métodos, é raro que tenha alguma orientação sobre cantar aquelas sonoridades que aquela escrita representa. Isso certamente estimula um aprendizado pela coordenação e pela lógica: a partitura é um gráfico matemático em si (tempo/ritmo no eixo x e altura no eixo y). Dentre diversos métodos de bateria aos quais já tivemos acesso, apenas um realmente aborda a vocalização como uma ferramenta

¹ Ao se procurar por “samba na bateria”, “baião na bateria”, “maracatu na bateria” ou “*tal música* na bateria”, se observa esse tipo de abordagem mais lógica do que sonora em vários dos vídeos que aparecem. Muitas vezes não há nem a recomendação de referências sonoras desses ritmos, sejam elas sobre música, compositores ou bateristas os tocando.



essencial de assimilação musical: o *The New Breed* (1985), do baterista e educador Gary Chester. As contribuições desses métodos serão trazidas na sequência do texto.

O objetivo deste trabalho é compreender como bateristas consagrados entendem a vocalização como uma ferramenta de internalização musical. O texto aqui apresentado é um recorte de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais.² Para tal, nos interessa compreender como sistemas musicais que fazem uso da oralidade funcionam e, conseqüentemente, podem nos servir de apoio. A revisão bibliográfica sobre sistemas que utilizam a oralidade/vocalização e a revisão videográfica de entrevistas de bateristas foi o caminho metodológico percorrido na presente pesquisa.

Sistemas musicais que utilizam de vocalização

Apresentaremos agora alguns sistemas que utilizam de vocalização no processo de assimilação musical e, assim, se configuram como importantes fontes de apoio para esta pesquisa.

Tradição oral africana e afro-brasileira

A música de matriz africana tem um processo de assimilação que parte da transmissão oral dos sons: onomatopeias dos sons percussivos e cânticos são repassados entre as gerações por meio dos sons, sem o uso da escrita. A memória musical aqui se dá por meio de uma construção coletiva, isto é, várias memórias individuais constroem uma memória coletiva (HALBWACHS, 2006). Este é um processo epistemológico distinto da tradição ocidental que coloca a força da memória em objetos e, no caso da música, se reflete no uso da partitura como sendo a própria “música”.

Gerhard Kubik (1979a) chama a assimilação musical africana de “notação oral”: os sons onomatopeicos vocalizados e os movimentos corporais se associam e fazem com que a música seja internamente assimilada.³ Kubik (2010) traz também o conceito de “pulsção elementar”, que diz respeito a um padrão rítmico tocado por determinado instrumento que se

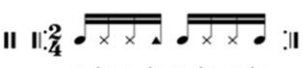
² O objetivo da pesquisa de doutorado é, a partir da compreensão dos benefícios trazidos por bateristas sobre a vocalização onomatopeica e de melodias, desenvolver um método para bateristas utilizarem essa ferramenta. O método busca não apenas trazer um material novo, mas sobretudo trazer uma outra forma de abordar os materiais para bateria já existentes.

³ O continente africano é formado por uma enorme diversidade de culturas. O presente texto traz de forma genérica como a oralidade ocorre especialmente em culturas de povos cujos territórios são da África Subsaariana.



associa ao movimento corporal e é responsável pela condução rítmica. Ou seja, as frases dos outros instrumentos são executadas tendo essa condução como ponto de apoio. Ari Colares (2018),⁴ ressalta que no samba, por exemplo, o ganzá é responsável pela “pulsção elemental”. Outro elemento importante que Ari Colares traz é a ideia de “linha-guia” ou “*time-line*”,⁵ na qual um instrumento percussivo tem uma função horizontal (ou melódica) que caracteriza o gênero musical que está sendo executado, como o faz o tamborim no samba. O autor traz ainda, no segundo capítulo de sua dissertação, como sempre pensa os ritmos brasileiros partindo da sonoridade onomatopeica dos tambores para depois os executar no instrumento. A figura 1 apresenta como Colares vocaliza os sons de alguns instrumentos do samba:

