

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

REPRESENTAÇÕES DA BATERIA EM REVISTAS DE MÚSICA NO BRASIL:  
PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA AUTORIDADE

THIAGO FERREIRA DE AQUINO

RIO DE JANEIRO, 2009

REPRESENTAÇÕES DA BATERIA EM REVISTAS DE MÚSICA NO BRASIL:  
PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA AUTORIDADE

por

THIAGO FERREIRA DE AQUINO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Elizabeth Travassos Lins.

Rio de Janeiro, 2009

A657 Aquino, Thiago Ferreira de.  
Representações da bateria em revistas de música no Brasil : processos de construção da autoridade / Thiago Ferreira de Aquino, 2009. x, 135f.

Orientador: Elizabeth Travassos Lins.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Instrumentos de percussão. 2. Bateria (Música). 3. Bateria (Música) – Periódicos. 4. Bateristas e percussionistas. 5. Identidade profissional. I. Lins, Elizabeth Travassos. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 786.8

Autorizo a cópia da minha dissertação, “Representações da bateria em revistas de música no Brasil: processos de construção da autoridade”, para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

**REPRESENTAÇÕES DA BATERIA EM REVISTAS DE MÚSICA NO BRASIL:  
processos de construção de autoridade**

por

Thiago Ferreira de Aquino

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

*Elizabeth Travassos Lins*

Profª Drª (orientadora) Elizabeth Travassos Lins

*Silvio Augusto Merhy*

Profº Drº Silvio Augusto Merhy

*José Alberto Salgado*

Profº Drº José Alberto Salgado

*Rodolfo Cardoso Oliveira*

Profº Rodolfo Cardoso Oliveira

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2009

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240

Tel.: (0xx21) 2542-2554

<http://www.unirio.br/ppgm> [cla-ppgm@unirio.br](mailto:cla-ppgm@unirio.br)

*Para Kelly Pedroza, cotidiana companheira*  
*Para Caio Guimarães, equilibrista do fio da vida*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Professora Elizabeth Travassos Lins pelo longo convívio institucional, que culminou com a orientação do presente trabalho, sempre pautada pela clareza e precisão.

Agradeço também aos membros da banca examinadora, Professores Silvio Augusto Merhy, José Alberto Salgado e Silva e Rodolfo Cardoso de Oliveira, pela oportunidade de diálogo acerca do objeto desta pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música desta Universidade, pautado pelo compromisso com o ensino e pesquisa públicos e socialmente referenciados, tema da maior relevância em um país tão marcado por desigualdades como o nosso.

Agradeço às pessoas que dão vida a esta instituição: aos docentes, pela formação que recebi ao longo do curso e pela possibilidade de tecer as reflexões que construíram a presente dissertação; aos técnico-administrativos – particularmente o Sr. Aristides – agradeço pela disponibilidade e presteza; aos colegas agradeço pela troca de idéias e agradável convívio, em especial a Daniela, Edilberto, Geórgia, Joana, Laize, Marcello, Márcia e Marina.

Agradeço também ao CNPQ pelo financiamento de meus estudos, condição de extrema importância para a realização deste trabalho.

Aos músicos que entrevistei durante o trabalho de campo, Márcio Bahia, Xande Figueiredo e Wilson das Neves, agradeço imensamente a disponibilidade e cordialidade.

Agradeço muito à minha família por todo o amor e carinho, pelos muitos natais, viagens, cinemas, discos, livros, bicicletas, e tantos momentos bons. Para Neide, Eduardo, Ricardo, Michèle, meus avós – Vasco, Isaura, Margarida, Aquino –, tios e primos, muito amor e gratidão.

A Santos, Jura, Érica, Pedro, Jr, muito obrigado pela acolhida calorosa.

Agradeço muito aos meus irmãos, Rita e Vinícius, de quem tenho saudades que o telefone não consegue aplacar.

Agradeço também aos muitos irmãos que fiz ao longo da vida: Isis, André, Lucas, Pedro Nogueira, Viviane, Gabriela, Thaissa, Bernardo, Andrezinho, José Rodrigues, Mira, Nico, Malhado, Diego, Camila, Sabrina, Miguel, Sérgio, Pedro, Fuzi, Erika, Tomaz, Karin, Tiagão,

Isadora, Dudu, Olavo, Tiago, Raimundo, Dayse. A vocês peço perdão pela duração da temporada de ausências que resultou neste trabalho.

Agradeço ao companheiros do Museu Bispo do Rosário: Amina, Cambra, Elisa, Jocelino, Letícia, Marilane, Olívia, Taiana, e Wilson.

A Kelly, obrigado por estar sempre comigo. Obrigado por seu sorriso, pelo amor que se desdobra em palavras e gestos, por todo o apoio, por ser a pessoa maravilhosa que você é. Muito obrigado mesmo.

AQUINO, Thiago Ferreira de. “Representações da bateria em revistas de música no Brasil: processos de construção da autoridade”. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

## RESUMO

Esta dissertação realiza uma investigação sobre as representações da bateria em duas publicações dirigidas a bateristas e percussionistas: as revistas *Modern Drummer* e *Batera & Percussão*. Objetiva-se revelar os processos de construção da autoridade no campo presentes nas publicações analisadas. Esta investigação baseia-se sobretudo na teoria sociológica de Pierre Bourdieu (1989; 2005), e no presente trabalho buscamos não apenas aplicações desta teoria, mas também os seus limites para a explicação do caso específico ora estudado. Dialoga-se também com a literatura etnomusicológica, particularmente com Bruno Nettl (1995; 2005) e seu conceito de etnomusicologia “em casa”. Do ponto de vista organológico, é possível perceber, a partir das particularidades da bateria como instrumento musical e de sua execução, que as concepções sobre o instrumento são dispostas em um eixo cujos polos denominamos aberto e fechado. Realizamos também uma descrição das revistas supracitadas em termos de forma e conteúdo, relacionando-os com os processos que objetivamos revelar. Particularmente, mostramos como algumas das categorias nativas – os conceitos opostos de técnica e *feeling* – são percebidos pelos atores em campo. Finalmente, elaborou-se uma metodologia própria de análise a partir dos músicos presentes nas páginas das revistas, buscando relações entre as diferentes formas de participação dos mesmos nas publicações – pauta de entrevistas, citação em cartas de leitores, referência de outros músicos entrevistados e colaborador das revistas.

Palavras-chave: Bateria – Revistas de música – Autoridade



AQUINO, Thiago Ferreira de. “Drumset representations in Brazilian music magazines: some authority-building processes”. 2009. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

## ABSTRACT

This work investigates the representations about the drumset on two magazines aimed at drummers and percussionists: *Modern Drummer* and *Batera & Percussão*. The goal is to reveal the processes involved on constructing one’s authority in the field, as such processes are present in the analyzed sample. This search is strongly based on Pierre Bourdieu’s (1989; 2005) social theory, and the present thesis not only applies Bourdieu’s theory, but also concerns about the limits of such theory in explaining the studied case. Ethnomusicological writings also play an important role in this work, particularly Bruno Nettl’s (1995; 2005) concept of ethnomusicology “at home”. From an organological standpoint, and taking account of the drumset’s and its execution’s specificities, it is possible to realize that the conceptions about this instrument fall between the opposite poles we named “open” and “closed”. A description of these magazines’ structure and content is also carried out, relating these aspects with the above-mentioned processes. Particularly, it is shown how some native concepts – the opposition between technique and feeling – are perceived by different actors in the field. Finally, specific analytical procedures are created in order to shed light on the musicians appearing in the magazines, as relations between the different forms of participation – interviewee, mentioned in readers’ letters, reference to other musicians and member of the staff – are searched for.

Keywords: Drumset – Music magazines – Authority

# SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS E TABELAS.....	x
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – TEORIA E METODOLOGIA.....	4
1.1- Pierre Bourdieu e o poder simbólico	
1.1.1- Especificidades e universalidades	
1.2- Algumas questões metodológicas	
1.3- Outras relações com a literatura	
CAPÍTULO 2 – A BATERIA.....	24
2.1- Breve histórico do instrumento	
2.2- A bateria nas obras de referência sobre música no Brasil – um olhar “externo”	
2.2.1- Obras e verbetes	
2.2.2- A bateria nas obras selecionadas	
2.3- Bateria e organologia	
CAPÍTULO 3 – A BATERIA NAS REVISTAS DE MÚSICA.....	44
3.1- Introdução	
3.2- Etnografia e fontes documentais	
3.3- Documentos, representações e práticas culturais – Roger Chartier e a questão do popular como uso	
3.4- A bateria nas revistas de música	
3.5- Bateria e percussão	
CAPÍTULO 4 – REVISTAS DE MÚSICA E PROCESSOS DE CONSAGRAÇÃO.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS.....	111
Revistas analisadas	
ANEXO 1 – TABELAS.....	117

## LISTA DE FIGURAS E TABELAS

### FIGURAS

Figura 1 – Exemplo de concepção fechada.....	35
Figura 2 – Exemplo de concepção aberta.....	36
Figura 3 – Guto Goffi com seu instrumento.....	36
Figura 4 – Instrumento de Renato Massa.....	37
Figura 5 – Exemplo configuração de instrumento mostrada por fotografia.....	62
Figura 6 – Exemplo configuração de instrumento mostrada por diagrama.....	63
Figura 7 – Índice da edição 38 da revista Batera & Percussão.....	64
Figura 8 – Mref: Quantidade de pessoas por número de citações.....	80
Figura 9 – Anúncio estrelado por Fernando Schaefer.....	96
Figura 10 – Ilustração da matéria “Ensino superior de bateria”.....	99

### TABELAS

#### Publicidade

Tabela 1 – Tamanho e quantidade de anúncios.....	117
Tabela 2 – Conteúdo dos anúncios.....	117

#### Bateristas e percussionistas das revistas de música

Tabela 3 – Ordem alfabética de nome.....	118
Tabela 4 – Total de citações.....	128
Tabela 5 – Cruzamento de Mpaut e Mrev.....	131
Tabela 6 – Cruzamento de Mref e Mrev.....	134

## INTRODUÇÃO

A bateria é “um” instrumento musical de origem norte-americana, que está profundamente relacionado com o jazz. Surge no início do século XX a partir de adaptações que permitem que o bumbo e os pratos de choque – até então tocados exclusivamente com as mãos – passem a ser tocados com os pés, possibilitando ao músico executar “mais de um”<sup>1</sup> instrumento simultaneamente.

Atualmente no Brasil é perceptível que a bateria está – ao menos nas grandes zonas urbanas – entre os instrumentos de percussão mais amplamente difundidos, sendo usada na execução de diferentes gêneros, vocais e instrumentais. Do jazz – gênero ao qual está vinculada sua origem – ao rock, do samba ao forró, passando pelo reggae, pop e MPB, ela participa de maneira intensa do cenário musical popular do país.

Ao mesmo tempo, entretanto, a produção acadêmica a respeito é quase nenhuma. A bibliografia existente sobre bateria compõe-se sobretudo de métodos, títulos portanto de caráter eminentemente técnico e didático que salvo algumas exceções não tocam em aspectos culturais/identitários relacionados ao instrumento.<sup>2</sup> Já na esfera acadêmica, destacam-se investigações sobre as escolas de samba,<sup>3</sup> algumas das quais tendo como foco a ala da bateria das escolas. Trata-se, portanto, de um tema diferente do que será abordado ao longo deste trabalho, pois aqui não estamos nos referindo ao naipe de percussão deste tipo de agremiação, mas sim de um instrumento específico. Pode-se perceber, desta forma, uma lacuna no que se refere a publicações que enfoquem o baterista e seu instrumento dentro da sociedade.

O presente trabalho tem como objetivo realizar um estudo da bateria e dos bateristas no Brasil, tendo como foco principal as representações dos mesmos em um tipo específico de publicação: as revistas de música. Desta maneira, partindo-se das especificidades não só deste instrumento e seus praticantes, mas também das publicações analisadas, objetiva-se contribuir para o debate acerca da música – particularmente da música popular – no Brasil.

---

<sup>1</sup> Os termos “um” e “mais de um” vêm aqui entre aspas porque serão objeto de discussão posteriormente.

<sup>2</sup> Entre as exceções, inclui-se *Batuque é um privilégio* (2003), de Oscar Bolão, cujo feliz título, extraído da canção “Feitio de Oração”, de Noel Rosa, se relaciona ao fato de a percussão (relacionada ao samba) ser elemento importante de identidade nacional.

<sup>3</sup> Para uma lista dessas publicações, ver Oliveira (2002).

Além da lacuna identificada, a pesquisa se justifica pela importância destas concepções na construção e na percepção da realidade. O sociólogo Pierre Bourdieu (1989, 2005) aponta a importância do poder simbólico – o poder de categorizar, organizar critérios, nomear o que é relevante ou irrelevante, e portanto dar sentido aos objetos e organizar uma percepção de mundo. Deste modo, o exercício deste poder permite, dialeticamente, naturalizar um arbitrário cultural – isto é, legitimar uma escolha arbitrária, dando à mesma o caráter de verdade – e legitimar a si próprio no campo. A partir desta constatação, nossa pesquisa capta momentos que mostram estes mecanismos em plena operação e fornece dados empíricos que não somente corroboram as proposições teóricas deste sociólogo, mas também apontam para alguns limites da pertinência de sua teoria.

Mais ainda, devemos lembrar que existe uma outra questão de importância, que está diretamente relacionada com a anterior: o fato de a percussão ser, no Brasil, um elemento integrante das representações acerca da identidade nacional. O trabalho de Vianna (1995) sobre a consolidação mútua do samba e da brasilidade aponta o tema de forma bastante explícita; ambos (Bourdieu e Vianna) serão objeto de nossa atenção mais à frente. Por ora, apenas indicamos a importância de suas contribuições para a definição do objeto de nosso trabalho.

O trabalho se divide da seguinte forma: o capítulo 1 compreende uma revisão de conceitos, metodologias e outros trabalhos utilizados para sua realização. Apesar da apresentação de uma série de pressupostos, conceitos-chave e questões teóricas nesta parte do trabalho, optamos por reservar diversas discussões da literatura para serem expostas ao longo dos outros capítulos. Esta estrutura tem o objetivo de dinamizar a leitura e relacionar mais facilmente os dados e questões aqui levantados a essas discussões.

No capítulo 2, voltamos nossa atenção para a bateria como instrumento: um rápido histórico de seu surgimento nos Estados Unidos e seus primeiros passos no Brasil, que se deram concomitantemente à consolidação do samba como primeiro gênero popular verdadeiramente nacional. Depois dessa contextualização, seguimos com um levantamento das representações do instrumento na literatura de caráter geral e técnico sobre música – os dicionários e enciclopédias musicais, e a discussão dessas concepções à luz da organologia moderna.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Entendemos organologia como o estudo dos instrumentos musicais, suas propriedades sonoras e sua classificação. A organologia moderna consolida-se na virada do século XIX para o XX, e está relacionada às coleções de instrumentos de diversas culturas do mundo agrupadas nos museus europeus.

No capítulo 3 analisamos com maior profundidade uma fonte que consideramos essencial para compreender o universo da bateria no Brasil: as revistas de música que abordam o instrumento. Para isso, utilizamos um referencial teórico oriundo tanto da etnografia em arquivos – entendendo a documentação como “campo” – quanto da história cultural. Essas discussões se fazem no próprio capítulo. Então abordamos a questão da dinâmica entre bateria e percussão – e sua representação nas páginas e na forma das revistas.

Finalmente, no capítulo 4 realizamos um levantamento dos músicos – bateristas e percussionistas – presentes nas páginas das revistas, a partir do qual objetiva-se perceber os mecanismos da construção da autoridade no campo, em conjunto com a criação de uma identidade profissional em ação. Dentro deste universo, buscamos dar ênfase a algumas questões relativas à formação. Estas questões são relacionadas ao estudo dos mitos por Claude Lévi-Strauss, e ao poder simbólico de Pierre Bourdieu.

# CAPÍTULO 1 – TEORIA E METODOLOGIA

## 1.1- Pierre Bourdieu e o poder simbólico

Realizamos no presente capítulo uma exposição mais detalhada da teoria sociológica de Pierre Bourdieu. Consideramos tal exposição importante pois o pensamento deste sociólogo ocupa um papel central ao longo desta pesquisa. Seu trabalho caracteriza-se por um interesse nos processos sociais de criação de significados e no poder resultante dessa capacidade de criação – o poder simbólico. Por conta desta ênfase nos processos de significação, o autor realizou estudos tendo a arte como objeto, e o amplo alcance que suas idéias atingiram – constituindo um corpo teórico com diversos entusiastas e outros tantos críticos – faz com que seu pensamento seja uma referência central para entender as relações entre arte e sociedade.

A teoria sociológica de Pierre Bourdieu apoia-se em alguns conceitos fundamentais, a saber: *habitus*, campo, capital e poder simbólico. É a partir destes conceitos que o autor buscará compreender a sociedade ocidental. Interessa, em um primeiro momento, entender que a sociedade é aqui percebida como dividida em diferentes esferas – os campos econômico, político, religioso, artístico, entre outros – que buscam progressivamente sua autonomia. Este termo é aqui entendido em seu sentido literal, isto é, de auto-*nomos*: estes campos buscam cada vez mais o poder de nomear quais são as questões e critérios relevantes para si próprios, e, com isso, fazem com que estas questões e critérios passem a existir. E, dentro de cada uma das diferentes esferas, essa condição do *nomos* – o poder de categorizar, organizar critérios, nomear o que é relevante ou irrelevante, e portanto dar sentido aos objetos e organizar uma percepção de mundo – é o que constitui o poder simbólico, poder este que se encontra sempre em disputa pelos diversos agentes sociais dentro do campo. Assim, podemos grosso modo dizer que, no pensamento sociológico de Pierre Bourdieu, a sociedade é vista como um campo de batalha operando com base na força do sentido. Estes aspectos de sua teoria foram aqui adiantados apenas à guisa de introdução, e serão tratados mais profundamente adiante.

É pelo fato de Bourdieu interessar-se pelos processos sociais de criação e disputa de sentido que podemos compreender seu interesse em dedicar parte de sua obra ao estudo do campo artístico, já que esta é uma esfera da vida social onde o sentido possui relevância central.

Por outro lado, para Bourdieu, o próprio processo de especialização e divisão do trabalho é responsável por diversos aspectos da vida social. Em primeiro lugar, tal divisão resulta na divisão entre capital material e capital simbólico. Em segundo lugar na noção de trabalho rentável e não-rentável, e por conseguinte na oposição entre tempo de produção e tempo de trabalho; em outras palavras, na reflexão pelos agentes acerca da rentabilidade das práticas, transformando a *prática econômica* em caso particular de uma *economia das práticas* (Miceli, 2005: XXIX). Assim, sua crítica ao reducionismo leva a que ele entenda a teoria econômica como não possuidora do *status* de um modelo fundador, mas sim do *status* de um caso particular na teoria dos campos.

E, em terceiro lugar, para o autor, é graças à possibilidade de um trabalho simbólico afastado do trabalho material que se coloca a possibilidade do desenvolvimento de teorias puras, ou seja, que não levam em conta as condições sociais de produção. Está aí a chave para a autonomia dos campos, na medida em que os mesmos passam a poder cada vez mais operar independentemente de ingerências de ordem econômica e política, tornando-se capazes de definir sua atuação em seus próprios termos e, com isso, gerando um corpo de trabalhadores simbólicos ainda mais especializados, num movimento de autonomia crescente e espiral – embora, lembremos, tal autonomia é sempre relativa.

Há mais uma consequência importante do processo de divisão e especialização do trabalho: a partir de uma relação propriamente econômica com as práticas sociais, a exploração de uma classe da sociedade por outra tornar-se-ia mais evidenciada; assim, a dissimulação e transfiguração do caráter dessa relação – dissimulação que anteriormente se dava de outras maneiras – passa a necessitar de “um trabalho institucionalmente organizado por parte das diversas instâncias do campo simbólico” (Miceli, 2005: XXXVIII). Assim, a autonomia dos campos está intimamente ligada ao seu papel propriamente ideológico. Nas palavras de Bourdieu,

a arte pura assume o contrato tático pelo qual as frações dominantes da burguesia concedem ao intelectual e ao artista o monopólio da produção da obra de arte concebida como instrumento de fruição (e como instrumento de legitimação simbólica do poder econômico ou político), contanto que ele se afaste das coisas sérias, a saber, as questões políticas e sociais (Bourdieu, 2005: 141-2).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Tal afirmação certamente vai contra a constatação do caráter libertário assumido por inúmeros artistas e movimentos de vanguarda; uma possível – e parcial – solução deste paradoxo pode estar no fato de que diversas dessas vanguardas não possuíam tal “contrato tático”, seja com a burguesia, seja com a esfera propriamente política, e de fato foram vítimas de perseguições e sanções.



