

TA DI GE NA TOM: o Konnakol como ferramenta de internalização de fraseados para bateristas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Otho Guimarães Filho¹

Universidade Federal de Minas Gerais

othogfilho@gmail.com

Fernando de Oliveira Rocha²

Universidade Federal de Minas Gerais

fernandorochoa70@gmail.com

Resumo. A bateria é um instrumento que se mostra adaptável à influência de diferentes sistemas e fazeres musicais desde sua origem. Paralelamente a isso, os processos de internalização musical pelos(as) bateristas são diversos, muitos deles advindos da coordenação motora em um primeiro plano, em detrimento de aspectos sonoros. Ao investigar fazeres musicais que privilegiam a internalização de aspectos sonoros, sobretudo por meio da vocalização, para, em um segundo momento, serem executados instrumentalmente, chegou-se ao Konnakol. Deste modo, os estudos aqui apresentados buscam levar ao(à) baterista que os pratica a internalização de ritmos complexos a partir de uma ideia musical interna gerada pela vocalização, para então ser expressa no instrumento. Para tal, adaptou-se a vocalização silábica de cinco notas do Konnakol (TA DI GE NA TOM) para a bateria. Essa articulação silábica foi inserida no contexto da subdivisão de semicolcheias em um compasso 4/4 com a seguinte ideia: uma determinada quantidade de compassos é destinada à execução de levadas idiomáticas da bateria e outra quantidade de compassos à execução dos fraseados oriundos da silabação. Sugeriu-se que os estudos expostos fossem inicialmente vocalizados para então serem orquestrados no instrumento. Diversas possibilidades de orquestração dos fraseados de cinco notas e variações de estruturação das ideias (quantidade de compassos destinados ao fraseado e o local rítmico – qual semicolcheia da subdivisão – em que se inicia o fraseado) foram apresentadas.

Palavras-chave. Konnakol, Fraseados de bateria, Ritmos cruzados, Vocalização para bateristas, Internalização musical

Title. TA DI GE NA TOM: Konnakol as a Tool for Internalizing Phrasing for Drummers

Abstract. The drum set is an instrument that has shown itself to be adaptable to the influence of different musical systems and practices since its origin. At the same time, the processes of musical internalization among drummers are diverse, many of them stemming primarily from motor coordination to the detriment of sonic aspects. By investigating

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Brasil.

² Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.



musical practices that privilege the internalization of sonic aspects, especially through vocalization, to later be performed instrumentally, Konnakol was arrived at. In this way, the studies presented here aim to lead the drummer who practices them toward the internalization of complex rhythms based on an internal musical idea generated through vocalization, to then be expressed on the instrument. To this end, the five-note syllabic vocalization of Konnakol (TA DI GE NA TOM) was adapted for the drum set. This syllabic articulation was inserted into the context of sixteenth-note subdivision in a 4/4 measure with the following idea: a certain number of measures is assigned to the performance of idiomatic drum set grooves, and another number of measures to the performance of phrases derived from the syllabic articulation. It was suggested that the studies presented should first be vocalized and only then orchestrated on the instrument. Several possibilities for orchestrating the five-note phrases, as well as variations in the structuring of the ideas (the number of measures assigned to the phrase and the rhythmic location—that is, which sixteenth note of the subdivision marks the beginning of the phrase), were presented.

Keywords. Konnakol, Drum Phrasing, Cross-Rhythms, Vocalization for Drummers, Musical Internalization