Figura 1 – Onomatopeias de alguns dos instrumentos de percussão do samba

Ganzá:  tx kx tx tx tx kx tx kx	Atabaque:  tu ka ta ku tu ka ta ku
Pandeiro:  tu kx tx ka tu kx tx ku	Tamborim:  ta k ta k ta ta k ta k ta k ta k te co te co te le co te co te co te cote le co

Fonte: Colares (2018, p. 52-54)

Ângela Lühning (2001a, 2001b) reforça o uso da oralidade na música de matriz africana ao contextualizar o fazer musical no candomblé. A autora traz a ideia da “fala do tambor”, que pode ser compreendida de duas maneiras: (1) há sempre um som onomatopeico associado a um determinado toque do tambor que representa sua fala, como nos apresentou Ari Colares acima; (2) o toque do tambor é um chamado ao movimento corporal. Som e movimento

⁴ O autor aqui chamado de Ari Colares tem como nome completo Arildo Colares dos Santos. O texto em questão é sua dissertação de mestrado. O autor é também um importante percussionista brasileiro, dessa forma usamos seu nome artístico para citá-lo.

⁵ Ari Colares se apoia nos seguintes autores para trazer o conceito de “linha-guia” ou “*time-line*”: Nketia (1975), Kubik (1979b), Pinto (2001), Sandroni (2001), Mukuna (2006), Fonseca (2017), Leite (2017).



geram uma influência mútua em prol do transe que leva ao contato com os orixás. O que traz Lühning sobre a fala do tambor com o som onomatopeico internalizado pelo performer para então ser repassado para o instrumento e, assim, gerar movimento, não representaria uma parte do processo cognitivo que estamos procurando entender na bateria? Isto é, a vocalização de um som como um processo mental para depois ser transformada em movimento no instrumento? Compreendemos que o objetivo do movimento no candomblé e na execução da bateria são diferentes, mas partem de uma mesma fonte, o canto onomatopeico das sonoridades dos tambores (e pratos).

Isto posto, percebemos que o som onomatopeico está diretamente ligado ao ensino-aprendizagem de percussão nos ritmos afro-brasileiros. É comum encontrar vídeos que ensinam toques nesses tambores que partem da vocalização, como faz o *alagbé* Luccas Xaxará (2023) ensinando o samba de roda a partir da onomatopeia “PA´ - PA tum - ta tum tum / ta ta tum - ta tum tum”, no vídeo *COMO TOCAR SAMBA DE RODA: Atabaque ou Conga (Percussão afro-brasileira)*.⁶ Thalita Santos, em vários dos seus vídeos relacionados aos toques dos instrumentos de samba, também faz uso de onomatopeias dos sons dos instrumentos precedendo o toque.⁷

Konnakol

Alguns autores trazem em sua pesquisa o konnakol:⁸ David Nelson (1991, 2008); Lisa Young (2010, 2015); Rogério Lopes (2023). O konnakol é um sistema advindo da música Carnática Indiana que utiliza de uma organização de sílabas para expressar agrupamentos rítmicos, sobretudo de uma a nove notas. Essas sílabas se deslocam sobre uma subdivisão rítmica, causando o que na música ocidental chamamos de cruzamentos rítmicos. Peguemos como exemplo, em uma concepção ocidental de música, um agrupamento de cinco notas sobre subdivisões de tercinas ou um agrupamento de três notas sobre semicolcheias. Este cruzamento acontece porque é comum haver uma espécie de “marcação do pulso”, chamada de *tala*. Segundo Rogério Lopes (2023), os músicos indianos utilizam da vocalização dessas sílabas

⁶ Todos os vídeos que serão citados neste texto podem ser acessados nas referências bibliográficas.

⁷ O link do canal citado se encontra nas referências.