Dito isto, vamos a alguns conceitos presentes no pensamento do autor. Na teoria sociológica de Pierre Bourdieu, o conceito de *habitus* irá ter um papel importante pois é através dele que irá se dar a mediação entre indivíduo e sociedade. O conceito será definido como um

sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma e graças às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidas por estes resultados (Bourdieu *apud* Miceli, 2005: XLI).

Ressalte-se que Bourdieu entende o *habitus* como algo tão implantado no indivíduo que o mesmo chega até mesmo a apresentar-se no nível físico, como uma predisposição quase postural para determinadas atitudes.

Operando como mediador no “duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade” (Miceli, 2005: XXXIX), o *habitus* possui também um caráter que a tradição marxista chamaria de ideológico, na medida em que este

seria um conjunto de esquemas implantados desde a primeira educação familiar, e constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante, que demarcam os limites da consciência possível de ser mobilizada pelos grupos e/ou classes, sendo assim responsáveis, em última instância, pelo campo de sentido em que operam as relações de força (Miceli, 2005: XLII).

Fica explícito na citação anterior o papel estratégico das agências educativas na inculcação do *habitus* nos indivíduos: o sistema de ensino formal, os meios de comunicação, a família, todos são apontados por Bourdieu como agentes desta inculcação. A ênfase no sistema de ensino formal nos coloca a questão do grau de universalidade e do grau de especificidade ao caso francês, cujo sistema educacional é notoriamente rígido e possui um papel preponderante na formação do indivíduo.

Bourdieu enfatiza o “processo de moldagem” dos agentes com o objetivo de inculcar princípios e significações de um arbitrário cultural. O termo arbitrário, aqui, não deve ser confundido com “gratuito”, posto que é utilizado para denotar o caráter de construção possuído pelos diferentes sentidos dentro do campo. O “arbitrário cultural” é arbitrário porque tal sentido é apenas um dos inúmeros possíveis, embora em virtude do processo de inculcação seja visto como

o único possível, e mais do que isto, como o sentido natural inerente ao próprio objeto. Mesmo arbitrários, os sistemas simbólicos não são gratuitos, pois são “sociologicamente necessários” (Miceli, 2005: XXVI).

Desta maneira, o *habitus* tem um papel central na explicação da “harmonia preestabelecida entre os postos e os ocupantes” (Bourdieu, 2005: 127). Tal “harmonia preestabelecida” é um elemento importante do pensamento de Bourdieu, que se refere à mesma em duas ocasiões durante o texto de “O mercado de bens simbólicos”; é também em virtude da existência de tal “harmonia” que muitas vezes sua teoria é criticada como determinista, embora o autor coloque, por exemplo, uma relativa flexibilidade no *habitus* na existência de espaço para a improvisação nas práticas dos agentes.

De qualquer forma, para o autor será através do *habitus* que o trabalho ideológico de ocultação das relações sociais se dará nos agentes. Assim, referindo-se ao processo de construção de hierarquias de valor entre diferentes práticas e produtos culturais – hierarquias de valor simbólico que, por sua identificação com determinados segmentos sociais, estão dialeticamente ligadas a hierarquias sociais, sendo portanto hierarquias de capital simbólico – Bourdieu afirma que

Os princípios destas hierarquias e, *a fortiori*, a petição de princípio implicada no fato da hierarquização, escapam à tomada de consciência e à contestação porque, ao fim de uma inculcação arbitrária tendente a dissimular o arbitrário da inculcação e do que ela inculcou, as diferenças produzidas pela aplicação deste princípio de hierarquização arbitrária são vividas como se estivessem inscritas na própria natureza dos objetos qual elas separam e como logicamente anteriores ao princípio de que são o produto (Bourdieu, 2005: 150).

Assim, o trabalho da construção de um sistema simbólico (trabalho esse que se repetirá em cada indivíduo através da inculcação do *habitus*) passa necessariamente pelo trabalho de ocultação desta construção. Daí um certo tom de “denúncia” inerente ao pensamento do autor, denúncia esta que se mostrará na colocação de que a exposição desse trabalho de construção de um arbitrário e da ocultação da construção permitirá uma mudança na configuração de forças da sociedade:

A destruição deste poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento supõe a *tomada de consciência* do arbitrário, quer dizer, a revelação da verdade objectiva e o aniquilamento da crença: é na medida em que o discurso heterodoxo destrói as falsas evidências da ortodoxia, restauração fictícia da *doxa*, e lhe

neutraliza o poder de desmobilização, que ele encerra um poder simbólico de mobilização e de subversão, poder de tornar actual o poder potencial das classes dominadas (Bourdieu, 1989: 15).

Outro elemento essencial para compreendermos o pensamento de Pierre Bourdieu é a noção de campo. Como dissemos anteriormente, o campo é uma esfera da vida social (política, economia, religião, direito, arte) e, na sociedade moderna, com a divisão e especialização cada vez maiores do trabalho, cada um destes diferentes campos caminha para uma posição de autonomia, separando-se das demais esferas. Para ele, a história da modernidade é a história da autonomização dos campos. Neste ponto o autor é taxativo:

A história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos (Bourdieu, 2005: 99).

Por isto, para nos debruçarmos sobre sua teoria dos campos, escolhemos ilustrá-la a partir do processo de autonomização do campo artístico com a pintura de Manet e dos impressionistas, analisadas nos capítulos IX e X do livro *O poder simbólico* – “A institucionalização da anomia” e “Gênese histórica de uma estética pura”, respectivamente.

Assim, Pierre Bourdieu coloca a questão de como se compreender o nascimento da pintura moderna que se deu na França por volta dos anos 1870-1880. Ele apresenta de forma abreviada a sua análise sobre o campo artístico como

uma análise da revolução simbólica operada por Manet e, depois dele, pelos Impressionistas: o desabamento das estruturas sociais do aparelho acadêmico (‘ateliers’, Salões, etc.) e das estruturas mentais que lhe estavam associadas encontrou condições favoráveis nas contradições introduzidas pelo aumento numérico da população dos pintores oficiais. Esta explosão morfológica favoreceu a emergência de um meio artístico e literário fortemente diferenciado e preparado para estimular o trabalho de subversão ética e estética que Manet teve de operar (Bourdieu, 1989: 255).

Desta maneira, os pintores acadêmicos, representantes da estrutura com a qual Manet irá romper, são todos saídos da Escola de Belas Artes. Estes pintores não são vistos como artistas – condição que se consolidará apenas após a autonomia do campo artístico. Tampouco são vistos

como artífices: eles são “em sentido lato, mestres (...) eles não têm uma ‘vida’ digna de ser contada e celebrada, mas sim uma carreira, uma sucessão bem definida de honras” (Bourdieu, 1989: 260). A pintura que estes produzem possui, no tocante à técnica, um caráter de acabamento. E, no que se refere ao conteúdo, esta caracteriza-se por ser uma “pintura de lector”<sup>6</sup> é “feita para ser lida mais propriamente do que para ser vista. Ela exige uma decifração erudita, armada de uma cultura literária” (Bourdieu, 1989: 267). Além disso, o campo não funcionava de maneira autônoma na medida em que

O monopólio da nomeação – acto de designação criadora que faz existir aquilo que ela designa em conformidade com a sua designação – toma, ao aplicar-se ao universo da arte, a forma do monopólio estatal da produção dos produtores e das obras legítimas ou, se quiser, do poder de dizer quem é pintor e quem o não é, o que é pintura e o que a não é (Bourdieu, 1989: 275-6).

Assim, a lógica do processo de autonomização do campo irá depender de uma série de fatores, capazes de reconfigurar as relações de poder dentro do campo artístico, operando uma verdadeira revolução simbólica da qual o nosso próprio olhar é o produto. O primeiro destes aspectos é o da constituição de um público de consumidores, fruto entre outros da generalização do ensino elementar e, no caso da pintura, da multiplicação de locais de exposição, quebrando o monopólio do “Salão”. Este novo público – eminentemente anônimo – concede aos artistas condições de independência econômica e um princípio de legitimação paralelo. O segundo fator é a constituição – como no caso dos novos espaços de exposição – de uma série de instâncias de consagração e difusão do trabalho artístico, instâncias estas que além de permitirem o contato entre artista e público, também têm papel destacado por operarem tanto no estabelecimento de uma hierarquia de valores artísticos quanto no processo de formação de artistas e do público predispostos a atuar dentro da estrutura do campo. O terceiro fator é a constituição de um corpo de produtores e empresários de bens simbólicos que cada vez mais reconhecem exclusivamente princípios internos como os únicos relevantes; constituição de instâncias de consagração e de difusão. Por isso, podemos ver que “o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais” (Bourdieu, 2005: 101). Logo, a autonomização do objeto produzido e

---

<sup>6</sup> Em sua obra, Pierre Bourdieu faz uma oposição entre “auctor” e “lector”. Podemos entender grosso modo “auctor” como, não só o autor, mas sobretudo aquele que detém a autoridade, ao contrário do “lector”, cujo trabalho deriva da obra – e da autoridade – de outrem.

do processo de produção se dá juntamente com e através da autonomização do produtor. O autor identifica um paralelo com o processo ocorrido em outros campos, como o religioso e o jurídico, relacionando-os a processos de divisão e especialização do trabalho (Bourdieu, 2005: 101). Outro aspecto essencial a este processo está no fato de instalar-se uma defasagem entre a oferta e a demanda de mercadorias simbólicas. É esta defasagem – que no campo artístico significa que é simultaneamente e mesmo posteriormente à criação de uma obra que se instaura a demanda por esta obra – que permitirá a busca incessante por originalidade.

Em relação aos produtos do campo – os bens simbólicos –, o autor irá reconhecer seu *status* duplo de mercadoria e de significação, apontando para uma relativa independência entre seu valor mercantil e seu valor propriamente cultural, mesmo reconhecendo a existência de situações onde uma consagração econômica pode reafirmar uma consagração cultural. Ao mesmo tempo, é pelo fato desta dupla natureza dos bens simbólicos – uma necessidade “interna”, simbólica, e uma necessidade “externa”, econômica – que existe a possibilidade da construção de um valor imanente às obras de arte. Logo,

a ciência deve apreender a obra de arte na sua dupla necessidade: necessidade interna desse objeto maravilhoso que parece subtrair-se à contingência e ao acidente, em suma, tornar-se necessário ele próprio e necessitar ao mesmo tempo do seu referente; necessidade externa do encontro entre uma trajetória e um campo, entre uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere (Bourdieu, 1989: 70).

Assim, um paradoxo está colocado, pois é precisamente quando da constituição de um mercado para as obras de arte que os artistas podem afirmar a especificidade de sua condição de artista e a irredutibilidade da obra de arte à mercadoria.

Em relação às obras específicas do campo da produção erudita, o autor vai mais além da caracterização dupla de símbolo e mercadoria, afirmando que estas são “‘puras’, ‘abstratas’ e ‘esotéricas’” (Bourdieu, 2005: 116). São puras por exigirem do receptor uma predisposição à recepção estética – é esta predisposição que responde às perguntas formuladas pelo autor em outro texto, “A gênese histórica da estética pura”:

O que é que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? (...) O que é que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos num museu sejam obras de artes? (Bourdieu, 1989: 287).

As obras são também abstratas por se referirem a enfoques específicos do campo, e esotéricas pois, além dessas características, necessitam para sua recepção de uma referência à totalidade da história das obras. Por causa da necessidade de uma predisposição a uma maneira específica de recepção para o reconhecimento dessas características, tem-se que, ao contrário das obras da indústria cultural, a obra de arte erudita deriva sua raridade cultural da raridade – isto é, da distribuição desigual entre os diferentes grupos da sociedade – dos instrumentos necessários à sua compreensão. Isto porque a disposição para um olhar propriamente estético, “puro”, não é de maneira nenhuma natural. Ao contrário, é fruto de um longo processo de construção, de inculcação que tem como resultado um *habitus* específico. Assim, segundo Bourdieu, a obra de arte cumpre também uma função de distinção social pois o interesse por ela e a capacidade de compreendê-la na sua especificidade são índices da posse de capital cultural. Cabe ressaltar que, ainda na visão de Bourdieu, essa constatação faz com que as instituições dedicadas à formação dos receptores e produtores – incumbidas da propagação dessas predisposições na forma de um *habitus* – tenham papel essencial na dinâmica do campo de produção erudita.

Assim, o campo artístico pelo seu funcionamento “cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar” (Bourdieu, 1989: 286). Ou, para ser mais específico, Bourdieu enfatiza a importância da interação entre as estruturas do campo e do *habitus* na constituição da experiência estética:

a experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um feito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por expectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode-se dizer que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte (Bourdieu, 1989: 285-6).

Dito de outra maneira, o campo artístico se autonomiza justamente a partir da noção de autonomia da obra de arte que este constrói, isto é, de uma recepção puramente estética – portanto desvinculada de fatores econômicos, políticos, religiosos ou de qualquer outra ordem – da obra: obra como técnica e sentido. Logo, o autor conclui que

não há nada menos natural que a atitude a adotar perante uma obra de arte e, mais ainda, perante um objeto, qualquer que seja a postura estética tal como ela é

descrita pela análise da essência. A invenção do olhar puro produz-se no próprio movimento do campo para a autonomia (Bourdieu, 1989: 295).

Bourdieu irá reconhecer uma cisão no campo de produção de bens simbólicos entre, de um lado, o campo da produção erudita – mais autônomo, no qual os produtores produzem para os próprios pares, e a disputa se dá sobretudo por capital simbólico – e, de outro lado, o campo da indústria cultural – menos autônomo, no qual os produtores produzem para o grande público e a intenção de lucro econômico é maior que a de lucro simbólico.<sup>7</sup> Entretanto, enfatiza-se o fato de que os dois campos, embora se oponham tanto por suas funções quanto por suas lógicas internas, coexistem no mesmo sistema. Logo, não podem ignorar-se mutuamente.

Em “O mercado de bens simbólicos”, o autor se refere ao caso específico da música da seguinte forma:

O mesmo dualismo assume a forma de um verdadeiro cisma cultural no âmbito da música onde também sucede a oposição (certamente muito mais brutal que em qualquer outra atividade) entre o mercado artificialmente sustentado e quase que totalmente fechado sobre si mesmo das obras de pesquisa erudita e o mercado das obras comerciais, seja no caso da chamada ‘música ligeira’, nos ‘arranjos’ de música clássica, seja no caso da música em série produzida e difundida pela indústria do disco e do *music-hall* (Bourdieu, 2005: 139).

Mais à frente, o autor irá utilizar como exemplo o número de horas dedicadas à “música clássica” de algumas rádios como indicador desta cisão – rádios que, segundo o autor, atingem um público muito específico e aristocrático. Ele irá então concluir que a pesquisa de vanguarda em música (“muito mais que no caso do teatro”) conta apenas com poucas orquestras subvencionadas e cadeias de rádio “mais legítimas em relação à demanda”,<sup>8</sup> o que faz com que as

---

<sup>7</sup> É interessante notar, entretanto, que o autor discorda que os produtos da indústria cultural sejam capazes de operar uma homogeneização (“massificação”) de seus públicos. Para ele, ao contrário, a questão é a de que tais produtos já são feitos *para* um público indiferenciado, conforme explicitado em uma nota de rodapé (Bourdieu, 2005: 136), e mesmo quando um produto visa atingir um determinado segmento do público (ou, como o autor coloca, uma dada categoria estatística), busca-se sempre a capacidade de atingir o maior número possível de pessoas dentro do grupo, ou seja, busca-se “uma espécie de maior denominador social possível” (Bourdieu, 2005: 137).

<sup>8</sup> Cabe notar aqui a distinção entre um certo caráter negativo usado para caracterizar o mercado erudito como um todo – através do termo “artificialmente”, que não iremos encontrar com frequência em sua obra – e a “legitimidade em relação à demanda” das rádios, que parece ser vista positivamente – embora estas muito provavelmente utilizem mecanismos de subvenção que poderiam ser considerados como tão “artificiais” quanto os de outros aspectos deste mercado. É necessário portanto ter o cuidado de não fazer uma leitura da obra de Bourdieu como uma espécie de elogio liberalizante da autonomia dos campos, enxergando como nefasta qualquer influência no funcionamento “natural” das “leis” da economia simbólica.

grandes sociedades de concerto se limitem ao repertório de grandes obras e autores do passado (Bourdieu, 2005: 139). Cabem aqui alguns comentários: o primeiro deles é o de que, portanto, no caso da música, o campo de produção erudita também está cindido pelo fato de as obras produzidas pelas instâncias de produção encontrarem obstáculos maiores para chegar às instâncias de reprodução e consagração.

Além disto, apesar desta cisão e do fato de divergirem tanto funcionalmente quanto em termos da lógica de operação, tanto o campo da indústria cultural quanto o da produção erudita trabalham sob o prisma da técnica em si mesma. Por isso, a oposição entre “liberdade criadora” e “lei do mercado”, utilizada pelos agentes do campo de produção erudita para caracterizar, respectivamente, a sua própria prática e a do campo da indústria cultural, é maior no nível do discurso do que no das práticas, na medida em as práticas de ambos – produção erudita e indústria cultural – operam dentro de um ambiente de alta especialização e divisão do trabalho, no qual a “verdade objetiva da profissão” seria capaz de gerar um grande *desencantamento* (Bourdieu, 2005: 140). Assim, tal processo de profissionalização, divisão e especialização do trabalho simbólico se dá nas duas esferas, e em ambas tem como resultado a valorização da técnica como princípio norteador: no primeiro caso esta se relaciona com a existência de uma forma de expressão propriamente artística cujo desenvolvimento irá orientar as tomadas de posição; no caso da indústria cultural, a técnica está relacionada à afirmação da especificidade da atividade profissional e portanto à especificidade e irredutibilidade do produtor (Bourdieu, 2005: 141).

A cisão entre produção erudita e indústria cultural será vista como essencial para a compreensão da dinâmica dos campos artísticos e seus diferentes atores, pois pode explicar, por exemplo, porque o sucesso comercial – e portanto o aval de um grande público e da esfera econômica – pode ser mal-visto dentro do campo da produção erudita, interessado sobretudo em sua autonomia – isto é, em manter os critérios relevantes ao campo dentro do próprio campo – e portanto na acumulação de capital simbólico – do poder do *nomos*, poder de declarar a legitimidade de um produto ou produtor. Não só o próprio funcionamento do campo, mas também a representação que seus atores possuem de seu trabalho e das relações que estabelecem entre si – por exemplo a relação e a representação da relação que os intelectuais mantêm com o “grande público”: é através da oposição produção erudita/indústria cultural que se explica, por exemplo, o *ethos* do gênio incompreendido. Mais do que isso, o processo de constituição e



autonomização do campo de produção erudita tem seu gesto fundador e necessário na ruptura com o público de não-produtores; mais especificamente, com os segmentos não-intelectualizados das classes dominantes.

É a partir da autonomização do campo de produção erudita que se coloca a possibilidade da operação exclusivamente sob a lógica própria do campo. Para ser mais exato, a autonomia de um campo é uma abstração que pode ser medida exatamente pela possibilidade desta operação segundo uma lógica interna. Em outras palavras, é por causa da existência de um campo artístico autônomo que existirá a preocupação em elaborar os princípios especificamente musicais da música que se constrói simultaneamente ao questionamento – tanto no sentido de colocar em questão quanto no de interrogar – destes mesmos princípios. Chega-se desta forma ao questionamento da música efetuado pela própria música. Assim compreende-se que é somente no campo autônomo que a atitude de vanguarda pode existir. O autor refere-se a isso quando diz que, quanto mais o campo se autonomiza, mais sua produção

pode e deve orientar-se para a busca das *distinções culturalmente pertinentes* em um determinado estágio de um determinado campo, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de *valor* na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem (Bourdieu, 2005: 109).