Contextualização

A adaptação de sistemas musicais é um dos fundamentos do desenvolvimento da performance no instrumento bateria. Isto se mostra desde sua origem, que combinou, simultaneamente, instrumentos de percussão antes tocados separadamente, sobretudo oriundos das bandas militares europeias. Segundo Leandro Barsalini (2018, p. 62), “dentre os fatores que originalmente diferenciaram um baterista de outros percussionistas, o mais relevante é a utilização simultânea de mãos e pés na percussão de tambores e pratos”. Logo essa combinação de instrumentos percussivos (tambores e pratos), chamada de bateria, teve influência da música de matriz africana nos Estados Unidos e foi instrumento primordial para o desenvolvimento da linguagem do *jazz*. Diversos autores trazem em suas pesquisas como a adaptação dos gêneros afro-brasileiros para a bateria no Brasil foi influenciada pelos instrumentos de percussão: André Limão Queiroz (2006, 2021), Leandro Barsalini (2009, 2014), Tarcísio Braga (2011), Guilherme Dias (2013, 2020), Gilberto Favery (2018), Otho Guimarães Filho (2024) e Eduardo Ribeiro (2025). Além da adaptação através de instrumentos percussivos, a linguagem da bateria também é desenvolvida por influência de fazeres musicais de outros instrumentos. Jonathan McCaslin (2015) traz como diversos bateristas de renome dentro do cenário do *jazz* trabalham elementos melódicos de outros instrumentos (piano, saxofone, trompete, contrabaixo) dentro de sua performance, muitas vezes com a ideia de estar “mais conectado com a música”, sobretudo por meio da orquestração de melodias de temas jazzísticos e solos gravados nos componentes da bateria.





O presente artigo é um recorte de uma ampla investigação desenvolvida no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais na qual foram catalogadas diversas fontes fazem uso de vocalizações para a transmissão e a internalização musical no âmbito da percussão e da bateria.³ A vocalização serve de subsídio para uma compreensão de levadas, adaptações rítmicas de instrumentos de percussão e adaptações melódicas que partem inicialmente do senso musical interno para depois serem transferidas para o instrumento. Destaca-se o uso da transmissão oral em gêneros musicais de matriz africana presentes em todo o continente americano e no indiano *Konnakol*.⁴ Este último serviu de inspiração para as ideias de estudos que serão apresentadas na sequência do texto.

Os estudos propostos buscam levar ao(a) baterista que o pratica a internalização de ritmos complexos a partir de uma ideia mental gerada pela vocalização, para então ser expressa no instrumento, em uma ideia semelhante à pedagogia do *Konnakol*. Segundo Lisa Young (1998, p. 12), “os artistas [mestres de *konnakol*] frequentemente concebem ideias primeiro em *Konnakol* [apenas vocalizando], para depois transferir a peça para os instrumentos”.⁵

Para se tornar um(a) artista reconhecido(a) de *Konnakol* na Índia (ou até mesmo um mestre(a) de *Konnakol*), são necessários anos de dedicação. Os estudos que serão apresentados adiante passam longe de ter a pretensão de aplicar o *konnakol* como alguém que dedica a vida a esta arte, mas procuram usar o *Konnakol* como um fundamento pedagógico para desenvolver uma ideia de estudo voltada ao aprimoramento da performance e da internalização musical para bateristas. Ou seja, ao fazer uso das ideias de internalização musical advindas do *konnakol* através da vocalização rítmico-silábica (esta que traz uma gama de variedades rítmicas complexas),⁶ busca-se prover ao baterista uma ferramenta para melhor compreensão e performance de ritmos complexos, sobretudo ritmos cruzados, de uma forma mais consciente e conectada com a música.

Otho Guimarães Filho e Fernando Rocha (2025) debatem, com base em explanações de bateristas consagrados, que a ideia de uma performance mais conectada com a música pelos(as) bateristas está diretamente ligada ao ato de vocalizar. Isto é, o(a) baterista que vocaliza uma ideia rítmica ou rítmico-melódica para então transferi-la para o instrumento, desenvolve

³ Ver Guimarães Filho e Rocha (2025) para melhor compreensão sobre os sistemas que utilizam da tradição oral para transmissão de música.

⁴ A palavra *konnakol*, de origem indiana, não aparece em itálico no título nem nas demais ocasiões em que aparece no presente texto por se tratar de um termo central.

⁵ artists often first conceive ideas in *Konnakol*, and then transfer the piece to the instruments.

⁶ Ver Young (1998, 2015) e Nelson (2008) para uma compreensão ampla das formas silábicas utilizadas para a interpretação do *konnakol*.





uma ideia musical interna mais forte do que aquele(a) que tem como primeiro plano compreender uma coordenação de forma mais “lógica”. Acredita-se que o uso do konnakol como ferramenta pedagógica na bateria (instrumento de percussão ocidental, inclusive), é uma das estratégias que permitirá ao(à) baterista tocar de forma “mais musical”, como dizem muitas vezes os(as) bateristas renomados(as) (GUIMARÃES FILHO e ROCHA, 2025).