⁸ Veja o exemplo do vídeo *V Shivapriya & BR Somashekar Jois | Konnakol Duet | MadRasana Unplugged*, no qual V Shivapriya e BR Somashekar Jois utilizam apenas de vocalizações do konnakol. A mesma vocalização é transposta para um set de percussão por Amir Oosman no vídeo *Konnakkol & Quads Transcription*. Os links estão nas referências. Acesso em 26 jun. 2025.



como um primeiro contato para a internalização musical, isto é, vocalizam para depois passarem aquela formação rítmica das sílabas para o instrumento. O konnakol é aplicado dentro da Índia em instrumentos típicos do sul do país, sobretudo o *mridangam*, mas também a *kanjira* e o *ghatam*. Porém, diversos instrumentistas pelo mundo abordam o konnakol em seus instrumentos e dialogam com diversos gêneros musicais, como faz o supracitado Rogério Lopes aplicando esse sistema na guitarra dentro da música popular instrumental. Ranjit Barot, Steve Smith, Pete Lockett, Bernhard Schimpelsberger, Gino Banks e o brasileiro Tales Cunha são alguns bateristas de destaque que introduziram o konnakol em suas práticas.

A figura 2 apresenta um trecho de um arranjo inédito para bateria que fizemos recentemente da música Piru Bole,⁹ do renomado percussionista e compositor John Bergamo. A composição é baseada no Konnakol, pode ser tocada em qualquer instrumento e por qualquer quantidade de músicos. Algumas das sílabas do konnakol indicam alturas e/ou timbres nas quais devem ser executadas, como o “TA”, que indica uma altura média/aguda (tocada na caixa em nosso arranjo) ou o “THOM” que deve ser representado de forma mais grave (tocado no bumbo em paralelo com o prato de ataque). O segundo compasso apresenta por três vezes o agrupamento “JO NO JO NO TA”, que gera um cruzamento rítmico de 5/16 sobre as semicolcheias. No quarto compasso há o agrupamento de nove notas (oito fusas e uma semicolcheia) que também trazem um cruzamento rítmico de 5/16 sobre a base da música. A imagem é apenas um fragmento de um universo com diversas formações silábicas e organizações rítmicas que podem trazer níveis de complexidade extremamente elevados para um músico ocidental que não é acostumado com essa linguagem.

Figura 2 – Fragmento de um arranjo para bateria de Piru Bole

⁹ Piru Bole pode ser encontrada no livro *Hands On 'Semble Songbook* (BERGAMO, GLOSS, GRUESCHOW, WRINKLE, 2003).





Fonte: acervo pessoal (2025)

Jazz

Paul Berliner (1994, p. 481) traz o cantar como algo importante para os bateristas compreenderem melhor seu entorno musical e desenvolverem sua criatividade. O autor traz como exemplo o renomado professor e baterista Alan Dawson, que orientava aos(as) estudantes cantar temas de jazz para práticas de exercícios complexos e enquanto improvisavam. O mesmo acontece com outros instrumentistas: “pianistas, baixistas e guitarristas às vezes vocalizam a melodia suavemente para si mesmos enquanto improvisam, fornecendo assim um contraponto sutil à sua instrumentalização” (BERLINER, 1994, p. 481).¹⁰ Berliner (1994, p. 199) ressalta que o canto de melodias (de forma não verbal) está presente no aprendizado de jovens jazzistas no intuito de as ter consciente sem a necessidade do recurso físico do instrumento. O autor traz o ato de cantar presente na formulação do discurso que se quer expressar na improvisação por grandes instrumentistas jazzistas como Clifford Brown, Louis Armstrong, Mutt Carey e Fred Hersch. Este último salienta que “qualquer músico de jazz deve ser capaz de cantar seu solo” (HERSCH apud BERLINER, 1994, p. 506).¹¹ Segundo Berliner (1994, p. 507),

os primeiros músicos de Nova Orleans alertaram: ‘se você não consegue cantar, não consegue tocar’. Pode ser possível executar frases em um instrumento mecanicamente, prossegue o argumento, traduzindo representações como símbolos de acordes diretamente em padrões de dedos

¹⁰ In performances, pianists, bass players, and guitarists sometimes vocalize the tune softly to themselves as they improvise, thereby supplying a subtle counterpoint to their instrumentalization.