É portanto na qualidade das propriedades específicas do campo que reside o poder do *nomos*, isto é, o poder de, dialeticamente, legitimar uma escolha e legitimar-se enquanto aquele que escolhe. Isso explica o fato de que o sociólogo perceba que poucos profissionais dependem tanto quanto os artistas e escritores da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros têm deles e de seu trabalho.

Ressaltemos desta forma que as distinções culturalmente pertinentes serão buscadas a partir dos princípios capazes de exprimir a especificidade da prática social do campo. Isso significa que, no caso da arte, serão os princípios eminentemente formais – isto é, técnicos e/ou estilísticos – que serão mais inclinados a tornarem-se objetos da tomada de posição dos atores no campo. Serão buscadas as características da particularidade do que está em jogo no campo como estratégia de enfatizar a irredutibilidade deste a outras esferas da vida social. “O verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo” (Bourdieu, 2005: 111).

Mais do que isso, o fechamento do campo sobre si mesmo implica a possibilidade de as disputas em torno dos temas específicos do campo constituírem uma história interna ao campo, pois

a autonomia relativa do campo artístico como espaço de relações objetivas em referência aos quais se acha objectivamente definida a relação entre cada agente e a sua própria obra, passada ou presente, é o que confere à história da arte a sua autonomia relativa e, portanto, a sua lógica original (Bourdieu, 1989: 71).

Essa história estará inscrita nas próprias obras, já que, no campo de produção erudita, cada uma delas levará marcas não só das posições em relação às quais se define sua originalidade, quanto no papel da crítica de “fornecer uma interpretação criativa para uso dos criadores” (Bourdieu, 2005: 107). De forma aparentemente paradoxal, Bourdieu coloca que a constituição do sentido da obra – concomitantemente ao do próprio artista – é processual, e determinada pelas relações e posições ocupadas no interior do campo: “em um processo de circulação e consumo determinado pelas relações objetivas entre as instâncias e os agentes que nele estão envolvidos, constitui-se o *sentido público* da obra pelo qual o autor é definido e em relação ao qual está obrigado a definir-se” (Bourdieu, 2005: 113). Tal paradoxo é apenas aparente, uma vez que as “marcas” inscritas nas obras são fruto de um processo social; dito de outra forma, a história das obras irá relacionar-se à história do campo – isto é, dos processos de constituição de sentido das obras, através dos quais estabelecem-se relações de poder.

Afinal, é preciso lembrar entretanto que o poder simbólico está sempre em disputa. Assim, o autor chega à inusitada conclusão de que o processo de autonomização dos campos, por inaugurar uma disputa pelo monopólio do *nomos* – monopólio este que, antes da autonomia, era exercido por pressões externas e que após a mesma será disputado por grupos e agentes distintos, mas que efetivamente não chega a realizar-se como monopólio – representa uma *institucionalização da anomia*.

### **1.1.1- Especificidades e Universalidades**

Um último aspecto nos parece importante de ser abordado: a questão de até que ponto tal pensamento se mostra aplicável ao caso brasileiro, onde a identidade nacional está intimamente

ligada – ou, pelo menos, constituiu-se como intimamente ligada – à valorização da mistura, da mestiçagem social e cultural, e portanto da cultura – e particularmente da música – popular.

Por exemplo, a descrição de Silva (2005a, 2005b) sobre a atuação de um grupo de músicos na cidade do Rio de Janeiro, inseridos dentro de um panorama de modernização de uma prática musical popular, a gafeira, mostra uma postura que, a princípio, parece operar de maneira diferente da identificada por Pierre Bourdieu.

Para começar, na própria gafeira: prática musical que – embora conte com um repertório musical oriundo da indústria cultural – passa a ser vista como signo de distinção e de constituição de uma identidade carioca; esta identidade se constroi a partir de uma prática eminentemente popular, e que, em muitos casos, não se dá através da mediação da grande indústria, pertencendo a um circuito de menores proporções.

Em segundo lugar, na prática do grupo, que faz uma música que poderia ser entendida como “semi-artística e semifuncional” (Silva, 2005b: 49), uma música para dançar e para ouvir. Portanto, uma música que poderíamos chamar de híbrida, e que irá buscar um pertencimento tanto a um campo “erudito”<sup>9</sup> quanto a um “popular”, ou dito de outra forma, que irá buscar um acúmulo tanto de capital simbólico quanto de capital econômico. Evidencia-se desta forma que a condição de hibridismo não é vista como transitória, mas sim como objetivo do grupo. Em outras palavras, existe aqui uma possibilidade de funcionamento do campo artístico menos cindida que na teoria de Bourdieu, uma vez que o sucesso não implica – ao menos, não necessariamente – uma desconfiança por parte dos pares.<sup>10</sup>

A que direções, ainda que inconclusivas, tal constatação nos leva? Algumas possibilidades se colocam: em primeiro lugar, a de o campo artístico no caso em questão encontrar-se em um processo de autonomização mais atrasado. Tal suposição irá gerar um problema: uma visão progressista na qual a autonomização dos campos é um processo inexorável, restando portanto apenas graus de adiantamento ou de atraso de tal processo. Fica posto então um dilema: aceitar tal condição significa apontar um atraso e um futuro predestinado

---

<sup>9</sup> Note-se aqui que o sentido do termo erudito significa “operar segundo a lógica do campo de produção erudita”, e não “vincular-se a expressões culturais identificadas como eruditas”. Dito de maneira bem clara, não é o objetivo do grupo tocar música clássica; as referências culturais são tomadas da música popular, e mesmo algumas expressões mais próximas da indústria cultural que fazem parte do repertório das gafeiras “tradicionais” não estão presentes no grupo estudado, o Garrafieira.

<sup>10</sup> É preciso deixar claro entretanto que estamos nos referindo a um sucesso em dimensões ainda pequenas se comparado às grandes estrelas da indústria musical nacional; portanto não podemos refutar a hipótese de um sucesso de maiores proporções não ser visto com bons olhos.

para o campo artístico brasileiro; recusá-la significa ir contra o postulado de que a história das sociedades modernas<sup>11</sup> é a história do processo de autonomização dos campos.

Outra possibilidade seria a de que um campo popular não teria capacidade de completar seu processo de autonomização relativa. Bourdieu parece apontar para este lado ao afirmar que

a impossibilidade de a arte média reivindicar sua autonomia deve-se, entre outras razões, ao fato de que boa parte de seu encanto junto aos que a consomem resulta das referências à cultura erudita nela presentes que predisõem e autorizam ao consumidor a identificá-la com essa cultura (Bourdieu, 2005: 144).

Entretanto, como ficamos no caso brasileiro onde a identidade nacional, ou dito de outro modo, o grande referencial cultural está na cultura popular, e, mesmo, como no caso da MPB, na música da indústria cultural? Ainda que certamente se construam discursos “idílicos” sobre a “pureza” de determinadas práticas (o assim chamado samba de raiz, por exemplo), como repensar tal teoria em um sistema no qual o que se busca numa cultura “média” não são as referências a um outro ausente (a cultura erudita), mas possivelmente o próprio hibridismo, a mistura como característica de interesse? É nessa direção que aponta o depoimento de um dos músicos do grupo estudado por Silva (2005a, 2005b) que, perto de graduar-se em Composição, via no grupo uma maneira de “botar pra frente suas idéias musicais”. Há portanto uma compatibilidade entre a composição musical tal como praticada em um curso superior e o trabalho em um conjunto popular, pois, a partir de um alargamento da noção de composição – “não apenas como atividade especializada de escrita musical (...) mas também como abordagem, permeando a própria execução/interpretação, no campo da música popular” – ambas as vertentes estão a serviço do artista-criador individual (Silva, 2005b: 64-5). Por mais que deva ser ressaltada a especificidade deste caso particular, é inegável que ele aponta para questões importantes no tocante à teoria de Pierre Bourdieu. Estas questões retornam no capítulo 3 ao analisarmos o trabalho do historiador Roger Chartier, e no capítulo 4 relacionamos as mesmas com alguns dados empíricos de nossa pesquisa.

---

<sup>11</sup> É bem verdade que Bourdieu fala em “sociedades europeias”, porém suas teorias e seus argumentos são aplicados a outros casos não-europeus. Esta ambiguidade acaba portanto por se manifestar tanto do lado do autor – que ao analisar casos europeus ou franceses, entende-os como paradigmas do Ocidente e da modernidade – quanto do lado dos que não fazem parte da Europa ocidental, que ficamos divididos entre os polos do cosmopolitismo e do regionalismo, ou, dito de outra forma, entre pensar nossa realidade como um “Ocidente em vias de realização” (paralelo com a noção de “países em vias de desenvolvimento”) ou como radicalmente distinta deste. De qualquer maneira, o Ocidente é a referência, seja para ser aceita ou negada.

## 1.2- Algumas questões metodológicas

Para a realização do presente trabalho, existem determinados pontos no que tange à metodologia que merecem discussão, e referem-se à utilização do referencial da antropologia – e também da etnomusicologia – em um contexto diferente daquele para o qual as disciplinas inicialmente buscaram seus objetos. Entretanto, mesmo com essa diferença de contexto, este trabalho não abre mão das perspectivas destas disciplinas, na medida em que se relaciona com um interesse pelo particular, pelas narrativas, pela subjetividade, e pela relação entre pesquisador e pesquisado como uma forma de produzir conhecimento e compreender a realidade. Dentre os pontos metodológicos a serem apresentados aqui, em primeiro lugar está a questão da familiaridade do pesquisador com o objeto de estudo – que no presente caso é manifesta, pois minha experiência musical é sobretudo como baterista e percussionista. Em segundo lugar está a questão da “abertura” do conceito de pesquisa de campo no espaço urbano.

Em relação ao primeiro ponto, Bruno Nettl (1995, 2005) discute o que ele denomina de “etnomusicologia em casa”: se nos primórdios da disciplina, uma pesquisa de campo típica envolveria o pesquisador trabalhando em uma aldeia isolada, falando uma língua diferente e com condições bastante distantes do conforto dos grandes centros urbanos, gradativamente a atividade de pesquisa passa a ser realizada em localidades cada vez mais próximas, com falantes do mesmo idioma do pesquisador, até o ponto em que a pesquisa é feita no próprio “quintal dos fundos”. Nettl também enfatiza a demora para que a música popular fosse tomada como objeto de estudo pelos etnomusicólogos, que muitos dos pesquisadores ao investigá-la tinham um envolvimento anterior com a mesma (em sua maioria como executantes), e que portanto poder-se-ia dizer que eles estavam trabalhando “em casa”. O autor também toma como exemplo sua própria pesquisa sobre as universidades de música do meio-oeste americano: ali, ele buscava alternar-se entre três papéis distintos: o do etnomusicólogo tradicional, o de informante e o que ele denomina “etnomusicólogo de Marte”, isto é, o que assume um ponto de vista totalmente *outsider*.

Gilberto Velho (1978) também traz importantes contribuições a respeito da pesquisa urbana. Ele nos lembra que, se por um lado, a perspectiva de não-distanciamento implica repensar as premissas de objetividade e neutralidade sobre as quais se baseia a produção científica de conhecimento, por outro lado existe uma diferença entre proximidade e conhecimento e, portanto, a primeira não se traduz imediata ou necessariamente no segundo. Em

particular, pessoas fisicamente próximas podem estar socialmente distantes, e vice-versa. Assim, a dupla questão da transformação do exótico em familiar e do familiar em exótico ocupa um lugar de destaque na realização de pesquisas deste tipo.

Mais ainda, no território urbano a noção de campo aparece dilatada: realizar uma pesquisa em uma cidade é radicalmente diferente de estar em uma aldeia. Em particular, a noção de “fechamento” do campo se torna complicada: é muito mais difícil pensar a cidade como um “sistema”, fechado em si mesmo – ao menos concebê-la como um sistema capaz de se dar integralmente a conhecer por um pesquisador individual. Onde começa o campo, e onde ele acaba? Minha sensação pessoal ao longo da pesquisa era a de uma indefinição muito grande dessas fronteiras. Travassos (2002) apresenta uma questão semelhante, sobre a fluidez da fronteira entre seu cotidiano na universidade e o “campo” propriamente dito. No presente caso, se por um lado com frequência sentia falta de uma ênfase maior no trabalho de campo tradicional – composto de observações e entrevistas –, por outro lado, em outros momentos, havia a sensação de ser um *insider*, e de que, portanto, eu estava imerso no campo o tempo todo. Estes dois extremos se alternavam com uma certa rapidez, e muitas posições intermediárias entre as de completo *outsider* e completo *insider* eram as mais comuns.

Em última instância, com a concepção das fontes documentais como “campo” – que será discutida a partir do trabalho de Cunha (2004) no capítulo 3 – a pesquisa volta-se para um campo inscrito em um espaço virtual, isto é, dissociado de um lugar físico, como é o caso do trabalho de campo “convencional” típico, que se dá a partir de uma aldeia, uma vizinhança etc. Apesar disso, ainda assim um campo, na medida em que através das revistas observamos diversos agentes envolvidos em processos sociais e suas concepções e categorias a respeito destes processos. Esta questão de um campo virtual é abordada por Silva (2005a) que, além de enfatizar a observação da atuação dos estudantes de música fora do espaço fechado do *campus* universitário, também passa a compreender como fazendo parte de seu campo outras formas de interação entre pesquisador e pesquisado, como e-mails, telefonemas, entre outros. Mas e o caso da presente pesquisa, que não se faz a partir do espaço de uma instituição acadêmica, como Silva (2005a), Travassos (1999, 2002) e Born (1995)? Nestes três casos, o espaço físico do *campus* universitário e do instituto de pesquisa francês funcionam como um fator que freia a virtualização do campo. Já em nosso caso, na ausência de um fator deste tipo, parece-nos que essa virtualização chega a um grau ainda maior, tendendo ao global – veremos indícios que apontam nesta direção no capítulo 4.

Até o ponto em que se torna frutífera uma comparação entre essa experiência de “campo” e o conceito de campo do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1999, 2005). Pois, quando este aponta a progressiva autonomização de diferentes esferas da sociedade em campos definidos – artístico, religioso, político, entre outros –, refere-se à criação de espaços que progressivamente se virtualizam a partir do processo de crescente regulação por suas respectivas dinâmicas internas. Neste sentido, o campo de Bourdieu é um campo de batalha, um espaço onde determinados recursos – particularmente o que o autor denomina poder simbólico, isto é, o poder de afirmar o que é verdadeiro e relevante para o campo – estão em disputa. Isto significa que mapear esse campo virtual – descobrindo as filiações de seus agentes, suas estratégias para o jogo social, as posições que ocupam – é um processo que apresenta uma certa analogia com o trabalho etnográfico.

Estas reflexões não tiveram como objetivo esgotar tais assuntos, mas apenas esboçar os diversos referenciais que são utilizados ao longo da pesquisa. Oportunamente, retornaremos a vários destes pontos ao longo do texto.

### **1.3- Outras relações com a literatura**

Como afirmamos anteriormente, os estudos sobre a bateria no Brasil são bastante escassos. Os métodos de caráter eminentemente didático são mais numerosos. Dentre estes destacamos o trabalho de Oscar Bolão (2003), que tem importância para a presente dissertação por uma série de razões – entre elas o seu importante trabalho de pesquisa, e o fato de o autor ser objeto de investigação por parte de Teixeira (2006). Entretanto, a riqueza deste tipo de material fica como um objeto possível para pesquisas subsequentes, mas não será tratada aqui de forma sistemática ou aprofundada.<sup>12</sup>

Apesar da riqueza do universo da bateria, encontramos poucas fontes acadêmicas tratando do tema. Dois textos irão nos interessar: em primeiro lugar, um artigo do etnomusicólogo Alberto Ikeda; em seguida, a dissertação de mestrado do baterista André Machado Queiroz. O primeiro por ajudar a esclarecer um momento importante do início da história do instrumento no Brasil, e o segundo por ser a única dissertação encontrada a abordar a bateria como instrumento musical.

---

<sup>12</sup> Neste corpo talvez mereçam destaque os materiais audiovisuais (conhecidos como “videoaulas”), os quais, além de mostrarem os músicos em ação, também incluem com alguma frequência observações que fogem do estritamente didático e tocam em outras questões.

Alberto Ikeda (1984) apresenta em seu artigo a referência mais antiga de que temos notícia sobre a bateria no Brasil. Trata-se da excursão ao país da Harry Kosarin Jazz-Band, cujo líder, o baterista Harry Kosarin, é descrito por uma revista da época como “trepidante”, e capaz de “batucar em onze instrumentos diversos”. Tal fato acontece no ano de 1917, e será comentado no capítulo 3. O que é interessante notar aqui é o fato de termos um conjunto liderado por um baterista realizando apresentações internacionais já em um momento tão inicial da história do instrumento. Apenas a título de comparação, a produção comercial de pedais para bumbo – invento que permite o surgimento da bateria como a conhecemos hoje – começa em 1910 (Nicholls, 1997: 8-12).

Por sua vez, o trabalho de André Queiroz (2006) tem como objetivo a elaboração de exercícios técnicos para a prática da bateria baseados em quatro manifestações musicais brasileiras: tambor de crioula, maracatu, samba e congado. O autor faz uma rápida explanação inicial sobre o instrumento e a didática de autores norte-americanos consagrados e segue diretamente para a utilização de células rítmicas provenientes das quatro manifestações como matéria-prima para a elaboração de exercícios técnicos utilizando a metodologia destes autores. Infelizmente a transposição deste material rítmico para um contexto completamente diferente do de sua origem não é problematizado pelo autor. Por outro lado, esta não-problematização é, ela própria, um dado relevante.

Outros estudos são importantes para este trabalho não por lidarem diretamente com a bateria, mas por nos remeterem à aplicação da metodologia etnográfica nos grandes centros urbanos. É o caso, por exemplo, das pesquisas conduzidas por Born (1995), Silva (2005a) e Travassos (1999, 2002). Em comum, os três trabalhos apresentam o fato de terem seu foco em instituições musicais específicas, ainda que a relação com o universo extrainstitucional seja, com frequência, um tema da maior importância.

José Alberto Salgado e Silva (2005a) aborda os músicos-estudantes que cursam a graduação em música de uma universidade pública da cidade do Rio de Janeiro – a UNIRIO. Partindo de uma abordagem etnomusicológica – e discutindo uma concepção ampliada da noção de campo à qual nos remeteremos mais adiante – o autor busca refletir sobre a educação superior em música, assunto bem menos explorado do que a educação dos segmentos fundamental e médio, e presta uma atenção particular às noções de técnica, valor (relacionado à estética) e às relações entre ambas.



Tendo como campo a mesma instituição, Elizabeth Travassos (1999, 2002) pesquisa diversos aspectos sobre o corpo discente da mesma, buscando levantar as hierarquias que ordenam os repertórios musicais dos estudantes. Além disso são discutidas diversas questões metodológicas relativas ao trabalho de campo e elaborados sete perfis de estudantes, com o objetivo de refinar o olhar do pesquisador para o mundo empírico.

Georgina Born (1995) conduz sua etnografia em um instituto de pesquisas parisiense que trabalha com música contemporânea, o IRCAM. Buscando ao mesmo tempo compreender o funcionamento do instituto – com sua tentativa de institucionalizar a própria criatividade na contradição de uma vanguarda estabelecida – e realizar uma análise histórica do modernismo e pós-modernismo musicais, a autora esquematiza uma semiótica social da música (Born, 1995: 2-23).

Outro conjunto de estudos que nos interessa são os que investigam a figura do músico profissional. Assim, Alan Merriam (1964), em um trabalho considerado obra de referência no campo da etnomusicologia, irá analisar diversas pesquisas realizadas por terceiros – além de seu próprio trabalho de campo entre os índios Flathead – com o objetivo de mapear a produção etnomusicológica e fornecer subsídios teóricos para a disciplina. Em relação ao músico, ele faz algumas afirmações que nos serão úteis, como a de que o profissionalismo (definido pelo pagamento e sustento econômico por sua habilidade) apresenta uma miríade de gradações, e que determinar suas fronteiras é tão difícil em nossa sociedade quanto em outras (1964: 124-5); a questão do reconhecimento social – além da “habilidade musical” em si – como um fator essencial na definição da identidade do músico; a própria grande gama de variação a respeito do que é considerado “habilidade musical” e os mecanismos sociais de sua reprodução também são apontados pelo etnomusicólogo.