A ideia presente nos estudos apresentados adiante consiste em utilizar uma base rítmica ou levada de algum estilo ou gênero musical (samba, baião, pop, rock etc.) em uma determinada quantidade de compassos (um, dois, três ou quatro compassos, por exemplo) e uma quantidade de compassos, que feche a quadratura, destinada à utilização de frases nas quais se aplica o konnakol. O primeiro passo é cantar a levada por meio de onomatopeias dos sons dos componentes da bateria e depois cantar a frase do konnakol. Na sequência, o processo de vocalização acontece ao mesmo tempo em que se faz a orquestração nos componentes da bateria, sobretudo para evidenciar o agrupamento rítmico cantado no konnakol. Os ritmos serão pensados no compasso 4/4. Como supracitado, o konnakol possui formas de se cantar diversos agrupamentos rítmicos, entretanto, neste estudo, utilizou-se agrupamentos de cinco notas (TA DI GE NA TOM) na subdivisão de semicolcheias.

Considerações sobre o Konnakol e sua aplicação na bateria

O konnakol é um sistema advindo da música carnática presente no sul da Índia. Este sistema faz uso de uma organização de sílabas para expressar agrupamentos rítmicos, sobretudo de uma a nove notas. Essas sílabas se deslocam sobre uma base rítmica (ou o que se chama de pulsação na música ocidental), causando o que, na música ocidental, é chamado de ritmos cruzados.⁷ Rogério Lopes (2023) corrobora com esta ideia ao dizer que este cruzamento rítmico acontece porque é comum haver uma espécie de “marcação do pulso” dentro do konnakol chamada de *tala*. Dentro do estudo proposto neste texto, os agrupamentos das semicolcheias em cinco notas formam ritmos cruzados sobre a pulsação quaternária.

“O Mridangam, o Kanjira – um pequeno pandeiro, o Ghatam – um pote de barro, o Taval – um tambor de duas cabeças tocado com baquetas em uma extremidade e dedais na outra, e o Morsing – uma harpa de boca ou harpa judaica” (YOUNG, 1998, p. 10)⁸ são instrumentos encontrados na seção de percussão da música carnática. A vocalização do konnakol é aplicada

⁷ Para um melhor entendimento sobre os Ritmos Cruzados ver Rocha (2007), Alves (2019) Augustinis (2021).

⁸ the Mridangam, Kanjira - a small tambourine, Ghatam - a clay pot, Taval - a two headed drum played with sticks at one end and thimbles at the other, and Morsing - a mouth harp or 'Jew's' harp.

nestes instrumentos, sobretudo no *mrigandan*, considerado o principal instrumento para a transposição silábica desse sistema. Cada sílaba (e suas pequenas variações) representa um tipo de toque que busca extrair um timbre específico no *mrigandan*.⁹

A aplicação do Konnakol na bateria foi mais viável com o apoio de bateristas que já introduziram o Konnakol em suas práticas de estudo: Ranjit Barot (baterista indiano), Steve Smith, Pete Lockett, Bernhard Schimpelsberger, Gino Banks (baterista indiano) e o brasileiro Tales Cunha.¹⁰ De maneira geral, as aplicações do konnakol realizadas por esses bateristas são marcadas pelos seguintes aspectos: (1) execução simultânea da vocalização silábica e das frases; (2) uso frequente de ritmos cruzados; (3) marcação da semínima com o pé esquerdo no chimbau de forma a evidenciar os cruzamentos rítmicos; (4) aplicação do konnakol em frases distribuídas nos tambores; (5) aplicação do konnakol em coordenação e levadas; (6) fricção de musicalidades (PIEIDADE, 2005, 2022) com gêneros musicais presentes na prática da bateria de forma ampla (samba, *rock* progressivo, *jazz* e *fusion*); (7) aplicação de diferentes manufações sobre as vocalizações, isto é, diferentes organizações das mãos para evidenciar os agrupamentos rítmicos; (8) ideia para construção de solos sem necessariamente estarem vocalizando as frases, ou seja, as ideias foram internalizadas pelos bateristas e inseridas em contextos de solos; (9) o konnakol como uma espécie de contraponto rítmico para uma base rítmica (ou levada) de bateria, isto é, a vocalização silábica ocorre enquanto o baterista mantém uma levada distinta do que está sendo vocalizado.¹¹