¹¹ any jazz player should be able to scat sing his solo.



sem pré-ouvir os sons que representam, mas cantar exige que os artistas captem ideias firmemente em sua imaginação. (BERLINER, 1994, p. 507)¹²

Jonathan McCaslin (2015) traz em sua tese, intitulada *Melodic Jazz Drumming*, três maneiras de o baterista pensar a performance melodicamente. A primeira é abordar “a melodia como ponto de referência”, isto é, o baterista ter a melodia muito consciente em sua mente ao executar a música e, especialmente, enquanto acompanha solistas e improvisa. A segunda abordagem diz respeito à orquestração de melodias: o baterista faz uso da rítmica da melodia para orquestrar nos tambores e pratos. A alusão à melodia pode acontecer de outras formas além da execução rítmica: notas graves ou agudas da melodia podem ser tocadas em componentes de altura semelhante na bateria; notas longas da melodia podem ser tocadas com rulos nos tambores ou ataques nos pratos (componentes da bateria com maior duração). Por fim, o autor traz o contraponto rítmico à melodia como a terceira abordagem, especialmente no acompanhamento da exposição do tema.

Métodos de bateria

O professor e baterista Gary Chester (1985) traz, em seu livro *The New Breed*, a importância de o baterista cantar enquanto estuda seu método, este voltado para coordenações e independência no instrumento, e acredita que a habilidade de cantar transforma a voz em uma espécie de quinto membro do baterista. Dentre os benefícios gerados pelo ato de cantar em conjunto com os exercícios propostos, Chester (1985) destaca: a habilidade de sentir a semínima e a relação que as subdivisões tocadas têm com ela, o que torna a sensação de pulso mais consciente por parte do baterista; ajuda a reconhecer figuras musicais, o que auxilia na habilidade de leitura à primeira vista; ajuda a compreender melhor as partes dos outros instrumentos e melhorar questões relacionadas a texturas e dinâmicas no fazer musical com outros performers; ajuda a sentir melhor a música e, por conseguinte, traz uma liberdade que permite não tocar de maneira mecânica; desenvolve mais energia e uma melhor respiração para

¹² Indeed, early New Orleans musicians cautioned, “If you can’t sing it, you can’t play it”. It may be possible to perform phrases on an instrument mechanically, the argument goes, by translating representations like chord symbols directly into finger patterns without pre-hearing the sounds for which they stand, but singing requires that artists both grasp ideas firmly in their imaginations.



tocar. Esse é o único método de bateria entre muitos aos quais acessamos que fala explicitamente sobre a vocalização como uma ferramenta de estudo.

O que dizem alguns dos bateristas consagrados sobre a vocalização

O baterista Edu Ribeiro demonstra em diversas ocasiões o cantar como uma forma de estudo. No vídeo denominado *Como estudar os livros de bateria de forma musical?!*, Edu (2017) sugere um estudo no qual as leituras contidas nos livros *150 Solos for All American drummer* (WILCOXON, 1945) e *Accents and Rebounds for Snare Drummer* (STONE, 1961) são tocadas enquanto se canta temas de samba, bossa nova ou *standards jazz*. No vídeo intitulado *5 dicas de Edu Ribeiro*, o músico sugere que o baterista “cante tudo que você toque na bateria, que você se imagine tocando bateria sem a bateria, que você lembre da música e imagine o que a bateria faz” (RIBEIRO, 2017, 01’20”). Em *Falando de música com Edu Ribeiro*, Edu (2021, 17’07”) demonstra uma improvisação através da simulação dos sons de bateria com a voz e, na sequência, continua simulando os sons enquanto realiza a improvisação também tocando no instrumento, o que gera uma unidade entre a ideia de sua mente e o que é tocado. Em um vídeo do seu curso online, Edu ressalta que cantar fraseados é algo fundamental para o baterista que improvisa. Edu orienta que se deve começar com o canto de onomatopeias simples de fraseados (canta a frase e toca na sequência no instrumento) até ter fluência com fraseados mais complexos. Além disso, o baterista canta melodias enquanto improvisa e procura dialogar com a melodia cantada.