Outra questão “complexa e fascinante” (1964: 133) a respeito da figura do músico é a de seu *status* social ambíguo, aos olhos do próprio músico e da sociedade em geral: ao mesmo tempo valorizado pelo que faz e visto de certa forma como um desviante ou subalterno, combinando *status* social baixo e alta importância, e apresentando um comportamento desviante que é capitalizado pelo músico. Merriam traça um paralelo entre os músicos Basongye e os músicos de jazz (1964: 135-142), sendo que, nestes últimos, relaciona esta ambiguidade com a contradição entre os papéis de artista criativo e de *entertainer* comercial.

Bruno Nettl (2005) defende a necessidade de se levar em conta a individualidade do músico como um tema de pesquisa, e lembra que a crença na homogeneidade das populações rurais e tribais contribuiu para que o indivíduo fosse negligenciado na etnomusicologia, enquanto é extremamente valorizado na musicologia histórica. Nettl sugere três abordagens para a questão do indivíduo em etnomusicologia: biografia – não apenas dos músicos, dado o interesse pela “amplitude de fenômenos musicais experimentados por uma pessoa em um único dia ou ao longo de uma vida” (Nettl, 2005: 174);<sup>13</sup> repertório pessoal – estabelecendo um paralelo com a musicologia histórica e o estudo do conjunto da obra de um compositor; e performance pessoal, buscando o que o autor denomina “impressão musical” – *songprint* (Nettl, 2005: 182-3).

O autor defende a importância da trajetória pessoal como uma das formas pelas quais o estudo do indivíduo pode ajudar a esclarecer uma cultura particular:

Em relação aos compositores de uma sociedade, os etnomusicólogos fariam perguntas do tipo: que tipos de compositores existem? Todos apresentam semelhanças em termos de passado, treinamento e motivações? Existem tipos? Como são, tipicamente, suas carreiras? Como se distribui a música que eles produzem ao longo de suas vidas? Questões de interesse para qualquer cultura, incluindo a da música erudita ocidental (Nettl, 2005: 174).<sup>14</sup>

Estas são questões que podemos fazer não somente em relação aos compositores mas também aos músicos instrumentistas. De fato, tentaremos responder algumas delas ao longo do trabalho, particularmente no capítulo 4.

---

<sup>13</sup> No original: “*the range of musical phenomena experienced by one person in a single day or throughout a lifetime*”.

<sup>14</sup> No original: “*About composers in a society, ethnomusicologists would ask such questions as: What kinds of composers are there? Are they all alike in the background, training, and purpose? Are there types? What are their typical careers? How is the music they produce distributed through their lifetimes? Questions of interest for any culture, including that of Western classical music.*”

## CAPÍTULO 2 – A BATERIA

Neste capítulo abordamos uma série de aspectos relativos à bateria como instrumento musical. Assim, iniciamos com uma rápida reconstituição do início da história do instrumento que, se não tem por objetivo esgotar o assunto, busca apontar alguns momentos e personagens importantes para sua consolidação e sua implementação no Brasil. A seguir, a partir das representações da bateria em obras de referência sobre música (dicionários e enciclopédias), busca-se empreender uma análise de possíveis concepções sobre o instrumento que nos serão úteis para a compreensão do mesmo. Finalmente, o resultado desta análise é contrastado com alguns escritos de organologia, com o objetivo de relacionar as conclusões a que chegamos com textos que tratam da classificação de instrumentos musicais.

### 2.1- Breve histórico do instrumento

Como afirmamos anteriormente, a bateria é um instrumento de origem norte-americana, que está profundamente relacionado com o jazz. Surge no início do século XX, vinculada às *brass bands* de Nova Orleans, a partir de adaptações que permitem que o bumbo e os pratos de choque – até então tocados exclusivamente com as mãos – passem a ser tocados com os pés, possibilitando ao músico executar mais de um instrumento simultaneamente.<sup>15</sup> A produção regular destas peças inicia-se provavelmente com a companhia Ludwig, fundada em 1910 com o objetivo de produzir pedais para bumbo. Os pratos de choque demoram mais tempo para se consolidarem na forma atual, e surgem na década de 1920 as primeiras estantes que permitiam que estes fossem tocados com os pés e com as mãos (Nicholls, 1997: 8-9).

Na década de 1930, Nicholls (1997: 9) aponta para o papel central desempenhado nos EUA por Gene Krupa (1909-1973) – baterista da orquestra de Benny Goodman e que mais tarde funda seu próprio conjunto –, que abandona os múltiplos instrumentos de efeitos (apitos, tambores chineses, blocos de madeira e outros mais exóticos) em favor do que o autor denomina “configuração de quatro tambores”<sup>16</sup> – isto é, caixa, bumbo, tom-tom e surdo.<sup>17</sup> Isto ajudou a

<sup>15</sup> Deve-se ressaltar que já existiam técnicas para que um mesmo músico tocasse a caixa clara e o bumbo – chamadas em inglês de “*double-drumming*” (Nicholls, 1997). Porém com a invenção dos pedais, rapidamente tais técnicas caíram em desuso.

<sup>16</sup> No original, “*four-drum configuration*”.

estabelecer a figura do baterista como músico – em oposição a sonoplasta –, uma vez que tais instrumentos estavam associados aos efeitos sonoros utilizados pelos conjuntos de teatros e cinemas. De fato, Krupa alcançou uma projeção até então inédita. Além disso, foi um dos pioneiros também na sistematização do estudo do instrumento, escrevendo um dos primeiros métodos de bateria (Krupa, 1966). Este método é referência até hoje – por exemplo, é um dos utilizados por Queiroz (2006: 1) para a criação de exercícios de técnica de baqueta.

Entretanto, o instrumento chega ao Brasil bastante cedo, antes desta nova fase. Alberto Ikeda identifica a excursão de um grupo americano que, em 1917, chama a atenção no Rio de Janeiro pela presença de “um músico trepidante”, capaz de “batucar em onze instrumentos diversos” (*Revista Fon-Fon*, 1/12/1917, *apud* Ikeda, 1984: 115). É interessante notar o aspecto do exotismo enfatizado pela reportagem. Mais tarde, nos anos de 1919 e 1920, a *Harry Kosarin Jazz-band* fica vários meses em cartaz na cidade de São Paulo, sendo amplamente anunciada nos jornais da época (Ikeda, 1984: 116-117). O instrumento causou tanto impacto que, segundo Ikeda (1984: 118), “o que mais caracterizou o jazz no Brasil, nesses momentos iniciais – pelo menos entre os músicos – foi o uso da bateria ‘tipo americana’ e o aspecto da improvisação”. O autor insiste: “Claro que o ritmo também deve ser incluído, porém, principalmente a bateria era o sinônimo do jazz” (Ikeda, 1984: 118, grifo do autor).

Aos poucos, o instrumento passa a ser incluído em conjuntos de brasileiros, e formações que não praticavam (ao menos não exclusivamente) um repertório norte-americano. Podemos citar como exemplo os Oito Batutas, conjunto de Pixinguinha e Donga, e a frutífera e duradoura parceria de Luciano Perrone e Radamés Gnattali.

Os Oito Batutas foram o primeiro grupo regional brasileiro a excursionar pelo exterior e tiveram grande importância no processo de consolidação da música popular no Brasil. Vianna (1995) toma o encontro ocorrido em 1926 de seus dois membros mais ilustres – Donga e Pixinguinha – com Patrício, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes

---

<sup>17</sup> Cabe aqui salientar que, para os norte-americanos, o tom-tom e o surdo são vistos como instrumentos muito similares: a diferenciação se dá apenas pela maneira como eles são montados, já que os surdos são chamados de tom-toms de chão (“floor toms”), por ficarem apoiados no chão ao invés de montados em estantes. De fato, sua construção, técnica de execução e função musical é muito parecida. Já no Brasil, essa diferenciação de nomenclatura pode ser explicada pela analogia do surdo da bateria com os surdos das escolas de samba. Entretanto, embora exista a possibilidade de transpor algumas das técnicas e do fraseado do surdo das escolas de samba para o instrumento homônimo da bateria – o método de Bolão (2003), por exemplo, caminha neste sentido –, as práticas musicais em geral apontam para uma diferenciação entre os dois tipos de surdo, em diversos aspectos: material do corpo do instrumento, material da membrana, tipo de baqueta utilizada, técnica de execução, fraseado.

Neto, Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet como paradigmático de uma nova forma de pensar o Brasil. O conjunto atuou de 1919 até o final da década de 1920, e teve alguns bateristas, entre eles João Tomás, compositor de “Falado”, uma das músicas gravadas pelo grupo em Buenos Aires em 1923.

A filiação do grupo com a música brasileira e com o jazz é tortuosa: ressaltemos a cisão que acontece no conjunto após a viagem, quando Pixinguinha continua com Os Oito Batutas e Donga, juntamente com outros integrantes, funda o grupo Os Oito Cotubas, que irá assumir a identidade de jazz-band. Por outro lado, rapidamente os dois grupos se reunificam, e os Oito Batutas passam a ser uma orquestra dupla, que pode se apresentar como banda de jazz ou conjunto de choro. Outro dos bateristas a integrar o grupo foi Aristides Júlio de Oliveira, que se trabalhou com este já em sua fase final, quando se apresenta em 1927 com o nome de “Jazz-Band Os Batutas”. Aqui, além da bateria, também o piano é um instrumento com um caráter simbólico de forte identificação com o gênero norte-americano (“sinônimo do *jazz*”, nas palavras de Ikeda) (Coelho, 2005: 8).

Outro músico da maior importância nessa fase foi Luciano Perrone, que atuou como baterista desde a década de 1920 (antes disso, ainda menino, chegou a se apresentar como cantor lírico). Segundo Bolão (2003: 135), seu primeiro instrumento não possuía bumbo, consistindo apenas em caixa e pratos.<sup>18</sup> Em 1927 inovou na batida de samba, utilizando a caixa surda, em gravações da Odeon com a orquestra de Simon Bountman. Nos anos 1930 Luciano conhece Radamés Gnattali, com quem trabalha ao longo de décadas. Integra a orquestra da Rádio Nacional desde sua fundação – em 1936 – até 1961, e recebe inúmeros prêmios ao longo de sua carreira. Em um certo sentido Luciano Perrone desempenhou um papel similar ao de Gene Krupa, pois também teve um papel de destaque na consagração do baterista como instrumentista (em entrevista, Wilson das Neves refere-se a ele como a pessoa “que deu dignidade ao instrumento”). Bolão (2003: 135) afirma que Perrone é “considerado por muitos o pai da bateria brasileira”. Cabe também notar que o próprio Perrone faz referência a Krupa, porém em um sentido de evitar comparações: “Eu nunca me preocupei em imitar o Gene Krupa porque o que me interessava era o batuque do samba” (Bolão, 2003: 136).

---

<sup>18</sup> Tal fato merece destaque uma vez que, como vimos anteriormente, o bumbo acionado por pedal foi crucial na consolidação da bateria, e já era produzido comercialmente nos EUA desde o ano de 1910.

Sinônimo do jazz, comparações quase inevitáveis com músicos norte-americanos, esses elementos apontam que, ao menos nessa primeira fase, a identificação da bateria com determinados estilos musicais é bastante forte. De fato, a simples presença do instrumento parece ser capaz de – independentemente tanto do ritmo tocado na bateria quanto da composição executada – gerar uma associação com seu país de origem. Devemos lembrar que estamos diante de um momento histórico bastante específico: por um lado, como apontam Vianna (1995) e Sandroni (2001), o Brasil vive, entre as décadas de 1920 e 1930, o momento em que se consolidam mutuamente sua música popular e a própria noção de brasilidade, quando ao malandro, recalcado e perseguido, abre-se a possibilidade de metamorfosear-se em compositor aceito socialmente. Por outro lado, durante estas mesmas décadas o ritmo do jazz sofre uma expansão vertiginosa, com a “diáspora” das *big-bands* que partem para a Europa. Lembremos que o processo de expansão do jazz na primeira metade do século XX, segundo Hobsbawm, é “praticamente sem paralelo cultural em termos de velocidade e abrangência, a não ser pela expansão inicial do islamismo” (1990: 63).

Desta maneira, a relação entre bateria e identidade é bastante forte, e para tratar desta relação, a visão do antropólogo Michel Agier (2001) parece particularmente frutífera. Este nos lembra que, com o processo de globalização, no qual o aumento cada vez maior da velocidade nos transportes e nas comunicações se faz sentir, são colocadas questões importantes a respeito das fronteiras e da relação entre lugares e identidades. Este processo, segundo Agier, gera culturas híbridas ou mestiças, e também um sentimento de perda de identidade que se busca compensar através do que ele denomina “culturas identitárias” (Agier, 2001: 7).

Existem diferenças importantes entre o caso relatado por Agier e o quadro que apresentamos até então. Em primeiro lugar, a distância temporal entre os dois casos: Agier trata do grupo Ilê-Aiyê da Bahia e sua busca por uma identidade tradicional a partir dos anos 1970, e aqui estamos falando do momento de consolidação da música popular brasileira através do samba e do choro a partir dos anos 1920 e 1930. Sem dúvida esta distância implica uma mudança de contexto significativa – a própria noção de “globalização”, por exemplo, não existia. No caso de Agier, a questão da identidade étnica calcada nas “raízes africanas” coloca-se como um fator de diferenciação; em nosso caso, a mestiçagem opera como um fator de integração; no Ilê-Aiyê busca-se a marca da tradição, no caso dos Batutas e sobretudo de Perrone, o signo é o da inovação.

Apesar disso, existem também semelhanças importantes, que a nosso ver permitem que a análise empregada por Michel Agier a respeito da identidade possa ser útil para o presente estudo. A primeira delas é que, em ambos os casos, a proximidade entre música e identidade é forte. O “mito de fundação” do Ilê-Aiyê diz que o grupo saiu diretamente de um terreiro de candomblé para tornar-se uma agremiação carnavalesca (Agier, 2001: 14); em nosso caso, nas palavras de Viana (1995: 30), Pixinguinha e Donga definiriam a música que seria “o que no Brasil existe de mais brasileiro”.

Em segundo lugar, está posta em ambos os casos uma valorização da cultura negra – ainda que, no caso do samba, via mestiçagem. Lembremos da tese de Sandroni (2001), para quem o aparecimento do samba do segundo estilo nos anos 1930, chamado pelo autor de “paradigma do Estácio” e caracterizado por um ritmo mais contramétrico<sup>19</sup> e portanto mais explicitamente africano, está relacionado a uma progressiva aceitação social de seus praticantes, através da temática do abandono da malandragem.

Finalmente, temos presente de forma muito forte o elemento urbano. Este elemento é importante na análise de Michel Agier, uma vez que o antropólogo nos lembra da dimensão relacional da identidade: assim, “o ponto de partida das buscas de identidade individuais ou coletivas é o fato de que somos sempre o outro de alguém, o outro de um outro” (Agier, 2001: 9). E a cidade, por seu caráter aglutinador, é capaz de estimular estes processos relacionais – neste sentido, a excursão dos Oito Batutas a Paris e a Buenos Aires teve um papel proeminente (cf. Coelho, 2005).<sup>20</sup>

Sem dúvida esta questão “bateria e identidade” estará colocada em outros momentos da música popular brasileira. A começar pelo grande processo de transformação da música popular brasileira em Música Popular Brasileira, com sua respectiva sigla, que se inicia com a bossa nova no final da década de 1950, onde a instrumentação dos trios de jazz – piano, contrabaixo acústico e bateria – tem papel de destaque, passando pela introdução do rock no Brasil através do iê-iê-iê da Jovem Guarda, pela canção de protesto e pela tropicália ao longo das décadas de 1960 e 1970. Entretanto, a investigação do papel e dos discursos associados à bateria em tais momentos – certamente um tema bastante frutífero – não será objeto do presente trabalho. No momento,

---

<sup>19</sup> A contrametricidade está caracterizada nas situações em que o ritmo executado se contrapõe à métrica subjacente. Sandroni opta por este termo ao invés de síncope, que segundo ele possui um sentido de exceção, que não se aplica na situação por ele estudada, onde a contrametricidade é a regra.

<sup>20</sup> Ressalte-se entretanto que João Tomás não participa da excursão à Paris, apenas à de Buenos Aires.

parece-nos suficiente dar conta deste período anterior, da introdução do instrumento no país e da consolidação de sua configuração formal – ainda que, como veremos adiante, tal consolidação seja bastante relativa.

## **2.2- A bateria nas obras de referência sobre música no Brasil – um olhar “externo”**

Conforme exposto anteriormente, realizaremos uma investigação sobre a bateria em obras de referência – dicionários e enciclopédias musicais. Após a rápida discussão sobre o surgimento do instrumento e sua utilização no contexto da consolidação da música popular do Brasil – com destaque para as questões identitárias envolvidas, partimos para abordar a literatura musical de aspecto mais propriamente técnico. Buscamos desta forma “cercar” nosso objeto a partir de diversas perspectivas. A partir deste levantamento e de sua posterior análise, chegaremos a algumas concepções a respeito da bateria que serão úteis para a compreensão das particularidades deste instrumento e das práticas musicais a ele relacionadas.

Para este fim, foram escolhidas obras de referência como fonte. Tal escolha se deveu a dois fatores principais. O primeiro é uma certa lacuna de produção científica no que concerne à bateria, nos levando a escolher como fonte obras de caráter mais geral. O segundo fator que motivou esta escolha foi o interesse em abordar a bateria dentro de um conhecimento geral sobre música. É necessário ressaltar que a produção acadêmica que tem a bateria como objeto ainda é escassa, o que faz com que o pesquisador se volte também para outras fontes. Entre estas outras fontes, duas parecem ser de particular relevância: os métodos e as revistas especializadas, por serem uma literatura consumida pelos músicos, e portanto capazes de indicar importantes aspectos da prática musical envolvendo este instrumento. Reservamos um exame mais aprofundado das assim chamadas revistas de bateria para os próximos dois capítulos. Por ora, com a análise das obras de referência selecionadas, buscamos nos aproximar de um olhar mais “genérico”<sup>21</sup> sobre a bateria, em contraste com o olhar especializado que é produzido a partir “de dentro”, buscado sobretudo nas revistas e na pesquisa de campo. Outro fator merece ser

---

<sup>21</sup> Se, como será exposto adiante, determinar o caráter mais geral desse olhar a partir de sua produção é algo problemático, podemos para isso voltar nossa atenção o universo de leitores deste tipo de obra, universo este composto por músicos de diversas especialidades e também não-músicos.



mencionado, uma vez que restringiu a escolha das obras: trata-se de privilegiar as edições brasileiras, de modo a buscarmos o conhecimento que é produzido localmente.<sup>22</sup>

### 2.2.1- Obras e verbetes

Norteados por estes eixos, chegamos à seleção de sete obras que, pensamos, sejam representativas para nossos objetivos. São elas: o *Dicionário biográfico musical*, de Vasco Mariz; o *Dicionário de música* (DM), de Luiz Paulo Horta; a edição concisa do *Dicionário Grove de música*; a *Enciclopédia da música brasileira* (EMB); o *Dicionário musical brasileiro*, de Mário de Andrade; o *Dicionário Houaiss da música popular brasileira*, coordenado por Ricardo Cravo Albin; e o *Dicionário de termos e expressões da música* (DTEM), de Henrique Autran Dourado.

Como se pode ver, trata-se de obras bastante díspares, no que se refere ao escopo do conhecimento abarcado (por exemplo, nos próprios títulos: “música” versus “música brasileira” versus “música popular brasileira”), nos objetivos e processos editoriais, na época de sua publicação. Consideramos tal abrangência essencialmente positiva, na medida em que nos permite perceber olhares sobre nosso objeto que têm origem em diferentes pontos. Não propomos, entretanto, uma comparação entre as obras supracitadas, ou uma crítica a cada uma delas pelo que retratam ou deixam de retratar em relação à bateria. Nosso interesse reside sobretudo na soma desses diferentes olhares, que entendemos como, de certo modo, complementares – por exemplo, é a partir da comparação entre visões expressas em duas obras que iremos identificar a oposição entre as concepções “aberta” e “fechada” da bateria, de que falaremos a seguir.