A orquestração das frases se apresenta de duas formas: (1) com performances que tendem a ser mais fiéis à aplicação do konnakol no *mrigandan*, com sílabas específicas sendo tocadas em componentes específicos da bateria, embora nem sempre seja possível seguir a regra estritamente sobretudo por conta da ergonomia do instrumento; (2) aquelas que usam as vocalizações como inspiração para uma orquestração mais livre. Na segunda, mesmo que algumas sílabas possam ser pensadas para um timbre específico de bateria, não é tratada como

⁹ Lisa Young (1998), na sua dissertação *The History and Development of Solkattu - the Vocal Syllables - of the Mridangam*, apresenta, entre as páginas 31 e 35, as representações de cada sílaba no Mridangan. Algumas dessas sílabas possuem variações provenientes de regiões distintas do sul da Índia às quais se desenvolveram.

¹⁰ Ressalta-se que esses bateristas são alguns dos quais tomamos conhecimento desde o início da presente pesquisa, mas certamente há outros que aplicam o konnakol em suas performances.

¹¹ Para uma melhor dinâmica do texto, optou-se por não referenciar todas as aplicações aqui supracitadas, mas sim os nomes desses bateristas, que serviram de inspiração para as observações realizadas. Muitas das aplicações são comuns entre os bateristas citados e, para uma referência justa, seria necessário citar centenas de vídeos. Deste modo, para uma apreciação mais abrangente das performances desses bateristas, sugere-se buscar os nomes aqui citados seguidos da palavra “Konnakol”. Exemplo: “Tales Cunha Konnakol”.



Fonte: OLIVEIRA (2021, p. 79)

A proposta de Oliveira (2021) mostra-se interessante na medida em que busca a construção de solos baseados na forma composicional exata do konnakol. No entanto, esta proposta exige uma grande vivência na linguagem do sistema indiano, sobretudo no que tange ao conhecimento de seus fundamentos composicionais. A presente ideia de estudo se diferencia da pesquisa de Oliveira (2021) por não procurar trazer os fundamentos composicionais do konnakol, mas os fundamentos rítmicos e silábicos para a internalização musical de fraseados complexos para bateristas e, por conseguinte, servir de ferramenta para a utilização dessas frases no contexto do(a) baterista que toca gêneros musicais presentes na prática da bateria. As frases propostas aqui podem servir de inspiração para improvisações, viradas e preenchimentos, por exemplo.

Diante do exposto, tendo internalizada a sonoridade TA DI GE NA TOM e dos cruzamentos rítmicos gerados por esse agrupamento sobre semicolcheias, questiona-se: de que outra maneira esses fraseados oriundos da influência do konnakol podem ser transferidos para a bateria?

Uma proposta para a aplicação do konnakol na bateria

Apresenta-se adiante a proposta de estudos de adaptação do konnakol na bateria da seguinte maneira: um primeiro subcapítulo que mostra possibilidades de orquestrações dos fraseados de cinco semicolcheias e um segundo subcapítulo que traz estruturas para se orquestrar esses agrupamentos rítmicos.

Ressalta-se ainda que nas figuras apresentadas serão expostas a escrita formal, a forma silábica do konnakol e a manulação de cada exemplo. Observa-se, especialmente no segundo subcapítulo, que em alguns fraseados haverá agrupamentos de uma, duas, três ou quatro notas para fechar o ciclo tendo em vista que o compasso 4/4 pode ser subdividido em dezesseis semicolcheias. Isto é, o cruzamento rítmico gerado para agrupamento de cinco notas faz com que um ciclo completo necessite de cinco compassos de 4/4 para ser fechado, no entanto a ideia aqui proposta será estruturalmente organizada em uma certa quantidade de compassos e, para tal, é necessária a adição desses agrupamentos (de uma, duas, três ou quatro notas) para se iniciar ou fechar o ciclo.