Kiko Freitas é outro baterista brasileiro que frequentemente defende a ideia de ter a música internalizada e saber cantar os fraseados. Em entrevista para o canal do baterista Aquiles Priester, Kiko (2020a) ressalta que para criar e improvisar ele pensa primeiramente em uma ideia musical interna e que queira expressar, ou seja, “você tem uma ideia musical interior” (FREITAS, 2020a, 21’09”). Neste mesmo vídeo, Kiko Freitas salienta que o livro *The New Breed* (CHESTER, 1985) apresenta a importância de cantar e isto mudou sua vida enquanto baterista, uma vez que o ato de cantar permite que o estímulo criativo seja interno. Para o baterista, cantar “desenvolve o tempo interno, desenvolve a melodia que você tá lendo [cita como exemplo um baterista ler e compreender a melodia do trompete enquanto mantém a levada de bateria]” (FREITAS, 2020a, 1h16’10”) e relata que esse estudo traz uma liberdade para a performance criativa do baterista. Em entrevista para o canal Fica a Dica Premium, Kiko



(2020b) apresenta o conceito de “tempo interno” associado a diversas abordagens de utilização do canto como ferramenta de internalização de ideias musicais. Segundo Kiko, o tempo interno é contrário à ideia de coordenação: enquanto um pensamento mais voltado à coordenação visa compreender de maneira mais lógica a relação rítmica entre os toques nos componentes da bateria (onde há toques simultâneos ou onde há toques alternados, por exemplo) e a sua exata localização rítmica dentro das subdivisões do tempo, o tempo interno está ligado à ideia de independência. A independência é entendida por Kiko como a capacidade dos membros do corpo e a voz do baterista executarem linhas rítmicas que caminham paralelamente de forma independente, semelhante a vozes contrapontísticas em um coral. Ou seja, essas vozes se relacionam mas não existem apenas em função uma da outra. A ideia de tempo interno e independência, segundo o baterista, está diretamente ligada à vocalização da pulsação, de onomatopeias do instrumento, de padrões rítmicos de determinados ritmos e de melodia. Dentro dessa ideia, Kiko ainda ressalta que “os grandes cantam o tema” (FREITAS, 2020b, 1’28”).

O consagrado baterista Márcio Bahia tocou por quase trinta anos com Hermeto Pascoal, e ressalta que sua formação musical se deu em grande medida a partir dos estudos das composições de Hermeto. Além de se preparar tecnicamente para tocar elementos complexos presentes nos arranjos, Márcio (2020) ressalta, em entrevista concedida ao baixista Thiago Espírito Santo, que o estudo mental foi de grande importância para a internalização das músicas. Este estudo mental se dava através do canto e da internalização da linha dos outros instrumentos, como o piano, contrabaixo e saxofone. Márcio ressalta que isso o permitia dialogar com os outros instrumentos e, sobretudo, ter uma consciência da música:

eu toco a minha parte, mas cantando mentalmente o baixo, cantando mentalmente o piano, ou cantando mentalmente a voz do Malta de flauta ou de sax. Então você fica realmente consciente do que você tá tocando. Cara, isso é tão precioso, você tem uma compreensão geral do que você tá tocando e você entra muito mais dentro da música. (BAHIA, 2020, 59’56”)