Assim, há que se destacar o caráter de construção deste “olhar genérico” de que falamos anteriormente. Múltiplo, complexo e heterogêneo – além de constantemente em disputa –, ele não está encarnado em nenhuma das obras, mas precisa ser mapeado – e construído – a partir da multiplicidade retratada nas mesmas.

Ressalte-se, por exemplo, que no processo de edição destas obras é freqüente a elaboração e/ou revisão técnica dos verbetes por um músico especializado naquela questão. Assim,

---

<sup>22</sup> No caso da edição brasileira do *Dicionário Grove de Música*, a localidade da produção do conhecimento não é tão clara. Existem muitos verbetes sobre músicos brasileiros que certamente foram escritos localmente; mas nos outros casos é difícil ter certeza sem um exame mais detalhado – o qual não objetivamos fazer. De qualquer forma, como veremos adiante, existe uma diferença bastante grande no verbete “Bateria” da edição brasileira em 2 volumes e da edição britânica do *New Grove* em 20 volumes.

denominar este ponto de vista de “genérico” ou “externo” (em oposição ao olhar interno dos bateristas) é, em muitos casos, uma simplificação. Simplificação que não invalida o enunciado anterior – da externalidade da visão ali contida – se nos questionarmos quão especializado é o autor ou revisor: trata-se de um baterista? De um percussionista popular? De um percussionista erudito? De um especialista em música popular que não domina as especificidades dos instrumentos? Cada um destes agentes sem dúvida terá uma perspectiva diferente.

Acrescente-se o fato de este agente não ter plena liberdade para exercer seu julgamento, tendo que negociar com uma série de outros agentes em diferentes posições, com as condições específicas de produção daquela obra e o contexto social à sua volta, e as premissas implícitas de solidez e de neutralidade (em outras palavras, de *verdade*) de tais obras são colocadas em questão. Se, por um lado, não faz parte do nosso objetivo neste artigo deslocar o foco para as práticas sociais que têm por resultado a produção de uma obra deste tipo – menos ainda questionar sua importância –, por outro lado é importante lembrar que tais premissas de neutralidade e solidez devem ser vistas mais como algo buscado do que como algo atingido.

Voltando entretanto ao seu conteúdo, pudemos perceber uma polarização entre duas abordagens principais, que diversas vezes se combinavam em algum grau: de um lado, um foco que poderíamos chamar de técnico (organológico no que se refere aos instrumentos musicais); de outro, um foco biográfico. Como exemplos extremos de cada uma destas tendências temos, do lado técnico, o *Dicionário de termos e expressões da música*; do lado biográfico, o *Dicionário biográfico musical*. E, como exemplo de abordagens entre estes dois extremos, o *Grove* e a *Enciclopédia da música brasileira*.

Devido a esta polarização, optou-se para o presente momento na cobertura da esfera técnica: termos relativos à bateria e a suas partes componentes.<sup>23</sup> Buscou-se chegar a uma série de verbetes-chave, que fossem capazes de permitir o vislumbre da prática musical que nos interessa. Desta forma, os termos selecionados vão desde os bastante gerais – instrumentos de percussão; tambor –, passam pelo nome do instrumento – bateria – e chegam em seus principais componentes – caixa clara; bumbo / bombo; surdo; tom-tom; prato; contratempo / chimbau / hi-hat; pedal. Dentre estes últimos, três são particularmente importantes: caixa ou caixa clara, bumbo ou bombo e pedal. Os dois primeiros por consistirem nas partes principais que compõem

---

<sup>23</sup> Devemos notar que – como veremos no próximo capítulo – a figura individual do músico consagrado tem um papel bastante importante. Abordamos algumas questões biográficas no capítulo 4.

a bateria,<sup>24</sup> e o último por ser um dos elementos que permite que diversos instrumentos sejam tocados por um mesmo executante, o que caracteriza o instrumento. Portanto, será principalmente através desses três verbetes – além do verbe bateria – que se poderá vislumbrar diferentes concepções a respeito do instrumento – a começar pelo próprio reconhecimento de sua existência.

### 2.2.2- A bateria nas obras selecionadas

O termo “bateria” é descrito de forma bastante diversa nas obras, estando ausente em algumas destas. Este é o caso tanto do *Dicionário Houaiss* quanto da *Enciclopédia musical brasileira*, além do *Dicionário biográfico musical* que, ao contrário do que o nome pode sugerir, dedica-se exclusivamente à música de concerto (igualando portanto “música” a “música de concerto”). O dicionário de Luiz Paulo Horta define a bateria como “os instrumentos de percussão da orquestra” (1985: 36), e o de Mário de Andrade como “grupo de instrumentos de percussão usados em conjuntos musicais” (1989: 51). Apenas o *Dicionário Grove* e o de Autran Dourado registram a bateria como um instrumento musical. O primeiro a define como

instrumentos de percussão acoplados adequadamente para serem tocados por um só músico; inclui um bombo (ou “bumbo”, percutido por pedal), uma caixa clara, um par de pratos a pedal (“charleston”) e pratos suspensos, admitindo outras percussões e acessórios subsidiários (como a “vassourinha”) de acordo com o estilo da música. É indispensável em conjuntos de jazz, orquestras de dança e bandas de rock (1994: 82).

Já o *Dicionário de termos e expressões da música* define bateria como sendo um

instrumento de percussão formado por diversas peças (contratempos, pratos, rototoms, caixa) que, suspensas por suportes de metal, apoiadas no chão (surdos) ou afixadas como os tom-tons no corpo do bombo (por sua vez tocado por meio de um pedal), são executadas por um único instrumentista. Componente fundamental da cozinha das jazz-bands, dos grupos de rock, jazz, MPB e conjuntos de dança (2004: 46).

Ambos registram também o termo “bateria” com o sentido de formação instrumental de percussão – como os dois primeiros o fizeram – e associam-na às escolas de samba.

---

<sup>24</sup> O que pode ser comprovado pelo estudo técnico do instrumento, que se concentra nestas duas peças, além dos pratos, no caso de estudos de independência dos membros.

A partir destas definições podemos apreender, em primeiro lugar – conclusão que certamente nos espantou –, o fato de ainda haver uma relativa dificuldade para reconhecer a bateria como instrumento na literatura de referência sobre música no Brasil.

Esta dificuldade parece se manifestar como uma certa falta de sistematização no conhecimento sobre o instrumento. Isto pode ser mostrado no fato de que duas obras – o *Dicionário Houaiss* e a EMB – possuem verbetes sobre bateristas, atestando portanto indiretamente um reconhecimento da bateria; e o dicionário de Luiz Paulo Horta faz menção, ainda que indireta, à bateria em outros verbetes, como “bombo” e “caixa clara”.<sup>25</sup> É preciso ponderar também que a não menção da bateria como instrumento no dicionário de Mário de Andrade (nem mesmo em outros verbetes, como ‘caixa clara’ e ‘bombo’) deva-se ao fato de o mesmo voltar-se principalmente para o universo da assim chamada música folclórica, passando ao em grande parte largo da esfera popular urbana. Notamos que há um descompasso entre literatura e prática musicais, pois se na primeira o lugar da bateria não está ainda plenamente assegurado – ou pelo menos ainda não está plenamente organizado –, este lugar já era assegurado na prática musical no Brasil pelo menos desde a década de 1960, com a importância deste instrumento na bossa nova.

Vamos nos deter um pouco nas definições propostas pelos dois dicionários. Ambos enfatizam ser a bateria composta de várias partes. O Grove faz uma distinção entre uma espécie de “núcleo” da bateria (caixa clara, bombo, pratos a pedal e pratos suspensos) e outras partes de caráter acessório, que não são enumeradas (à exceção das vassourinhas). Já o DTEM faz uma lista maior, sem uma hierarquia aparente (contratempos, pratos, roto-toms, caixa, surdos, tom-toms, bumbo).

Há, entretanto, uma diferença talvez sutil entre ambos: enquanto este último define a bateria como um instrumento formado por diversas peças, o primeiro fala em instrumentos acoplados. Um enfatiza o “todo” da bateria; o outro, suas partes constituintes. Dentro destas duas concepções, é natural que o DTEM, ao enfatizar o todo, enumere as peças que o compõem sem uma ordem específica, enquanto o Grove cite alguns instrumentos de caráter central e deixe em

---

<sup>25</sup> No verbete ‘bombo’: “... os bombos também são usados em música de dança, *jazz* e música *pop*, tocados habitualmente com uma baqueta forrada acionada por pedal” (1985: 50); e ‘caixa clara’: “É usado na seção de percussão da orquestra, em bandas militares e como parte da bateria em orquestras de *jazz* ou dança” (1985: 62). É interessante notar que no caso do bombo – que sofre justamente uma adaptação para ser tocado com o pé ao mesmo tempo em que o músico toca outros instrumentos – não esteja dito que o mesmo faz parte desse conjunto (a bateria), como está explícito no verbete caixa clara.

aberto a inclusão de outros. Podemos dizer que estamos diante de duas concepções sobre bateria: uma “fechada” e outra “aberta”.<sup>26</sup>

Esta multiplicidade de concepções – junto com a possibilidade de perceber a bateria como um instrumento em aberto – pode ter implicações importantes para a compreensão do universo deste instrumento e das práticas musicais nas quais este se insere. Em primeiro lugar, cabe ressaltar que a terminologia da língua inglesa para designar o instrumento tende a enfatizar o caráter aberto do mesmo: *drumset* (que poderia ser traduzido literalmente como “conjunto de tambores”) e *drums* (“tambores”, no plural). Tal observação se faz importante quando lembramos que o dicionário que sugere esta concepção é a edição brasileira de uma obra internacional. Curiosamente, entretanto, a edição britânica em 20 volumes do *New Grove* não possui um verbete sobre bateria.<sup>27</sup>

Tal polarização entre “aberto” e “fechado” será encontrada não só na literatura de referência mas também na prática dos bateristas: pois, por um lado, a maioria das baterias é fabricada e vendida sob a forma de kits padrão (fechados);<sup>28</sup> ao mesmo tempo, muitos bateristas tocam em instrumentos personalizados (uma concepção, portanto, mais aberta) – ver as Figuras 1 e 2. Como exemplo extremo, podemos pensar nas baterias muitas vezes extravagantes de alguns músicos de rock.

---

<sup>26</sup> Aproveitamos para ressaltar que nosso objetivo não é o de realizar nenhuma hierarquização de valor acerca dessas concepções, nem optar por uma em detrimento da outra – até porque percebemos que as posições encontradas no campo compõem-se de elementos de ambas.

<sup>27</sup> O verbete *drum* (tambor) é dedicado aos membranofones de altura indefinida da música de concerto (The New Grove, 1980: 641), e faz referência a outros verbetes onde são cobertos instrumentos de culturas não-ocidentais. A única menção à bateria está na associação de determinadas técnicas de baquetas e do uso de vassourinhas à prática do jazz.

<sup>28</sup> Em geral as baterias são vendidas em duas configurações de medidas: (1) caixa de 14 polegadas; tom-tons de 12 e 13 polegadas; surdo de 16 polegadas; bumbo de 22 polegadas; e (2) caixa de 14 polegadas; tom-tons de 10 e 12 polegadas; surdo de 14 polegadas; bumbo de 20 polegadas. Além destes tambores e das ferragens necessárias para montá-los, são geralmente incluídos pedal de bumbo, estante de contratempo e uma ou duas estantes de pratos.



Figura 1 – Exemplo de concepção fechada: um instrumento com configuração padronizada. Fonte: MD n°24, p. 20.





Figura 2 – Exemplo de concepção aberta: imagem publicitária de uma bateria com muitas partes constituintes, e agregando instrumentos “independentes” como carrilhão e bongô. Fonte: MD n°14, p. 43.

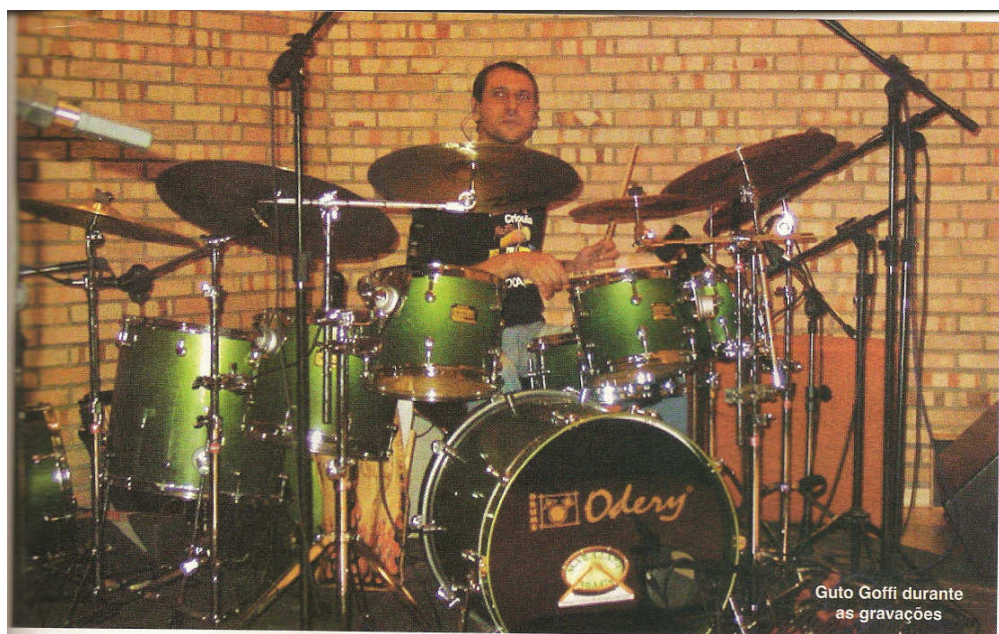


Figura 3 – Guto Goffi com seu instrumento customizado com 3 tom-tons e 2 surdos. Fonte: MD n°27, p. 23.

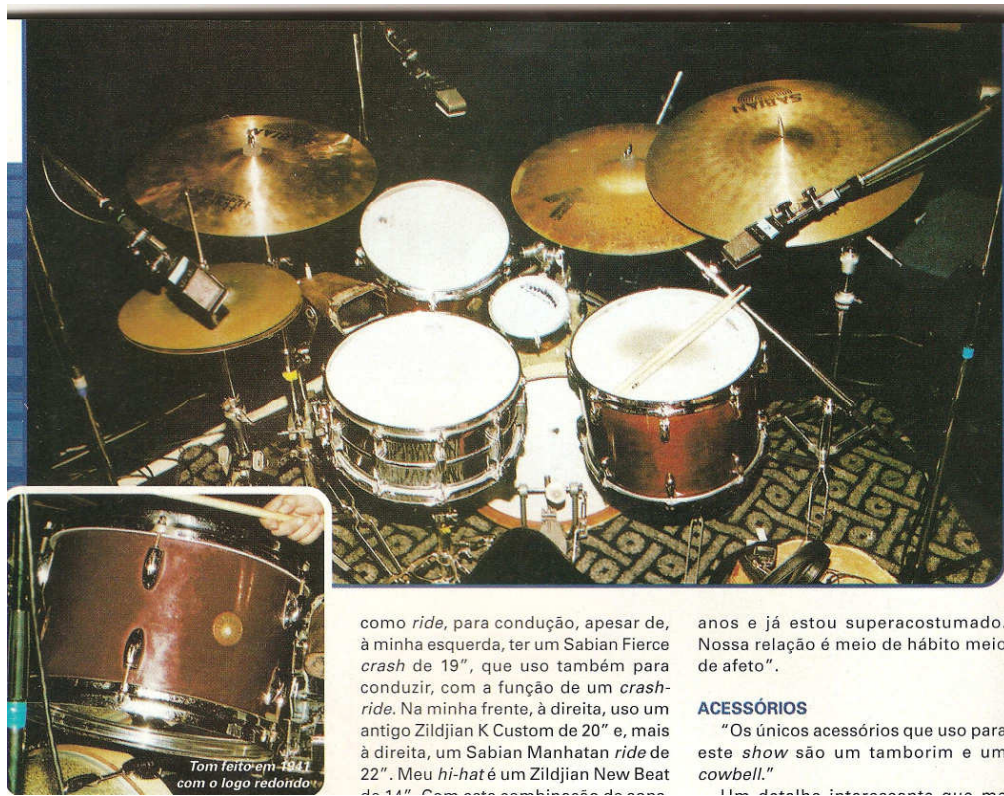


Figura 4 – Instrumento de Renato Massa, com apenas um tom-tom e com cowbell e tamborim acoplados. Fonte: B&P nº59, p. 50.

Por outro lado, dentro do universo do rock, as baterias, embora personalizadas, compõem-se principalmente dos mesmos elementos dos kits padrão (caixa, bumbo, tom-tom, surdo, contratempo e pratos suspensos), diferindo apenas na quantidade e dimensões destes (Figura 3). Isto é de certo modo “fechado”, uma vez que as possibilidades são limitadas pelas peças padrão da bateria. Já na música brasileira, não é incomum vermos instrumentos de percussão “independentes”, como tamborim e agogô, serem acoplados às baterias – dentro portanto de uma concepção aberta (Figura 4).<sup>29</sup> Como caso extremo de abertura, podemos citar o músico Airto Moreira, que, ao invés de adicionar instrumentos de percussão à sua bateria, começou a adicionar peças de bateria ao seu kit de percussão:

Então eu consegui uma mesa [de percussão, para apoiar os instrumentos] e coloquei um bumbo embaixo dela, para tocá-lo enquanto estava de pé. (...) Pouco

<sup>29</sup> Destacamos, em uma das apresentações observadas ao longo do campo, a inclusão de um repenique de escola de samba na bateria de Xande Figueiredo.



a pouco eu incorporei uma bateria à minha mesa de percussão, o que é o oposto de ter instrumentos de percussão em volta da sua bateria, que é o que muitas pessoas fazem (Moreira e Thress, 1994: 8).<sup>30</sup>

### 2.3- Bateria e organologia

O que significa a possibilidade de um instrumento “aberto”? A meio caminho entre um único instrumento e um conjunto de instrumentos, a bateria lança uma questão para os esquemas classificatórios usuais.

O sistema classificatório que hoje em dia é o mais difundido foi proposto por Hornbostel e Sachs no ano de 1914. O sistema Hornbostel-Sachs (H-S) surge a partir da constatação de que a classificação usual dos instrumentos da orquestra ocidental (“cordas”, “sopros”, “percussão” e ocasionalmente uma quarta categoria, “teclados”) era demasiado confuso para ser aplicado aos instrumentos de outras culturas (Hornbostel & Sachs, 1980 [1914]): a categoria “cordas” indica um elemento que vibra para gerar o som; as categorias “sopro” e “percussão” são exemplos de modos de ativação do elemento vibrante (pensemos, por exemplo, no berimbau, onde uma corda vibrante é acionada por percussão); a categoria “teclados” está relacionada sobretudo à técnica usada para tocar o instrumento, uma vez que existem instrumentos de teclado que funcionam por meio de cordas percutidas, palhetadas e por tubos de ar.

Esta necessidade de classificar está intimamente relacionada a um momento histórico específico: o dos primeiros anos da etnomusicologia, no qual formaram-se grandes coleções de instrumentos vindos de diversas partes do mundo. Lembremos que o sistema H-S é baseado no sistema de classificação proposto por Mahillion, elaborado para o catálogo de instrumentos musicais do Museu do Conservatório de Bruxelas, do qual este era o responsável. Lembremos também da utilização do sistema classificatório decimal – proposto por Dewey para a organização dos saberes nas bibliotecas – para a elaboração da classificação H-S.

Desta maneira, a criação dessas coleções – e sua organização para fins de consulta e exposição nos museus – foi o motor desse grande investimento classificatório. Os dois etnomusicólogos queixam-se da falta de sistematização da informação, o que gera diversos problemas com os próprios instrumentos ocidentais, quanto mais com os de culturas distantes:

---

<sup>30</sup> No original: “Then I got a small table and I put a bass drum under the table that I could play while standing up. (...) Little by little I incorporated a drumset into my percussion table, which is the opposite of having percussion around your drumset, which is what a lot of people do.”