Assim como observado em bateristas que fazem uso do konnakol, também utiliza-se aqui a marcação do toque de semínima com o pé esquerdo para gerar contraste com os agrupamentos rítmicos. Entretanto, essa é uma coordenação que não é tão simples de ser realizada. Desta forma, recomenda-se ao(à) estudante desse material, sempre com o uso de um metrônomo (inicialmente em andamentos mais lentos como 50 ou 60 bpm para aumentar gradativamente) ou uma gravação de música, praticar da seguinte maneira: (1) cante todos os fraseados silábicos; (2) cante os fraseados tocando a semínima com as palmas das mãos; (3) cante os fraseados tocando a semínima com o pé esquerdo no chimbau; (4) orchestre os exercícios conforme serão apresentados na sequência do texto, ainda sem marcar a semínima com o pé esquerdo; (5) assim que tiver se adaptado aos quatro passos anteriores e com as sonoridades internalizadas, orchestre os exercícios marcando a semínima com o pé esquerdo.

Possibilidades de orquestração dos fraseados de cinco notas

Adiante, serão apresentadas ideias para se orquestrar os fraseados de cinco notas. Para tal, adotou-se a seguinte estrutura: três compassos de levada e um compasso com a frase começando no início do primeiro tempo. Ressalta-se que a levada é de livre escolha com base em qualquer gênero musical que possa ser interpretado em 4/4.¹² A mão (direita ou esquerda) que finaliza os fraseados apresentados adiante varia de acordo com a orquestração e a manulação. Deste modo, mostra-se mais ergonômico que o toque no prato de ataque, na volta da levada, seja realizado com a mão contrária àquela com que se finalizou a orquestração: orquestrações terminadas com a mão direita, o prato de volta é tocado com a esquerda; orquestrações finalizadas com a mão esquerda, o prato de ataque é tocado com a mão direita.

Conforme citado anteriormente, optou-se por evidenciar os agrupamentos rítmicos nos estudos aqui desenvolvidos sem necessariamente representar cada sílaba do konnakol pelo timbre exato de um componente da bateria. Isto é, o canto do konnakol fornece a internalização dos agrupamentos rítmicos de cinco notas para que possam ser orquestrados e demonstrados com clareza na bateria.

¹² Vários dos gêneros musicais brasileiros (samba, baião, xaxado, maxixe e diversos outros) geralmente são interpretados em compasso 2/4. Entretanto, é possível utilizar esses ritmos no presente estudo através de uma ligeira alteração em sua interpretação rítmica: a soma de dois compassos 2/4 pode ser entendida como um 4/4 para o caráter de estudo aqui proposto.

Na figura 2,¹³ a primeira ideia de orquestração consiste em executar toques alternados (direita e esquerda)¹⁴ e evidenciar a primeira nota do agrupamento: quando a primeira nota for tocada com a mão direita, orchestra-se no surdo; quando for tocada com a mão esquerda, orchestra-se no tom; as quatro notas restantes serão tocadas na caixa. Os acentos escritos têm uma intenção maior de reforçar a primeira nota do agrupamento de cinco do que de propriamente soar com uma intensidade muito maior que as demais notas. Assim, recomenda-se que o(a) estudante deste material trabalhe com esses acentos em dinâmicas diferentes conforme sua preferência. As demais notas (neste e nos demais exemplos) também podem ser tocadas com variação de dinâmica a critério de quem estuda este material.

Figura 2 – Exemplo 1 de orquestração do konnakol na bateria¹⁵



Fonte: Acervo do autor (2026)

A orquestração presente na figura 3 tem a mesma manulação, entretanto, a primeira nota do agrupamento será tocada no prato de condução da direita, quando iniciado com a mão direita, e no prato de condução ou prato de ataque da esquerda, quando iniciado com a mão esquerda, ambas com o bumbo tocado em conjunto.

¹³ A legenda que apresenta a localização de cada componente da bateria no pentagrama pode ser acessada em GUIMARÃES FILHO (2024, p. 23): <<https://repositorio.ufmg.br/items/0b6e24d4-e461-4d55-9def-35bcd4672c1>>, acesso em 08 jun. 2026.