Vários outros bateristas brasileiros de destaque falam sobre a importância de vocalizar: Demetrius Locks (2020) passa dicas de jazz na bateria para o canal Batera Club Drum Shop e cantar os temas é uma prática que o baterista considera essencial para se comunicar e conhecer a forma da música; Cesinha (2023), em entrevista para o canal Brava TV usa em diversos



momentos a expressão “de dentro pra fora”, demonstrando que a música está “na cabeça” e não “nas mãos”. O músico exemplifica dizendo que em vários shows, incluindo acompanhamentos a grandes artistas de destaque internacional, Cesinha estuda os shows no *pad* mas pensando nas músicas que estão internalizadas na mente; Cesinha ainda destaca no canal Alta Fidelidade que gravou seu disco autoral *Lá pelas tantas* (2021), no qual a bateria foi o primeiro instrumento a ser gravado, com as músicas todas “na cabeça” e apenas com o metrônomo como referência; em entrevista para o canal Braba TV, Cuca Teixeira (2023) canta fraseados de bateria em várias ocasiões e fala que o ato de cantar demonstra que a música está “na cabeça” e não “nas mãos”; Cuca ainda diz, em entrevista para o baterista Jean Dolabella, que considera essencial cantar. O baterista diz que cantar as vozes de cada instrumento auxilia na musicalidade e demonstra cantando uma linha de contrabaixo. Por fim, recomenda aos bateristas cantarem melodias como acompanhamento para um estudo de bateria; André “Limão” Queiroz (2021), em palestra para o canal Banda São Sebastião, considera que cantar o que toca é um dos fundamentos da bateria e que isso auxilia no processo de assimilação, além de permitir improvisar no *chorus* com a música “na cabeça”. Ele recomenda cantar tanto elementos rítmicos e sons da bateria quanto aspectos musicais dos outros instrumentos; Arthur Rezende (2022), em entrevista para Jean Dolabella, destaca que a música tem que estar dentro do músico, assim, recomenda o baterista cante as ideias musicais e só depois toque o que está internalizado.

Elvin Jones (1979), um dos maiores nomes da história da bateria, quando questionado sobre a maneira que pensaria seu improviso na música *Three Card Molly* (de sua autoria), não hesitou em evocar a melodia da música. Jones canta a melodia, executa sua rítmica na caixa e orquestra entre os componentes do instrumento. É interessante notar enquanto ouvinte, como no momento de orquestração, com fraseados complexos distribuídos na bateria, é possível ter a percepção da melodia da música.

Considerações Finais

Através das explanações dos grandes bateristas aqui citados, notamos que o ato de cantar faz parte de suas rotinas. Quando falam sobre essa prática, como uma forma de dica, percebemos que isso é de fundamental importância para suas performances. Eles recomendam a vocalização para bateristas menos experientes ou que desejam compreender o sucesso de suas performances como uma espécie de “segredo” para se ter sucesso na execução do instrumento.



Algumas expressões trazidas pelos bateristas aludem à vocalização: “ter a música na cabeça”; “de fora pra dentro”; “tempo interno”. Os bateristas também trazem expressões relacionadas aos benefícios trazidos por essa prática: “ser mais musical”; “tocar de forma menos mecânica”; “independência”; “fluência”; “intimidade com a música”. A vocalização parece desenvolver um refinamento na percepção musical de quem a pratica, que reflete em um nível performático mais consciente e conectado com a música.

Se grandes bateristas ressaltam a vocalização como prática fundamental em suas performances, acreditamos que é algo que praticantes do instrumento devam inserir em suas rotinas de estudo. Ressaltamos ainda, que apresentamos aqui apenas alguns dos grandes nomes do instrumento falando sobre a vocalização. Cabe uma investigação mais abrangente sobre outros nomes da bateria, especialmente de outras nacionalidades que não a brasileira (cubana, africana, estadunidense) e se há algum baterista que contesta a prática do canto como ferramenta de internalização musical, o que não encontramos até aqui em nossa pesquisa.

A revisão bibliográfica indica que a vocalização que antecede o toque do instrumento está presente em algumas culturas africanas, afro-brasileiras e indianas. Dentro do universo jazzístico também é comum o uso das vocalizações. Além disto, as colocações das referências bibliográficas e videográficas dos bateristas apontam para o uso de vocalizações de duas maneiras: o uso de onomatopeias dos sons dos tambores e o canto de melodias como forma de acompanhamento de estudos e performances.