Poder-se-á constatar, por exemplo, que oboés, mesmo quando não se extraviou a palheta dupla que é sua característica única, são indicados como flautas ou, na melhor das hipóteses, como clarinetas; e no caso de o oboé ter uma campana de bronze, pode-se ter certeza que ele será identificado como ‘trompete’ (Hornbostel & Sachs, 1980 [1914]: 241).<sup>31</sup>

Assim, propõe-se um sistema classificatório baseado na natureza acústica do elemento vibrante, dividindo os instrumentos musicais em quatro grandes táxons: idiofones (o elemento vibrante é o próprio corpo do instrumento, não há tensionamento), membranofones (o elemento vibrante é uma membrana tensionada), cordofones (o elemento vibrante é uma corda tensionada), e aerofones (o elemento vibrante é o ar). Mais tarde será acrescentada uma quinta classe, a dos eletrofones. Os próximos níveis de classificação irão levar em conta a maneira de ativar o elemento vibrante (por exemplo, soprando, golpeando, friccionando, tangendo, agitando, entre outros) e particularidades de cada grupo (material de que são feitos, no caso dos idiofones, os diferentes sistemas de palhetas, no caso dos aerofones, entre outros). Cada nível é indicado por um dígito, de modo que cada táxon recebe uma numeração distinta (no exemplo que veremos a seguir, o do xilofone, são sete dígitos, sendo que um deles está omitido entre os dois pontos).

O sistema H-S prevê os instrumentos que são conjuntos de partes isoladas (os chamados “sets”). Um bom exemplo é o xilofone: ele é classificado no sistema sob o número 1112. .21. Isto quer dizer: trata-se de um idiofone (1) golpeado (“struck”, 11) diretamente (111), percutido (1112), um set de idiofones (1112. .2) feitos de madeira (1112. .21). A grande questão que parece se colocar na diferenciação entre um “set” como o xilofone e a bateria – para além das diferenças do corpo vibrante e do material de que são feitos – está no fato de que, no xilofone e em outros instrumentos do mesmo tipo, as barras individualmente não são concebidas como instrumentos independentes.<sup>32</sup> Já na bateria, as peças podem com muita facilidade ter uma “existência” independente – afinal lembremos que historicamente estes instrumentos eram tocados por diferentes pessoas. No xilofone existe uma unidade timbrística entre as teclas – todas são feitas do mesmo material, por exemplo –, enquanto na bateria o que vemos é uma diversidade

<sup>31</sup> No original: “One will find, for instance, that oboes, even when still in the possession of the double reed which unmistakably proclaims them for what they are, are noted as flutes, or at best as clarinets; and should the oboe have a brass bell one may be certain of the label ‘trumpet’.”

<sup>32</sup> Devemos notar, em relação ao xilofone, o caso do método Orff, onde as teclas de madeira podem ser retiradas do instrumento. Existe, portanto, um grau de liberdade para acrescentar ou subtrair peças, entretanto cada tecla fica sempre em seu lugar pré-determinado (não há uma liberdade espacial na configuração do instrumento) e elas não são concebidas como instrumentos independentes. Além disso, tal procedimento tem um caráter sobretudo didático, não sendo visto na atuação de músicos profissionais.

timbrística entre suas peças.<sup>33</sup> Por outro lado, se comparamos o caso de um baterista com o de um percussionista sinfônico que executa diversos instrumentos – por exemplo, o bombo sinfônico, a caixa clara e os pratos suspensos – irá existir a diferença fundamental de que, neste último caso, este conjunto não será concebido como uma “unidade” da mesma forma que na bateria.

Esta comparação com a percussão múltipla será útil para tornar o ponto mais claro. Embora do ponto de vista do executante da percussão múltipla, conceber suas partes como uma unidade seja uma importante ferramenta para a execução, encontramos aí algumas diferenças importantes em relação à bateria: em primeiro lugar o fato de estarmos diante de uma perspectiva totalmente “aberta”, pois o conjunto de instrumentos da percussão múltipla não depende de um núcleo básico como é o caso da bateria, mas quase que exclusivamente do instrumental escolhido pelo compositor.<sup>34</sup> Assim, a execução de uma peça musical específica demanda do instrumentista a criação de um set específico, e também o estudo para a execução simultânea das diferentes linhas de percussão presentes naquela peça. Isto é diferente do trabalho do baterista, no qual de maneira geral alguns ou todos os membros do corpo estão envolvidos com a repetição de ostinatos mais ou menos padronizados, identificados com os diferentes ritmos populares. Assim a “unidade” na percussão múltipla é mais transitória, no sentido em que não envolve necessariamente a existência de um “núcleo” do set e nem a repetição de ostinatos característicos, como é o caso da bateria.

Devemos ainda ressaltar que essas mudanças de concepção, embora bastante importantes para a compreensão dos instrumentos em questão, não se manifestam no aspecto físico dos mesmos (elemento vibrante, maneira de ativação, material de construção etc.) que é, em última instância, o critério utilizado no sistema H-S.

Kevin Dawe (2003) levanta uma série de questões relativas ao estudo dos instrumentos musicais, particularmente no que concerne sua classificação. Ele nos lembra que

os dispositivos produtores de som que denominamos instrumentos musicais estão firmemente enraizados em culturas musicais locais de todo o globo, assim como são parte dos fluxos culturais globais nos quais eles passeiam e são realocados

---

<sup>33</sup> É fato, entretanto, que em geral todos os tom-tons e surdos – e possivelmente o bombo – de um mesmo instrumento terão materiais e construção semelhante, de forma análoga às teclas do xilofone. Entretanto tal afirmação é muito menos válida no caso da caixa e dos pratos, nos quais existe uma variação bem maior.

<sup>34</sup> É necessário ressaltar que em geral nas grandes formações orquestrais, as funções dos percussionistas são divididas: um deles toca exclusivamente os tímpanos, outro está encarregado dos teclados, e um terceiro da caixa clara. Entretanto, essa divisão pode ser realizada de diversas maneiras, de acordo com fatores como o tamanho do conjunto, as necessidades das peças a serem executadas, entre outros.

(seja nas mãos de músicos, turistas, colecionadores ou curadores de museus) (Dawe, 2003: 274).<sup>35</sup>

Dawe advoga a importância de se considerar os aspectos culturais nos sistemas de classificação de instrumentos musicais, apontando que os sistemas de classificação são, por sua própria natureza, impostos de cima para baixo. Esse aspecto já era notado por Hornbostel e Sachs (1980 [1914]: 241), que apontam que “o material a ser classificado, qualquer que seja, veio a existir sem a presença de nenhum sistema [classificatório], e se desenvolve e se transforma sem fazer referência a nenhum esquema conceitual”.<sup>36</sup>

Hornbostel e Sachs também apontam a irretudibilidade da dinâmica processual dos instrumentos musicais à lógica estática dos sistemas. Entretanto, não abrem mão de sua empreitada classificatória, uma vez que para eles a existência de tais sistemas tem vantagens tanto teóricas quanto práticas. Para eles, a classificação tem a capacidade de encontrar relações entre objetos que pareçam à primeira vista distantes, podendo revelar vínculos genéticos e culturais até então não percebidos. Podemos assim dizer que – embora isto não esteja explicitado no texto e, particularmente, os autores estejam situados em um momento bastante anterior ao estruturalismo – parte-se do princípio de que, se é verdade que o sistema é estático e a realidade é dinâmica, em algum nível, o primeiro encontra-se “encarnado” na última.

Já para Kevin Dawe, uma abordagem que leve em consideração os aspectos culturais, os instrumentos e seu significado, deve envolver tanto etnomusicologia, antropologia e estudos culturais quanto física, ciência da madeira (“wood science”) e sistemática biológica. Segundo ele, todas são disciplinas necessárias para o objetivo de compreender “o impacto da presença dos instrumentos musicais no fazer musical do homem e as maneiras pelas quais eles (e seus construtores e executantes) contribuem para moldar sociedades e culturas, e vice-versa” (Dawe, 2003: 275).<sup>37</sup>

Voltemos à bateria, buscando inseri-la nas especificidades de seu contexto cultural. Pode-se até mesmo pensar na mesma como um instrumento ainda em vias de definição. Tal hipótese

---

<sup>35</sup>No original: “*The sound-producing devices we call musical instruments are firmly embedded in local music cultures worldwide as well as a part of global cultural flows in which they are swept up and relocated (whether in the hands of musicians, tourists, collectors, or museum curators).*”

<sup>36</sup>No original: “*The material to be classified, whatever it may be, came into existence without any such system, and grows and changes without reference to any conceptual scheme.*”

<sup>37</sup>No original: “*...the affecting presence of musical instruments in human music making and of the ways in which they (and their makers and performers) help to shape societies and cultures, and vice versa.*”

está de acordo com seu aparecimento relativamente recente (no início do século XX) e envolto em um sistema de produção no qual o lançamento de diversos produtos inovadores ocorre com regularidade, como veremos no capítulo seguinte. Evidentemente, é preciso lembrar que mesmo instrumentos já “cristalizados” são entidades dinâmicas: desta forma, podem-se apresentar diferenças importantes em termos de construção – timbre, extensão, por exemplo – diferenças estas que, por sua vez, podem estar a serviço de posições estéticas e de execução – ver, por exemplo, o caso relatado por Silva (2005a: 36) a respeito do trompete. Se, por um lado, a venda de kits de bateria padronizados pode significar um passo em direção a um instrumento mais fechado, por outro lado, a facilidade de acrescentar ou subtrair elementos da bateria faz com que tais diferenciações possam, em larga medida, ficar a cargo dos próprios executantes, e não dos fabricantes de instrumentos, tornando possível uma individualização.

É interessante notar também que tal individualização da sonoridade não se opera apenas de um músico para outro: isto porque, dentro de uma concepção aberta, o próprio instrumento – ou conjunto de instrumentos – pode mudar, e dados de campo mostram que um mesmo músico pode acrescentar, subtrair ou modificar elementos de acordo com as demandas da apresentação que irá realizar. Com isto, um mesmo músico, apesar de identificado com um único instrumento, pode, de fato, tocar várias *baterias*. Portanto, se é usual a identificação do músico com um instrumento – sendo o caso dos multi-instrumentistas considerado como exceção, e não regra<sup>38</sup> – no caso dos bateristas este binômio pode apresentar fronteiras menos definidas: da mesma forma como a bateria está a meio caminho entre instrumento e conjunto, também é possível compreender o baterista como situado numa posição intermediária entre a de instrumentista e multi-instrumentista.<sup>39</sup>

Por último, não podemos deixar de apontar que estamos diante de um curioso paradoxo: essa possibilidade de personalização do instrumento e da sonoridade – que se torna um elemento a mais ao qual o músico pode recorrer para destacar sua individualidade – acontece justamente com um músico que ainda é, em diversas situações, menos valorizado (identificado com classes

---

<sup>38</sup> Ver, por exemplo, Silva (2005: 146), que enfatiza a identificação de um músico com seu instrumento nos cursos superiores de Bacharelado em Música.

<sup>39</sup> Devemos lembrar que do ponto de vista da técnica de execução, existe uma maior unidade nas técnicas de baqueta utilizadas pelo baterista que no caso de multi-instrumentistas que tocam instrumentos de famílias diferentes. Entretanto, o baterista se aproximará da noção de multi-instrumentista no sentido de que, assim como ocorre com este último, diferentes sets de bateria trazem consigo particularidades em termos das diferentes possibilidades de execução e fraseado que podem ser trilhadas em cada instrumento.

sociais mais baixas, com um aprendizado intuitivo, com o fato de não tocar notas, de “bater” ao invés de tocar etc.).

Desta maneira, pudemos ver de que forma o contexto cultural nos dá importantes ferramentas para compreendermos a bateria como instrumento musical. O exame do contexto cultural de consolidação da música popular no Brasil e do papel do instrumento neste contexto, do conhecimento produzido acerca da bateria e do contraste com a literatura relativa ao estudo dos instrumentos musicais nos permite perceber a complexidade e multiplicidade de elementos que estão em jogo. Passamos agora ao exame de outra fonte que, consideramos, trará contribuições centrais para a compreensão deste universo: as assim chamadas revistas de música.

## CAPÍTULO 3 – A BATERIA NAS REVISTAS DE MÚSICA

### 3.1- Introdução

O presente capítulo tem como objetivo realizar uma investigação tendo as revistas de música como objeto. Busca-se um levantamento de representações acerca da bateria e dos bateristas, como uma forma de melhor compreender o universo deste músico. As revistas de música de que se fala no presente capítulo são publicações periódicas – todos os títulos que levantamos são mensais –, vendidas em bancas de jornal e destinadas a um público de instrumentistas. As revistas são especializadas em um instrumento (os principais são guitarra, baixo elétrico, teclados e bateria), embora instrumentos “aparentados”<sup>40</sup> sejam também cobertos nas mesmas publicações (por exemplo, o violão nas revistas sobre guitarra, a percussão nas revistas de bateria). Estão basicamente relacionadas com a assim chamada música popular, embora com alguma frequência elementos que poderíamos associar às categorias “erudita” e “folclórica” estejam presentes. Seu formato segue basicamente o de revistas norte-americanas semelhantes<sup>41</sup> e inclui seções sobre equipamentos – instrumentos, acessórios, equipamentos para estudo como praticáveis, metrônomos e baterias eletrônicas etc. –, entrevistas com músicos com amplo reconhecimento profissional, colunas de conteúdo didático (aulas), entre outros. Sua tiragem é expressiva – as edições de 1997 e 1998 da *Modern Drummer* tiveram uma tiragem de 20.000 exemplares; a *Modern Drummer* brasileira nº 27 afirma que a revista atinge 28.000 bateristas por mês –, o que é um indício da importância do papel desempenhado por tais revistas no que tange à prática musical corrente.

Seu público parece composto sobretudo por instrumentistas em vias de profissionalização. Aponta para esse fato um dos exemplares analisados, cuja matéria de capa contém estudos técnicos para serem realizados durante as férias de verão, diretamente voltados para este público. O editorial afirma:

---

<sup>40</sup> Isto é, próximos entre si em termos de categorias organológicas e, em alguns casos, de técnicas de execução.

<sup>41</sup> Podemos apontar as tradicionais *Guitar Player* e *Modern Drummer* como referências – sendo que, conforme veremos adiante, uma das revistas a serem analisadas neste trabalho é a versão brasileira desta última: a *Modern Drummer* em português.

Não é porque chegaram as férias de verão que devemos abandonar os estudos de bateria. Ficar em casa morgando o dia todo, jogando vídeo-game e comendo porcaria não vai levar ninguém a lugar nenhum. Por isso, e porque todo mundo sabe que tocar bateria pode ser a maior diversão que existe, principalmente quando não se tem que fazer lição de casa, trabalho de faculdade ou estudar para prova, sete superbateras prepararam exercícios exclusivos para você se esbaldar (...) (B&P n° 113, p. 9).

Apesar de este formato de revista já existir em outros países há mais tempo – por exemplo a *Modern Drummer* norte-americana, iniciada em 1977 –, a fonte mais antiga que encontramos de uma publicação deste tipo – isto é, voltada para instrumentistas – no Brasil é dos meados da década de 1990. Trata-se da *Tok pra quem toca*, hoje descontinuada. Esta era uma revista com um formato diferente do apresentado acima, uma vez que não era especializada por instrumentos – embora também tivesse como foco a música popular. Antes desta existiam no país revistas sobre música popular. Contudo, estas eram destinadas aos ouvintes, e não aos músicos – a de maior longevidade destas foi a revista *Bizz*, que circulou de 1985 a 2007, com algumas interrupções. As publicações que ora analisamos têm início em meados dos anos 1990 (1996 e 1997).

Neste capítulo são abordadas duas destas publicações: as revistas *Bateria & Percussão* e a edição brasileira da *Modern Drummer*. Ambas são editadas no Brasil e têm seu foco na bateria, embora – como o título da primeira mostra de forma clara – o universo da percussão também esteja coberto. A amostra compõe-se de 29 números, sendo 23 da *Bateria & Percussão* (B&P) e 6 da *Modern Drummer* (MD).<sup>42</sup> Com isso cobrimos um período de tempo que tem início no ano de 1996 para a B&P e 1997 para a MD e chega até os dias atuais. Esta escolha se deu em virtude da dificuldade – que sem dúvida nos chamou a atenção – de encontrar um acervo público deste tipo de publicação – o que nos parece atestar que estas não têm recebido muita atenção por parte da esfera acadêmica, particularmente no que se refere a sua utilização como fonte documental. Silva (2005a: 1) menciona rapidamente a riqueza potencial deste material, considerando este como um tópico importante a ser pesquisado.

---

<sup>42</sup> Para nomear os conjuntos das publicações, estou usando sua nomenclatura atual. Entretanto, como iremos ver adiante, as revistas trocaram de nome ao longo do tempo, e a MD chegou a ter sua periodicidade interrompida e depois reiniciada.



Portanto, devemos realçar que a amostragem utilizada não é aleatória. Entretanto consideramos tal amostra como representativa, em primeiro lugar por sua abrangência no tempo (mais de uma década), em segundo lugar pela sua proporção em relação ao universo de exemplares das revistas pesquisadas.<sup>43</sup> E, finalmente, é também necessário pensar na adequação da amostra aos procedimentos que serão utilizados em sua análise; desta maneira, consideramos o conjunto de exemplares selecionados e o critério de seleção como válidos uma vez que não iremos utilizar procedimentos estatísticos mais elaborados para analisar as revistas. A amostra utilizada neste trabalho compõe-se dos seguintes exemplares: 5, 9, 12, 14, 15, 20, 24, 25, 38, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 67, 83, 113, 117, 118 e 125 da B&P; 14, 19 e 24 da primeira série da MD; e 11, 27 e 52 da segunda série da MD.

### 3.2- Etnografia e fontes documentais

Tratar documentos escritos como “campo” é uma abordagem já realizada por vários antropólogos. Se os métodos da disciplina surgiram em uma situação histórica particular a partir do estudo do que eram conhecidas como “sociedades primitivas”, gradualmente estes métodos foram sendo aplicados em contextos os mais diversos. Não é nosso objetivo aqui refazer todo este longo percurso, apenas lembrar que no próprio nome da disciplina (*Anthropos + logos*) já se encontra a possibilidade de, no limite, constituir qualquer produção humana como objeto de estudo.

Para melhor ilustrar de que maneira fontes documentais podem ser pensadas como campo, um trabalho foi selecionado como exemplo: trata-se da pesquisa realizada por Olívia Maria Gomes da Cunha no acervo pessoal da antropóloga Ruth Landes (Cunha, 2004).

Este acervo foi cuidadosamente preparado pela própria Landes para ser doado ao National Anthropological Archives do Smithsonian Institution, constituindo a coleção *Ruth Landes Papers*. Toda uma trajetória de vida é revista, uma narrativa pessoal e profissional é criada a partir de diferentes exercícios de “memória deixados nas cartas, cartões, bilhetes, anotações dispersas, fotos amareladas, projetos inacabados, manuscritos reescritos, diários de campo, documentos familiares e relatórios produzidos por ela ao longo de mais de 60 anos” (Cunha,

---

<sup>43</sup> Assim, a amostra da B&P corresponde a 15,3% do número de edições. Quando a amostra das duas revistas é considerada, essa proporção é de 13,0%. Cabe notar que este último número é apenas aproximado, uma vez que a MD teve sua circulação interrompida e ao retornar sua numeração foi zerada.

2004: 290). Para Cunha, o interesse reside no fato de que o estudo da constituição dos arquivos antropológicos tem contribuições a fazer para a história desta disciplina. Assim, os arquivos “não preservam segredos, vestígios, eventos e passados, mas abrigam marcas e inscrições a partir das quais devem ser eles próprios interpretados” (Cunha 2004: 292).

É preciso ter em mente que existem inúmeras diferenças entre o caso estudado por Olívia Cunha e o presente trabalho. Talvez a diferença mais importante a ser ressaltada seja a de que, uma vez que não encontramos acervos públicos de revistas de música, as questões relacionadas ao arquivamento suscitadas por Cunha não se aplicam em nosso caso. Se na pesquisa sobre o processo de constituição da coleção *Ruth Landes Papers* está claro que a inclusão no arquivo eleva um determinado texto à categoria de “documento” ou “fonte” – o que explica o esmero com que a antropóloga trabalha sobre sua própria memória escrita – no caso das revistas de música a ausência de uma preservação institucionalizada dos textos é sem dúvida um dos fatores que nas palavras de Silva (2005a: 1), “as tem mantido num nicho particular em relação aos estudos acadêmicos”.