¹⁴ Este texto toma como referência a configuração de bateria tradicionalmente utilizada por bateristas destros.

¹⁵ Veja alguns dos exemplos aqui expostos em na seguinte playlist: <<https://www.youtube.com/watch?v=R9kXSEaiE-w&list=PLXPcWHjomfVQ>>.

Figura 3 – Exemplo 2 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

As próximas orquestrações contam com a seguinte manulação: DEDDE. Assim, o estudo exposto se conecta ainda mais a ideia do konnakol na medida que o agrupamento de cinco notas, além de ser evidenciado pelo som, também é destacado pela articulação de mãos, que é sempre a mesma a cada cinco semicolcheias. A figura 4 apresenta uma ideia que busca aludir a sílaba TA na caixa da bateria e as demais notas tocadas (mão esquerda no tom e mão direita na caixa) referiam sílabas que caracterizam sonoridades mais graves do instrumento.

Figura 4 – Exemplo 3 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

A figura 5 apresenta duas ideias semelhantes para se orquestrar essa manulação nas quais a mão esquerda se mantém em um tambor em ambos os toques e a mão direita varia, isto é, o primeiro toque em um tambor e os dois seguintes (toque duplo) em um tambor diferente. Entretanto, neste exemplo e nos outros que se seguem, procura-se utilizar o konnakol como ferramenta pedagógica para entendimentos das rítmicas e das sonoridades e não necessariamente como uma emulação timbrística da sílabas nos componentes da bateria.

Figura 5 – Exemplo 4 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

Na figura 6, a primeira nota do agrupamento é tocada nos tambores, seja tom ou surdo, e as demais na caixa:

Figura 6 – Exemplo 5 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

A próxima orquestração, ainda com a mesma manulação, consiste em tocar cada agrupamento em um único tambor. Na figura 7, essa ideia se inicia na caixa, entretanto, recomenda-se que se inicie em tambores diferentes. Está escrita sem acento para mostrar uma unidade em cada agrupamento tocada em cada tambor, mas fica a critério do(da) estudante destacar alguma nota desejada.

Figura 7 – Exemplo 6 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

Na figura 8, observa-se que a primeira nota do agrupamento é tocada no bumbo simultaneamente ao prato de condução e as notas restantes na caixa. Recomenda-se que, após praticar desta maneira, cada agrupamento de cinco notas tenha as quatro últimas notas variando de tambor, semelhante ao que ocorre na figura 6.

Figura 8 – Exemplo 7 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

A próxima orquestração, mostrada na figura 9, consiste em executar simultaneamente todos os toques de mão direita no prato de condução e no bumbo.

Figura 9 – Exemplo 8 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

Recomenda-se que se faça todos os passos com os quais se utilizou a manulação DEDDE também com a manulação DEDEE. Ressalta-se que outras manulações podem ser utilizadas a critério do estudante deste material.

A próxima orquestração é constituída por quatro toques nos tambores e um toque de bumbo. Recomenda-se que inicialmente se realize este estudo apenas na caixa, no bumbo e com a marcação de chimbal com o pé esquerdo, como é apresentado na figura 10. Após estar adaptado(a) à sonoridade e à coordenação, orquestre pelos outros tambores usando as manulações sugeridas: DEDE, DDEE, DEDD, DEED, DDED.

Figura 10 – Exemplo 9 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

A figura 11 apresenta os dois últimos toques do agrupamento sendo executados no bumbo.

Figura 11 – Exemplo 10 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

Na figura 12, observa-se o seguinte padrão de toque: caixa, bumbo, caixa, caixa, bumbo.

Figura 12 – Exemplo 11 de orquestração do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

Outras possibilidades de orquestrações, manulações, articulações entre caixa/tambores e bumbo ficam a critério do estudante desse material. O que foi proposto até aqui objetiva, também, servir de inspiração para novas abordagens e desmembramentos de estudos.