Por fim, destacamos que a prática da vocalização como ferramenta de internalização musical traz um pensamento epistemológico decolonial na medida que valoriza o processo de ensino-aprendizagem de música em culturas não ocidentais.

Referências

BAHIA, Márcio. Thiago toque show convida Márcio Bahia. Entrevista concedida a Thiago Espírito Santo. *Thiago Espírito Santo*. (YouTube). 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/emm5G29Ytt4?si=QMmelM7dcvc7U0bL>. Acesso em: 3 mar. 2024.

BARROSO LOPES, Rogério. *Konnakol: uma proposta para a improvisação jazzística*. 2023. 210 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2023.



BERGAMO, John; GLOSS, Randy; GRUESCHOW, Andrew; WRINKLE, Austin. *Hands On 'Semble Songbook*. Tal Mala Publishing, 2003. 78 p. Partitura.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. Londres; Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 1974 p.

CHESTER, Gary. *The New Breed*. New York: Modern Drummer Publications, 1980. 52 p.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press, 2013. 458 p.

DOMENICI, Catarina. A voz do performer na música e na pesquisa. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – SIMPOM, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...*, 2012. p. 169–182.

FONSECA, Eliel José Martins da. *O toque do gã: as linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2017.

FREITAS, Leonardo F. (Kiko Freitas); RIBEIRO, Eduardo (Edu Ribeiro). Tv maldita presentes: como refinar sua técnica #20. Entrevista concedida a Aquiles Priester e Gilson Napolini. *Aquiles Priester* (YouTube). 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/live/p-8YhbFn4q4?si=68_Mt1ocNF8txmqW. Acesso em: 01 mar. 2024.

FREITAS, Leonardo F. (Kiko Freitas). Trabalhando o tempo interno. Entrevista concedida a Nelson Faria. *Fica a Dica Premium* (YouTube). 2020. Disponível em: https://youtu.be/s3urswvUzMM?si=T-2ELlg_B8CY6v6F. Acesso em: 02 mar. 2024.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. 222 p.

JONES, Elvin. Elvin Jones Drum Solo Demonstration. (YouTube). 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0YVOd1hK0_w. Acesso em: 25 jun. 2025.

KUBIK, Gerhard. Educação tradicional e ensino de música e dança em sociedades tradicionais africanas. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 22, p. 107–112, 1979a.



_____. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979b.

_____. *Theory of African Music*. v. I e II. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho: laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produções Artísticas, 2017.

LOCKS, Demetrius. 5 dicas de jazz na bateria no BC dá aula com Demetrius Locks. *Batera Clube Drum Shop*. (YouTube). 2020. Disponível em: <https://youtu.be/whh2w6vJhno?si=I9Zv7yAFRLxaGXjh>. Acesso em: 3 mar. 2024.

LÜHNING, Angela. A memória musical no candomblé. In: LEIBING, Annette; BENNINGHOFF-LUEHL, Sibylle (Org.). *Devorando o tempo: Brasil, o país sem memória*. 1. ed. São Paulo: Siciliano S.A.; Editora Mandarin, 2001. p. 105-127.

LÜHNING, Angela. Música: palavra-chave da memória. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2001.

MCCASLIN, Jonathan David. *Melodic Jazz Drumming*. Toronto, 2015. 205 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Toronto, Canadá.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NELSON, David P. *The mridangam mind: the tani avartanam in Karnatak music (3 volumes)*. 1991. Tese (Doutorado em Música) – Wesleyan University, Connecticut, Estados Unidos, 1991.

_____. *Konnakol manual: an advanced course in solkattu*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2019.



NKETIA, J. H. K. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1975.