Podemos afirmar que se trata de um material que vive uma espécie de eterno presente, marcado não pela memória, mas pelo esquecimento. É importante notar, por exemplo, que diversos tópicos são repetidamente abordados em mais de uma edição. Um exemplo é a afinação do instrumento, que foi objeto de matérias da B&P nas edições 24 e 25, 83 e 118.<sup>44</sup> Também devemos mencionar o teste de uma série de baterias “topo de linha” (denominada “Collector’s Series”) da fabricante norte-americana DW, que aparece nas edições 20 e 57 de nossa amostra.

Por fim, outro ponto a se levar em consideração na análise do presente material é a possibilidade de pensar os documentos como portadores de diferentes vozes. Desta maneira, ao entender as revistas de música como *loci* de discursos sobre os músicos e seu mundo, busca-se o que se poderia denominar de “visão nativa” sobre a questão, isto é, a busca por expor as categorias utilizadas pelos próprios agentes do campo para organizar o campo. Nos textos das revistas e – fazendo-se um paralelo com o processo de constituição da *Ruth Landes Papers* (Cunha, 2004) – na própria organização, seleção, edição, disposição do material nas mesmas,

---

<sup>44</sup> É preciso notar que, por se tratar de um tema de meu interesse pessoal, ele sem dúvida foi norteador para a constituição do acervo que foi utilizado como amostra. Ressaltamos também que a cada “encarnação”, o tema foi abordado de uma maneira diferente.

estão inscritas portanto informações que apresentam algum grau de analogia com as que são buscadas por um etnógrafo em campo:

Afinal, documentos não falam e o diálogo com *eles* – quando alvo de experimentação – implica técnicas não exatamente similares às utilizadas no *campo*. No entanto, os antropólogos têm pretendido bem mais do que ouvir e analisar as interpretações produzidas pelos sujeitos e grupos que estudam, mas entender os contextos – social e simbólico – da sua produção (Cunha, 2004: 293, grifos da autora).

Finalmente, cabe ressaltar que na análise que se segue outra disciplina irá também ocupar um papel de destaque: trata-se da História Cultural, presente principalmente na figura do historiador francês Roger Chartier.

### **3.3- Documentos e práticas culturais – Roger Chartier e a questão do popular como uso**

O pensamento de Chartier nos fornece ferramentas úteis para pensarmos as revistas de música como fontes documentais. O objeto de seus estudos – as práticas de leitura na Idade Média – sem dúvida encontra-se distante das publicações que o presente trabalho enfoca. Apesar disso, salientamos que, tendo em vista que Chartier trabalha com os livros e a leitura, existe uma maior possibilidade de estabelecermos um diálogo com sua produção ao voltarmos nosso olhar para as revistas de música, e por isso buscaremos transpor algumas de suas idéias para o estudo de nosso objeto.

Ao discorrer sobre a cultura popular, Roger Chartier (2003) questiona os pressupostos a partir dos quais se partia para analisar a produção desta esfera cultural. Para ele, as definições de cultura popular derivam de dois grandes modelos: o primeiro modelo define a cultura popular como um universo simbólico totalmente independente da – e irredutível à – cultura letrada. Já o segundo define a cultura popular a partir de suas dependências e lacunas em relação à cultura dominante. “De um lado, portanto, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, fechado em si mesmo, independente. De outro, uma cultura popular inteiramente definida por sua distância da legitimidade cultural, da qual é privada” (Chartier, 2003: 142).

Por outro lado, esses dois grandes esquemas (Chartier os chama de “modelos de inteligibilidade”) se articulam dinamicamente. Isto é, um mesmo autor pode se valer ora de um, ora de outro, oscilando entre ambos às vezes até mesmo no correr de uma única obra. Dentro de uma perspectiva cronológica, é comum opor uma era de ouro passada da cultura popular – independente, forte, rica – a um momento posterior de perseguição, deslegitimação e carência. Diversos modelos interpretativos poderiam ser reduzidos a este esquema, com o marco do ponto de virada entre independência e carência, “esplendor e miséria” sendo colocado em diferentes momentos – os séculos XII, XVII, e o período entre 1870 e 1914 na Europa; o século XIX na América do Norte, apenas para citar alguns (Chartier, 2003: 143-146). Ao comentar tal tipo de construção, Roger Chartier é incisivo: “O destino historiográfico da cultura popular é, portanto, sempre ser sufocada, expulsa, usada e, ao mesmo tempo, tal como Fênix, sempre renascer das cinzas” (2003: 146). A partir desta constatação, ele irá buscar uma nova forma de compreender a questão da cultura popular:

Isso indica, sem dúvida, que o verdadeiro problema não é datar seu desaparecimento tido como irremediável, mas considerar, para cada época, como se estabelecem as relações complexas entre as formas impostas, mais ou menos restritivas e imperativas, e as identidades afirmadas, mais ou menos raiosas ou contidas (Chartier, 2003: 146-7).

Para isso, o historiador identifica e critica três idéias centrais para a sustentação deste tipo de modelo: (1) “a cultura popular poderia ser definida por contraste com o que ela não era, a saber, a cultura letrada e dominante”; (2) “era possível caracterizar como ‘popular’ o público de certas produções culturais”; e (3) “as expressões culturais podem ser tomadas como socialmente puras e, para algumas dentre elas, como intrinsecamente populares” (Chartier, 2003: 151).

Assim, questionando-se a “pureza” e as características sociais como intrínsecas às formas culturais, Roger Chartier desloca o foco de sua atenção para a dinâmica dos processos culturais. Uma vez que tais processos seriam incessantes, isto leva a enxergar seus produtos como sempre provisórios, híbridos, dinâmicos – nas palavras do autor, tais formas são “aculturadas e aculturantes” (Chartier, 2003: 151). Mais do que isso, abre-se então a dimensão do uso dos “objetos” culturais – o foco desloca-se então dos objetos para os sujeitos sociais, e para a relação entre sujeito e objeto (o momento do uso ou “consumo”) como produtora de sentido.

As noções de estratégia e tática, conforme formuladas por Michel de Certeau (*apud* Chartier, 2003: 153-4) são importantes para esta proposta de compreensão da cultura popular: a estratégia pressupõe planejamento, um suporte institucional. Ela é, sob estes aspectos, oficial. A produção trabalha com estratégias. Já a tática está do lado do uso, é sempre provisória, opera no não-lugar, é sub-reptícia, caótica, e também produz sentido. Comparada por Certeau a uma caça ilegal, porque opera no território que não é o seu, a tática é definida como uma “maneira de fazer apesar de” (Chartier, 2003: 153-4). Para o historiador, isto significa ter em mente que o controle efetivamente exercido sobre a cultura popular pode, na prática, ser menor do que fazem crer os documentos oficiais tratando do assunto, pois estes não levam em conta a dimensão da tática. A existência de uma “atenção ‘oblíqua’” (Chartier, 2003: 155), constantemente transitando entre o crer e o não crer, e a predisposição a selecionar, recortar o que é contíguo, juntar o que está separado, criam mecanismos para que ocorra um reprocessamento da cultura que se busca impor através das estratégias; cria-se a possibilidade de a cultura popular inscrever aí sua própria coerência. O autor é claro:

Mais que uma suposta adequação entre o repertório de venda ambulante e a ‘mentalidade popular’, que está arriscada fortemente a não ser nada mais do que uma tautologia (pois o sucesso da ‘literatura popular’ é explicado por sua homologia com uma mentalidade que, de fato, é deduzida da temática livresca), o que importa é uma história social dos usos e das compreensões dos textos pelas comunidades de leitores que, sucessivamente, são perceptíveis (Chartier, 2003: 158).

### **3.4- A bateria nas revistas de música**

Voltando-se então ao pensamento de Roger Chartier, percebemos que o processo de produção de sentido situa-se no encontro do receptor com o objeto. Logo, podemos afirmar que o sentido é relacional, na medida em que depende do uso de um determinado objeto por parte dos sujeitos. Dito de outra forma, a dimensão do significado encontra-se no nível da prática: estas articulam os sentidos. Tais proposições nos levam, a partir do próprio material, a pensar indícios de seu uso. Através desta constatação, levanta-se a questão fundamental: como reconstruir, então, uma prática cultural a partir de um material documental? Ou, aplicando tal questionamento ao âmbito do presente trabalho: de que forma podemos inferir as características de um fazer musical

específico a partir dos documentos selecionados? De que maneira as revistas de música representam uma prática musical? Como transpor o v[er]bo entre representação e prática? A questão é difícil, já que trata-se de mapear a “variação, segundo o tempo e o lugar, os grupos sociais e as comunidades de interpretação, as condições de possibilidade, as modalidades e os efeitos dessa caça ilegal [a leitura, ou dito de uma forma mais ampla, a dimensão do uso]” (Chartier, 2003: 155).

A resposta não é simples. Ao discorrer sobre a questão da leitura popular nas Idades Média e Moderna, Chartier aponta para a necessidade de se recorrer a outras fontes, como iconografias de situações de leitura, textos de caráter normativo, representações da leitura feitas pelos próprios leitores plebeus e camponeses, entre outras. Entretanto, para a utilização crítica de tais fontes, é preciso lembrar que se trata de representações do popular, sujeitas elas também a restrições e especificidade, e que portanto “não mantêm jamais uma relação imediata e de transparência com as práticas que elas deixam ver” (Chartier, 2003: 161).

Se, ao estudar as práticas de leitura medievais, o autor afirma que os leitores quase não deixaram documentos sobre suas leituras, em nosso caso o acesso a tal tipo de dado é sem dúvida, mais fácil. Em primeiro lugar, pelo fato de estarmos estudando uma prática situada no tempo presente, foi possível recorrer a dados do campo para complementar essas informações.

Em segundo lugar, as próprias revistas disponibilizam espaços onde a dimensão da recepção pode aparecer com mais clareza: trata-se das seções que buscam estabelecer um diálogo entre produção e recepção, como o editorial e as cartas dos leitores.

Em terceiro lugar, é preciso colocar a questão da minha própria experiência como baterista. Esta proximidade entre pesquisador e objeto tem duas faces: por um lado, tende a facilitar a capacidade de analisar o material, uma vez que já existe um conhecimento prévio da prática à qual este se refere; por outro lado, exige um cuidado metodológico redobrado. Tal cuidado é necessário para que se possa, em primeiro lugar, lembrar que não existe uma identificação imediata e irrestrita entre minha vivência pessoal com a prática social que se busca analisar; e, finalmente, para não se chegar a conclusões que estejam em contradição com o material usado como fonte – ou, pelo menos, identificar uma contradição entre o que apontam as fontes documentais e a experiência pessoal. É preciso ter em mente a noção de Gilberto Velho (1978) de que familiaridade não necessariamente significa conhecimento.

Por último, é preciso também procurar indícios do uso de tais materiais na própria estrutura e conteúdo das publicações. Para isso, mais uma vez é necessário cuidado, uma vez que o tipo de dado a que teremos acesso consistirá basicamente em possíveis usos prescritos pelos produtores – ou, dito de outra forma, tentativas de controle, “estratégia”, no sentido de Certeau, das maneiras de recepção de um determinado conteúdo. Precisamos ter em mente que pode existir uma distância considerável entre estas prescrições e o uso de fato de tais revistas – lembremos da atenção oblíqua e da apropriação que mencionamos anteriormente.

Mais ainda, é preciso um esforço analítico para descobrir tais possibilidades de uso na própria forma de organização do material. Márcia Abreu (2003), a respeito das mudanças nos modos de fixar e transmitir os discursos, aponta que “tão profundas teriam sido estas alterações que transformariam, ao mesmo tempo, as relações entre as pessoas envolvidas com o mundo da escrita, as estratégias intelectuais e, sobretudo, as formas de ler” (2003: 7). Em outro artigo, Roger Chartier faz tal afirmação claramente:

Com efeito, cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações. Nesses últimos anos, a história do livro procura delimitar, em diversas escalas, esses efeitos a partir do sentido das formas (Chartier, 2003: 45).

Como exemplo, o autor coloca as profundas diferenças nas práticas de leitura a partir da mudança do suporte físico dos textos de rolo para códice. Se, neste trabalho, não temos o foco na transposição de um “mesmo” texto de um suporte a outro e nos diferentes sentidos a partir desta transposição, ainda assim é preciso estar atento a esta correlação entre forma e sentido.

E, de fato, se não encontramos uma transposição literal de um texto para as páginas da revista, por outro lado podemos observar diversas aulas – e mesmo matérias – fortemente influenciadas por outros livros. Por exemplo, métodos norte-americanos como o *4-way coordination* e o *Progressive steps to syncopation for the modern drummer*, de notória difusão no ensino da bateria, já foram tema de diversas aulas da revista.<sup>45</sup> Outro caso – desta vez menos louvável – é o da matéria de capa do número 11 da MD (agosto de 2003), “Os Ritmos Afro-Cubanos – Sua importância para a música contemporânea”, baseada quase que exclusivamente no livro *Afro-Cuban rhythms for drumset*, de Frank Malabe e Bob Weiner (1990) – inclusive

---

<sup>45</sup> Por exemplo, nos n<sup>os</sup> 24 e 55 da *Batera & Percussão*, respectivamente.

copiando a seqüência de exercícios das páginas 9 a 11 do livro –, sem no entanto fazer referência ao mesmo.

Embora haja variação de uma revista para outra (*Batera & Percussão* e *Modern Drummer*) e em edições sucessivas de uma mesma publicação, podemos, a partir dos exemplares selecionados, traçar uma estrutura básica desse formato de revista de música. Desta maneira, o conteúdo das publicações pode ser dividido em:

1- Notícias recentes sobre conjuntos / músicos / eventos. A B&P tem uma seção que já se chamou “ecos” e “repercussão”; esta compõe-se de rápidas notícias sobre *tournées*, mudanças de formação – bateristas que entram ou saem de conjuntos –, eventos, além de outras notícias curtas – como por exemplo, a de um músico norte-americano que está processando uma companhia de bebidas por uso indevido de imagem. Bastante semelhante é a seção “notícias” da MD, que também possui um quadro com os músicos aniversariantes do mês.

2- Seções relativas a produtos. Existem seções relativas ao lançamento de produtos relacionados à bateria (denominadas “lançamentos” e “novos e notáveis”), onde são veiculados pequenos textos e fotos sobre produtos que estão chegando ao mercado. Entre estes, vários chamam a atenção por inovações tecnológicas ou de *design*. Há também uma parte dedicada à análise dos mesmos, onde se realiza uma matéria de maior envergadura (1 a 3 páginas) sobre um único produto, que é utilizado e testado por um músico, autor da matéria. Este irá depois escrever suas impressões a respeito, apontando seus pontos positivos e negativos. O diferencial em relação à seção de lançamentos é o de se fazer um teste mais aprofundado – muitas vezes em condições reais de uso – por uma terceira pessoa – ao contrário da outra seção, onde o que se divulga é uma visão mais “oficial” sobre o produto.

3- Análise de métodos. A B&P tem também uma coluna (“analizando”) dedicada à análise de materiais didáticos de bateria, seja em livro ou em vídeo. Tanto lançamentos recentes quanto materiais consagrados são objeto da coluna.

4- Resenha de discos. Esta seção das revistas vem sofrendo mudanças ao longo do tempo. A característica que se mantém é o espaço dedicado aos lançamentos. Além disso, já houve um espaço dedicado à resenha de discos consagrados do passado (“clássicos”), além de uma coluna onde um baterista fazia sugestões de discos que ele considerava como essenciais. Atualmente há espaço também para resenhas de vídeos musicais e para *sites*, na MD e B&P, respectivamente.



5- Aulas. A cada edição das revistas, encontramos de 5 a 7 aulas, de 1 ou 2 páginas cada, e cada uma delas escrita por um autor diferente. Abordam-se assuntos diversos relativos à bateria, desde aspectos técnicos até estudos de estilos, aquecimentos, etc. A revista *Batera & Percussão* geralmente dedica ao menos uma aula a instrumentos diferentes da bateria – principalmente instrumentos de percussão erudita e tambores tocados com as mãos. Este espaço para a percussão já foi maior, contando com um suplemento separado para esses instrumentos, com seu próprio conjunto de aulas, como veremos adiante.

6- Matérias com bateristas. Cada edição contém pelo menos duas matérias deste tipo, com músicos de renome. Geralmente compõem-se de entrevista, eventuais transcrições de pequenos trechos realizados pelos músicos e, nos casos de bateristas com carreira mais extensa, discografia. Outro elemento que está quase sempre presente é uma descrição do instrumento usado pelo músico, acompanhada de um diagrama reproduzindo as especificações (medidas, fabricante, modelo e disposição espacial) das peças da bateria. Mesmo elementos que não influem diretamente na sonoridade – como as ferragens – são ocasionalmente listados. São realizadas matérias também com músicos menos consagrados, embora note-se que o espaço dedicado aos “novos talentos” seja menor.

7- Outras matérias. Entre os assuntos abordados, podemos destacar temas como: a construção de instrumentos; a manutenção da bateria que pode ser feita pelo próprio músico; isolamento acústico; elementos que influenciam na sonoridade do instrumento – como matérias sobre peles e afinação de tambores; matérias cujo foco está em um determinado ritmo e incluem diversos aspectos como músicos de referência, discos clássicos, equipamentos e sonoridades considerados adequados dentro do estilo, transcrições musicais de “levadas” (padrões rítmicos); matérias sobre saúde (principalmente sobre alongamento, condicionamento físico e como evitar lesões oriundas da prática do instrumento); e matérias sobre o “mercado musical” e a carreira profissional. A MD tem também uma coluna mensal com colecionadores de instrumentos, suas raridades e suas histórias – o chamado “espaço do colecionador”. A B&P já teve uma coluna mensal chamada “caixa de instrumentos”, dedicada a instrumentos de percussão que poderíamos classificar como “étnicos” ou “exóticos”, de origem principalmente indiana e africana.

8- “Kit do mês”. Também encontrado apenas na MD, é um espaço para o qual os leitores podem enviar fotos e descrições de seus instrumentos, e a cada edição um deles é publicado.

Freqüentemente são publicados kits exóticos – por exemplo, uma bateria feita com tambores octogonais (MD n° 19).

9- Cartas dos leitores. Estas podem ser divididas entre as que se referem à própria revista, e uma seção dedicada a tirar dúvidas dos leitores (“Pergunte ao baterista”, na MD, e “Doutores da batera” na B&P).

10- Editorial. O espaço onde, além de um comentário sobre o conteúdo da edição, encontra-se a visão “oficial” do ponto de vista da publicação.

11- Anúncios. Existe uma grande quantidade de material publicitário nas revistas analisadas. Na grande maioria dos casos, são anunciados instrumentos ou acessórios, mas, como veremos adiante, também encontramos outras categorias de anúncios (aulas, eventos, discos, entre outros).

Dito isto, vamos empreender então uma análise de alguns pontos que consideramos relevantes para a compreensão das representações das práticas musicais enfocadas pelas publicações. Talvez o primeiro ponto a ser destacado seja o do instrumento como elemento de recorte do universo de leitores. Assim, as revistas de música do tipo que analisamos neste capítulo são dedicadas a instrumentos específicos<sup>46</sup> – ao contrário portanto de publicações voltadas para a música como entretenimento, como a *Bizz* e a *Rolling Stone*. O conteúdo das revistas está orientado a partir das especificidades relacionadas aos instrumentos – em nosso caso, a bateria –, mais do que a questões mais amplas sobre música ou sobre música popular.

Podemos perceber uma compartimentalização de interesses, que pode ser ilustrada a partir do caso hipotético de dois instrumentistas – digamos, um guitarrista e um baterista: ambos tocam em um mesmo conjunto, fazendo música juntos. Apesar disso, cada um é leitor de uma revista diferente, enfocando seu próprio instrumento, e sem diálogo com a publicação do colega. De fato, em todos os exemplares que compõem nossa amostra, não existe nenhuma matéria ou coluna que enfoque o fazer musical em conjunto,<sup>47</sup> embora o assunto apareça ocasionalmente em entrevistas.