Estruturação entre compassos de execução da levada e compassos de fraseados

Observa-se, por meio da figura 13, que existem cinco possibilidades de se iniciar o agrupamento de cinco notas (primeira, segunda, terceira ou quarta semicolcheia do primeiro tempo ou na primeira semicolcheia do segundo tempo). Utilizou-se de outros agrupamentos silábicos do konnakol (TA para uma semicolcheia, TA CA para duas, TA KI TA para três e TA CA DI MI para quatro) para representar as semicolcheias necessárias para se chegar ao início do agrupamento de cinco e aquelas necessárias para se fechar a frase no primeiro tempo do

próximo compasso. Deste modo, recomenda-se que todas os exemplos vistos anteriormente sejam realizados também com estas possibilidades de início em locais rítmicos distintos.

Figura 13 – Exemplo 1 de estruturação do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

Este estudo também se estende ao uso de diferentes articulações estruturais entre compassos de levada e compassos de fraseado, com o princípio de manter a quadratura. Os exemplos do item “Possibilidades de orquestração dos fraseados de cinco notas” apresentaram a primeira ideia estrutural: três compassos de levadas e um de frase.

A figura 14 apresenta dois compassos de levada e dois de frase como uma outra variação estrutural:

Figura 14 – Exemplo 2 de estruturação do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

Na figura 15, observa-se a estruturação em um compasso levada e três de frase.

Figura 15 – Exemplo 3 de estruturação do konnakol na bateria



Fonte: Acervo do autor (2026)

Observa-se na figura 16, uma estruturação de quatro compassos de levada e quatro compassos de frase.

Figura 16 – Exemplo 4 de estruturação do konnakol na bateria

Levada (livre escolha)

40

44

46

Fonte: Acervo do autor (2026)

Os exemplos apresentados que trazem as estruturas (compasso de levada/compassos de frase) demonstraram o agrupamento de cinco notas iniciando sempre na primeira semicólcheia, no entanto, sugere-se que se estude também com o início em locais ritmos, como mostrado na figura 13. Além disso, os exemplos apresentados podem ser confrontados com todas as possibilidades de orquestração apresentadas no item anterior.

Considerações Finais

Tendo em vista que a bateria é um instrumento que tem o potencial de adaptar seu contexto de performance a diversos fazeres e sistemas musicais (sejam eles rítmicos, melódicos e até harmônicos), buscou-se, no presente artigo, apresentar uma maneira desenvolvida para a adaptação do konnakol ao instrumento. O estudo proposto trouxe uma vasta gama de possibilidades de orquestrações e de organização estrutural de fraseados de cinco notas (vocalizados como TA DI GE NA TOM no konnakol), aplicados como estudo fraseológico em um contexto de gêneros musicais amplamente praticados na bateria. Para tal, foi proposto que uma levada de livre escolha (que possa ser interpretada no compasso 4/4) fosse executada em



uma determinada quantidade de compassos (um, dois, três ou quatro), e que uma determinada quantidade de compassos (três, dois, um ou quatro) de fraseados baseados no konnakol fosse tocada com o intuito de fechar a quadratura.

Young (1998), Nelson (2008) e Lopes (2023) mostraram que a representação por meio de sílabas no konnakol é realizada sobre vários outros tipos de agrupamentos rítmicos (especialmente de uma, duas, três, quatro, seis, sete e nove notas), além do agrupamento de cinco notas aqui apresentado. Os estudos aqui apresentados podem ser adaptados para esses outros agrupamentos rítmicos e, para além disso, a mescla entre diferentes agrupamentos rítmicos também pode ser trabalhada.

Embora diversas maneiras de se orquestrar agrupamentos de cinco notas tenham sido demonstradas nesta pesquisa, há ainda outras maneiras de se explorar o material advindo da vocalização do TA DI GE NA TOM: outras manulações (combinações de mãos); outros tipos de articulação entre bumbo e tambores; a utilização do pé esquerdo com o chimal como componente das frases, para além de marcar a semínima (papel que também pode ser atribuído ao bumbo ou a outro componente da bateria).