OOSMAN, Amir; SHIVAPRIYA, V.; JOIS, Somashekar. Konnakkol & Quads Transcription. (YouTube). 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jA_3g8zgMf0. Acesso em: 26 jun. 2025.

QUEIROZ, André. Palestra André “Limão” Queiroz - 1º Festival da Música Instrumental de Brumadinho. *Banda São Sebastião*. (YouTube). 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/CNYcOSgYJjo?si=UvSUUo1KIAtK4s59>. Acesso em: 6 mar. 2024.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 240, 2001.

REZENDE, Arthur. Entrevista Arthur Rezende - Prática na Prática. Entrevista concedida a Jean Dolabella. *jeandolabella*. (YouTube). 2022. Disponível em: https://youtu.be/UZuFFav_LTU?si=43btq_qevDH5qojs. Acesso em: 8 mar. 2024.

RIBEIRO, Eduardo (Edu Ribeiro). Como estudar os livros de bateria de forma musical?!. *Edu Ribeiro Baterista* (YouTube). 2017. Disponível em: <https://youtu.be/xxMjsH9Uln0?si=Mm-L8IQCFkpOIsWy>. Acesso em: 28 fev. 2024.

_____. 5 dicas de Edu Ribeiro. *Musical Express* (YouTube). 2017. Disponível em: <https://youtu.be/Zxm4ath9pwI?si=6IO6qvIyS15Np9Nf>. Acesso em: 28 fev. 2024.

_____. Falando de música com Edu Ribeiro. Entrevista concedida a Nelson Faria. *Fica a Dica Premium* (YouTube). 2021. Disponível em: <https://youtu.be/Zxm4ath9pwI?si=6IO6qvIyS15Np9Nf>. Acesso em: 29 fev. 2024.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001.

SANTOS, Nilton César (Cesinha). Os Segredos de: Cesinha. Entrevista concedida a Fabiano Paz. *Braba TV*. (YouTube). 2023. Disponível em: https://youtu.be/_FRttvyB5wM?si=5JGeXpWtcAXgDbU-. Acesso em: 4 mar. 2024.



_____. Série grandes músicos: Cesinha. *Alta Fidelidade*. (YouTube). 2021. Disponível em: https://youtu.be/dgVtcx_HciU?si=R9VSTA7_XonAIM6d. Acesso em: 4 mar. 2024.

SANTOS, Thalita. Canal Thalita Santos Tamborim. (YouTube). Disponível em: <https://www.youtube.com/@ThalitaSantosTamborim>. Acesso em: 25 jun. 2025.

SHIVAPRIYA, V.; JOIS, Somashekar. V Shivapriya & BR Somashekar Jois | Konnakol duet. *MadRasana Unplugged*. (YouTube). 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iurhjlBum0o>. Acesso em: 26 jun. 2025.

TEIXEIRA, Cuca. Os Segredos de: Cuca Teixeira. Entrevista concedida a Fabiano Paz. *Braba TV*. (YouTube). 2023. Disponível em: <https://youtu.be/GAV83pncpwk?si=QWEKCMBitb7DGR0m>. Acesso em: 5 mar. 2024.

_____. Entrevista Cuca Teixeira - Prática na Prática. Entrevista concedida a Jean Dolabella. *jeandolabella*. (YouTube). 2022. Disponível em: https://youtu.be/1gJ9qNyJQJw?si=LkW_5o8xk_lTYWag. Acesso em: 5 mar. 2024.

XAXARÁ, Luccas. COMO TOCAR SAMBA DE RODA: Atabaque ou Conga (Percussão afro-brasileira). (YouTube). 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SR9KdCik1sM&t=360s>. Acesso em: 25 jun. 2025.

YOUNG, Lisa. *Konnakol: the history and development of solkattu: the vocal syllable of the mridangam*. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Melbourne, Melbourne, Austrália, 1998.

_____. *The eternal pulse: creating with konnakol and its adaptation into contemporary vocal performance*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Monash University, Faculty of Arts, Melbourne, Austrália, 2015.