Ressalta-se que o uso da vocalização do konnakol não é, de maneira alguma, coadjuvante, mas fundamental para os processos de internalização musical trazidos neste texto e amplamente pesquisados no doutorado em vigência, do qual o presente artigo é um recorte. As ideias de orquestração de frases e articulações estruturais expostas no presente texto podem ser trabalhadas sem o uso do konnakol, isto é, observando primordialmente as coordenações geradas para além da sonoridade, de modo que “o corpo aprenda o movimento” para depois este ser “transferido para a mente”. No entanto, essa não é a proposta aqui apresentada. Buscou-se compreender inicialmente a sonoridade gerada pela vocalização do konnakol, contrapondo-a a um material rítmico que também seja idiomático da bateria e vocalizado, isto é, as levadas. Esse material sonoro vocalizado serviu de subsídio para a orquestração na bateria. Ou seja, não foi a sonoridade do instrumento que criou uma ideia sonora interna, mas uma ideia musical interna que gerou o som no instrumento.

Acredita-se que este material possa auxiliar na performance de bateristas em alguns contextos, todos apoiados na ideia de uma internalização musical mais eficiente a partir da vocalização, tais como: maior independência entre os membros do corpo; ampliação do repertório de fraseados para uso em viradas e improvisações; maior consciência rítmica; compreensão da sonoridade de ritmos cruzados de cinco notas.



Referências

ALVES, Bruno de A. Ferreira. *A polirritmia aplicada na bateria: práticas e estudos para a performance*. Belo Horizonte, 2019. 115 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

AUGUSTINIS, Fabio. *The Brazilian Jazz Style of Edu Ribeiro*. Austin, 2021. 153 f. Tese (Doutorado em Arte Musical). Faculty of the Graduate School, The University of Texas, Austin, 2021. Disponível em: <https://www.fabioaugustinis.com/dma1> . Acesso em: 24 jul. 2023.

BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edson Machado: um estudo sobre padrões de samba na bateria*. Campinas, 2009. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. *Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 59-77, 2018.

BRAGA, Tarcísio. *A caixa clara na bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia*. Belo Horizonte, 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas, 2013. 198 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

_____. *Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê*. Campinas, 2020. 224 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

FAVERY, Gilberto Alves. *O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria*. Campinas, 2018. 273 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

LOPES, Rogério. *Konnakol: uma proposta para a improvisação jazzística*. Rio de Janeiro, 2023. 210 p. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

GUIMARÃES FILHO, Otho; ROCHA, Fernando de Oliveira. *A internalização musical pelo baterista através do canto de levadas, fraseados e melodias*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 35., 2025, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: ANPPOM, 2025.

GUIMARÃES FILHO, Otho. *A bateria de Edu Ribeiro em Cebola no frevo: a performance de uma mesma obra em diferentes contextos*. Belo Horizonte, 2024. 268 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

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



NELSON, David P. *Solkattu Manual: an introduction to the rhythmic language of South Indian Music*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2008. 160 p.

OLIVEIRA, Nuno José Francisco de Brito. *Abordagens melódico-vocais para exploração de novas possibilidades artísticas na bateria*. Porto, 2021. 91 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola Superior de mMúsica e Artes do Espetáculo Politécnico do Porto, Porto, Portugal, 2021.

PIEIDADE, Acácio T. C. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Opus, Campinas, v. 11, p. 197-207, 2005.

_____. *Teoria das tópicas: um balanço pessoal*. *Música Theorica*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2023.

QUEIROZ, André Machado. *Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado*. Belo Horizonte, 2006. 66 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. *Esdra Neném Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria*. Belo Horizonte, 2021. 235 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

RIBEIRO, Eduardo José Nunes. *Estudos para bateria baseados na incorporação da linguagem de dois bateristas brasileiros: Nenê e Tutty Moreno*. Salvador, 2024. 71 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

ROCHA, Cristiano. *Bateria Brasileira*. São Paulo: Edição do Autor, 2007. 199p.

YOUNG, Lisa. *Konnakol: the history and development of solkattu - the vocal syllable - of the mridangam*. Melbourne, 1998. 85 p. Dissertação (Mestrado em Música). University of Melbourne, Melbourne, Austrália, 1998.

_____. *The eternal pulse: creating with konnakol and its adaptation into contemporary vocal performance*. Melbourne, 2015. 170 p. Tese (Doutorado em Música). Faculty of Arts, Monash University, Melbourne, Austrália, 2015.