---

<sup>46</sup> Uma exceção a esta regra foi a revista “Tok Pra Quem Toca” publicada ao longo dos anos 90, cujo foco estava em diversos instrumentos – principalmente bateria, guitarra e baixo elétrico. Infelizmente, só tivemos acesso a um único exemplar desta revista, o que impossibilitou-nos de incluí-la na amostra para a realização de uma comparação mais detalhada.

<sup>47</sup> Alguns temas que poderiam ser explorados, apenas a título de exemplo são: dicas para ensaio, a interação entre músicos durante a execução, uso do metrônomo, entre muito outros possíveis.

Apesar de alguns assuntos de interesse mais amplo – por exemplo, a profissão de *roadie*,<sup>48</sup> as funções da Ordem dos Músicos do Brasil<sup>49</sup> – o que se conclui a partir das análises de nossa amostra é que, de forma geral, as questões que interessam aos bateristas não interessam aos demais instrumentistas, e vice-versa. É interessante notar um paralelo entre essa conclusão e o modelo conservatorial de ensino de música tal como este é normalmente concebido – fundado na ênfase na performance individual, na especificidade do instrumento<sup>50</sup> – contrastando com uma concepção mais próxima da universidade – aulas coletivas, produção de conhecimento, maior abrangência de temas e assuntos.

Um segundo ponto a ser destacado é o enfoque na música popular: mais especificamente, é preciso salientar que os instrumentos que são tema das revistas de música – bateria, guitarra, baixo elétrico, teclado – são associados (embora não exclusivamente) com a música de origem ou influência norte-americana (rock, pop, jazz). São portanto instrumentos ausentes do ensino conservatorial, uma vez que este se volta para os instrumentos da orquestra sinfônica e música de câmara. É preciso entretanto lembrar o pensamento de Roger Chartier, e não tomar determinadas formas culturais como “socialmente puras”. De fato, o espaço dedicado à música brasileira é grande nessas revistas, e se constrói de várias formas. Podemos afirmar, em primeiro lugar, que há uma ênfase bastante grande nos ritmos brasileiros. Em segundo lugar, há também um enfoque nos músicos brasileiros – independentemente do estilo que tocam. Apesar disso, cabe notar que são poucas as publicações dedicadas a instrumentos mais identificados com a música brasileira. Alguns exemplos são a revista “Viola Caipira”, em sua vigésima edição, e a “Cover Cavaco”, hoje descontinuada.

Um outro ponto a ser destacado é o uso da notação musical para a transmissão de informações. Uma vez que as informações da revista circulam apenas em seu formato impresso, sem contar com recursos como gravações sonoras e visuais, optou-se, em ambas as publicações estudadas, pelo uso exclusivo da notação musical tradicional. Note-se que, apesar de a revista ser um instrumento de comunicação à distância, são frequentes as recomendações aos leitores para

---

<sup>48</sup> *Roadies* são os técnicos de equipamento que acompanham um conjunto musical em suas apresentações ao vivo. Entre suas funções está o transporte, montagem e os ajustes dos equipamentos dos músicos. Desta forma, muitos deles são especializados em um determinado instrumento musical, com o qual também têm alguma experiência como executantes.

<sup>49</sup> Respectivamente *Batera & Percussão* n<sup>os</sup> 83 e 9.

<sup>50</sup> Bernard Lehmann (1998) fala acerca das expectativas – frequentemente frustradas – sobre a carreira de concertista no caso por ele analisado, carreira esta que acreditamos representar o grau máximo dos fatores acima citados.

que estes tenham o acompanhamento de um professor. Este fato sem dúvida está relacionado às limitações das possibilidades de transmissão da escrita musical – em termos de sonoridade, posicionamento do corpo, técnica etc. – ainda mais quando o receptor tem pouca experiência como músico.<sup>51</sup> Ressalte-se também que são usadas adaptações na notação tradicional, por conta da especificidade da escrita para instrumentos de altura indeterminada – para uma discussão do assunto, ver Oliveira (2002).

Apesar dessas adaptações, existe uma uniformização bastante grande no que se refere à escrita para a bateria, com espaços definidos para as diferentes peças. Uma eventual saída do padrão geralmente se justifica a partir das necessidades específicas do trecho musical transcrito, como o uso de duas pautas, ou a utilização de outros sinais – embora sempre acompanhados de legenda. Já no caso da transcrição de instrumentos de percussão, o uso de adaptações e exceções é maior. Cabe também notar que, apesar disso, não se utilizam outros recursos, como as tablaturas, comuns em transcrições de bateria encontradas na internet e em revistas sobre guitarra. Talvez a importância primordial do aspecto rítmico ajude a entender a opção exclusiva pela notação musical, pois esta é mais precisa na diferenciação das durações que outras formas de registro escrito. Tal ampla utilização da notação tradicional – somada ao fato de as aulas e a revisão de métodos serem partes importantes das revistas – deve ser vista como indício da consolidação de uma prática de leitura musical. Isto vai de encontro à noção do senso comum de que bateristas e percussionistas seriam músicos mais “intuitivos”. Apesar disso, devemos salientar que esta consolidação ainda está em processo, e muitas vezes as revistas são chamadas a advogar a favor da leitura musical, dando a entender que a mesma não seja ainda um consenso entre seus leitores. De qualquer forma, o fato de as revistas serem uma importante fonte de informação para uma grande quantidade de pessoas, além do já citado apelo ao acompanhamento de um professor, fazem com que se possa supor que o autodidatismo ainda seja comum – embora seja um auto-didatismo que provavelmente não inicia “do zero”, uma vez que depende do aprendizado da leitura.

Fontes do campo também apontam para a importância da leitura musical entre bateristas. Wilson das Neves afirma que Luciano Perrone, ao apresentá-lo a outros músicos, sempre enfatizava sua habilidade de leitura musical: “então quando ele me apresentava era assim ‘não,

---

<sup>51</sup> Poderíamos dizer que, em um sentido mais amplo, o apelo ao acompanhamento de um professor é um reconhecimento das dificuldades inerentes ao auto-didatismo no aprendizado do instrumento.

esse aqui não é batedor de boi morto, não, ele tá estudando música, lê música” (entrevista concedida ao autor em 10/04/2008). Em outro trecho, ele aponta que sua habilidade em leitura musical foi importante para se afirmar diante de outro músico, já veterano: Mário Lins, na época baterista da Orquestra Tabajara, desprezava o então novato Das Neves, que revoltou-se ao descobrir que o colega não sabia ler:

Aí eu ficava acompanhando a parte [de bateria], aí um dia chegou uma parte nova ele deu todas na trave, eu falei ‘tu me enganou até hoje!’. Porque ele me olhava de banda, ele me olhava assim. Aí eu falei ‘Ó, tu me enganou até hoje! Daqui pra frente não me engana mais.’ Não lia nada! Ele ia de cor. Mas precisava querer estar me olhando assim? E eu já dividia [lia os valores rítmicos], e ele não (entrevista concedida ao autor em 10/04/2008).

Em relação ao conteúdo das matérias, pudemos notar a recorrência de alguns temas nas entrevistas: a formação inicial do músico, outros instrumentistas que ele considerava como referência, o uso das tecnologias de ponta – principalmente em situações de gravação –, e os conselhos para os iniciantes. Os dois primeiros temas serão tratados no capítulo seguinte. Por ora, voltamos nossa atenção aos outros dois.

A tecnologia refere-se sobretudo ao uso do metrônomo e das possibilidades quase ilimitadas de edição proporcionadas pela gravação digital. Refere-se também ao uso de programações eletrônicas de bateria e percussão. Em relação ao primeiro item, cabe ressaltar que o período coberto por nossa amostra das publicações coincide – a partir de nossa própria experiência – com o período de barateamento e grande difusão da gravação digital realizada em computador. Essa tecnologia permite a visualização imediata na tela do computador das ondas sonoras gravadas em diferentes canais. Permite também uma manipulação desse material que, por um lado, é muito facilitada (com a possibilidade de selecionar trechos com precisão de milissegundos, e recortar, copiar, colar, arrastar etc.), e por outro lado, não destrói os dados originais, podendo ser desfeita e refeita à vontade – ao contrário, por exemplo, da edição em fita de áudio analógica, onde a emenda de trechos era feita recortando-se (literalmente) as partes desejadas e unindo-as com fita adesiva.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Cabe ressaltar que, entre estas duas etapas, houve uma tecnologia intermediária, a da gravação digital com fita. Nesta, já não se realizavam emendas com tesoura e fita adesiva; ainda assim, a capacidade de edição era muito menor do que com a gravação em computador.

A disponibilidade desta nova tecnologia permitiu que fossem realizadas emendas em profusão durante o processo de gravação, uma situação bastante diferente dos tempos de gravação analógica. Entre os músicos entrevistados parece haver uma divisão: há os que consideram esta mudança como positiva, e há os que são contrários a ela. Dentre estes últimos encontramos duas razões principais: a primeira é que a facilidade de realizar emendas faz com que músicos menos capacitados estejam aptos a gravar – pois não se tem mais a necessidade de acertar uma tomada do início ao fim. A segunda é que a possibilidade de deslocar no tempo as notas imprecisas ritmicamente e aproveitar o material de várias tomadas diferentes poderia arruinar o *feeling* da música, isto é, sua capacidade de expressividade. O tema do *feeling* é central, e irá aparecer também no capítulo seguinte.

A outra grande questão tecnológica relaciona-se ao uso de programações pré-gravadas de bateria e percussão. Existe aqui a preocupação com a substituição de músicos por máquinas, como podemos ver o editorial da B&P n° 53:

De nada vai adiantar a nossa indústria evoluir, os importadores trazerem bons equipamentos, as lojas se especializarem, os professores se multiplicarem, se neguinho continuar subindo no palco com MDs, ADATs e outros truques para ‘baratear espetáculo’. É ridículo você estar na platéia ouvindo uma seção de cordas, um belo naipe de metais e até coral quando, no palco, o que temos é meia dúzia de gatos pingados (...) Um espetáculo tem que ser completo, com artistas, músicos, cantores, bailarinos, técnicos de som, iluminadores e cenógrafos. Sem essa de cantorzinho que afina no ‘Pro Tools’ e se apresenta com *play-back*. Vamos abolir a mentira (B&P n° 53, p. 06).<sup>53</sup>

Este comentário também exemplifica uma crítica aos recursos tecnológicos por estes permitirem a gravação por músicos menos qualificados – no caso, o cantor que “afina com ‘Pro Tools’”. Por outro lado, existem os que não se veem ameaçados por esse uso da tecnologia, como André Jung: “O importante é que o baterista não veja a tecnologia como um rival. Pelo contrário, aquele que souber usá-la a seu favor, terá mais uma carta na manga” (B&P n° 12, p. 40).

Já os conselhos para os iniciantes são chamados por diversos nomes nas entrevistas, como “toques para os nossos leitores”, “dicas para quem está começando agora”, “conselhos aos jovens que têm uma banda e estão procurando uma gravadora para lançá-los” etc. Geralmente são

---

<sup>53</sup> Um pequeno glossário: MD e ADAT – mídias de gravação digital que podem ser usadas para levar ao palco partes pré-gravadas, para execução em *play-back*. Pro Tools – um dos softwares de gravação mais difundidos, que possui recursos que permitem corrigir a afinação de instrumentos e cantores.

utilizados como uma forma de encerramento da matéria, e funcionam como um espaço para o músico entrevistado passar um pouco de sua visão de mundo. Assim, temas como ética profissional e trabalho aparecem com frequência. Sem uma ordem específica, alguns exemplos de qualidades enfatizadas nos conselhos são: paciência, talento, dedicação, disciplina, mente aberta para diferentes estilos musicais, ser independente, dançar, tocar com pessoas criativas, estudar muito, aprimorar-se em diversos gêneros, “que eles não se preocupassem tanto em ser cover do Dave Weckl ou do Dennis Chambers e que tentassem ser eles mesmos”, empenho, pontualidade, profissionalismo.

Em relação ao formato da revista, podemos afirmar que este é indício de uma leitura descontínua da mesma pelos seus receptores. As matérias são geralmente curtas (até 5 páginas, intercaladas por páginas de anúncios) e, de maneira geral, não têm relação umas com as outras. Existem exceções a esta afirmação, como a MD n° 27, que tem quatro matérias em seqüência que abordam o bumbo, indo desde as experiências de um músico veterano a técnicas e exercícios, passando por dicas de afinação e timbragem. Entretanto, tais exceções são raras, e o que predomina é uma fragmentação do conteúdo. Algumas colunas também são exceção pois possuem continuidade ao longo das edições. Isto é verdadeiro sobretudo em relação às aulas, mas ocorre também com algumas matérias – por exemplo, uma matéria sobre afinação de bateria, dividida em duas partes na B&P n°s 24 e 25. Este formato pressupõe uma “atenção oblíqua”, com o leitor selecionando trechos que lhe interessam, aproximando o que está separado, separando o que é contíguo, buscando relações entre diferentes partes da revista – e entre diferentes edições.

Um outro indício desta descontinuidade são as cartas de leitores: é comum serem publicadas cartas reclamando da falta de espaço a determinados estilos, com os quais o leitor se identifica. Tal fato faz supor que para eles, embora adquiram a revista como um todo, haja interesse apenas em algumas partes da mesma.

Como havíamos falado, as cartas dos leitores, por serem um espaço onde os mesmos deixam registro sobre o uso que fazem das revistas, merecem atenção. É preciso primeiramente lembrar que as cartas passam por uma seleção por parte dos editores, de modo que as que são publicadas representam não uma amostra aleatória, mas podem apresentar tendências desejadas do ponto de vista da produção. A maioria das cartas publicadas consiste em elogios à revista, o que pode ser interpretado como um interesse da estratégia de enfatizar o *feedback* positivo que

recebe de seus leitores. Ocasionalmente vemos cartas de leitores que criticam a revista. Quando se trata de uma sugestão, de maneira geral a carta é respondida enfatizando que a sugestão será levada em consideração. Quando é uma crítica mais pesada, já houve casos de a carta ser publicada e ter suas críticas rebatidas pela revista. Veremos um exemplo particularmente interessante no capítulo seguinte.

Uma parte significativa das correspondências – e que são de nosso interesse – são as que pedem (ou elogiam) matérias com bateristas específicos. Isso leva a crer que tais matérias (muitas vezes sob a forma de entrevistas e descrição do instrumento utilizado por eles, e algumas mais recentes com pequenos exemplos musicais transcritos) são, por assim dizer, o “coração” da revista. Parece haver, portanto, um foco na figura individual do músico consagrado. Na medida em que este músico é geralmente identificado com um ou mais estilos musicais – muitas vezes o(s) estilo(s) constam no subtítulo das matérias –, poderíamos falar de uma esfera estilístico-biográfica. Curiosamente, não são comuns cartas a respeito das lições de música contidas nos exemplares. Algumas hipóteses para explicar tal fato: 1- autoridade – e autonomia – dos professores em relação ao conteúdo das aulas, havendo portanto menos abertura para críticas e sugestões por parte dos leitores; 2- como todas as colunas de aulas são assinadas, e muitas possuem o contato do autor (geralmente e-mail), há a possibilidade de este tipo de comentário ser enviado diretamente ao professor; 3- maior “ecletismo” no que se refere à parte técnica do que na esfera estilístico-biográfica,<sup>54</sup> fazendo com que parte do conteúdo das aulas possa ser visto como importante para diversos estilos musicais, e fazendo com que tal esfera seja discutida menos acaloradamente pelos leitores.

Assim, talvez seja frutífero, a partir do pensamento de Pierre Bourdieu (2005), entender a revista como um espaço de consagração, disputado por diferentes agentes que buscam ver ali representadas suas preferências musicais. Por seu caráter público e seu poder de autoridade, a revista de música tem – assim como outros espaços estudados pelo autor francês – o poder de legitimar (e de deslegitimar) determinadas práticas culturais, hierarquizando-as.

Um exemplo disso pode ser visto no grande interesse pelos instrumentos que são utilizados pelos músicos individualmente. Já mencionamos o destaque dado ao assunto,

---

<sup>54</sup> Embora sem dúvida exista uma relação forte entre aspectos técnicos e estilísticos na bateria. Dois exemplos marcantes são a técnica de pedal duplo no bumbo, fortemente identificada com o rock, e as técnicas de vassourinhas, amplamente utilizadas no jazz e na música brasileira.



principalmente nas entrevistas com bateristas, e o uso de descrição verbal e de ilustrações mostrando medidas, disposição espacial etc. Estas ilustrações podem ser feitas com fotografias ou diagramas esquemáticos, como podemos observar nas figuras 5 e 6 abaixo.



Figura 5 – Exemplo de fotografia mostrando a configuração do instrumento de Walmar Paim. Fonte: MD n°52, p. 45.

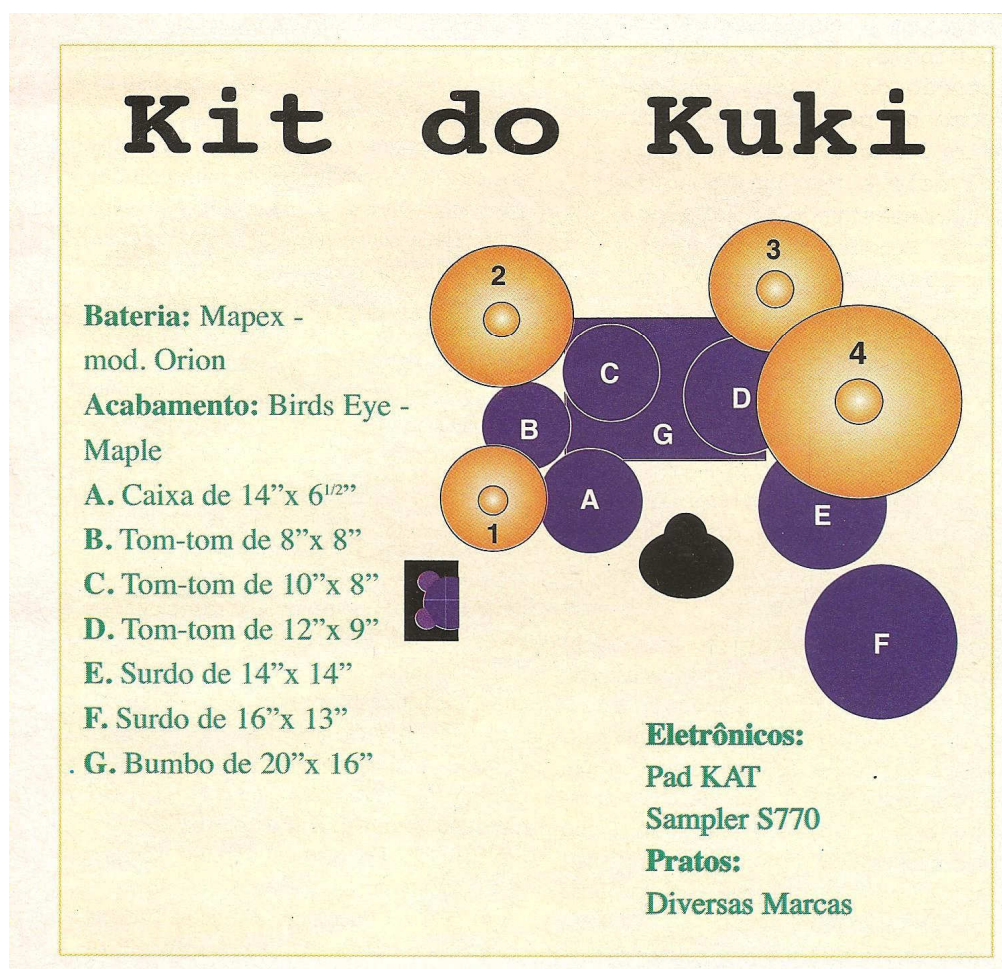


Figura 6 – Exemplo de diagrama mostrando a configuração do instrumento de Kuki Stolarski. Fonte: MD nº19, p. 50.

A B&P tem até mesmo uma coluna chamada “Set Up”, onde a cada edição o instrumento de um baterista é descrito em detalhes. Este tipo de informação é tão importante que na B&P nº 38 o índice tem o formato de um diagrama deste tipo, como vemos a seguir.



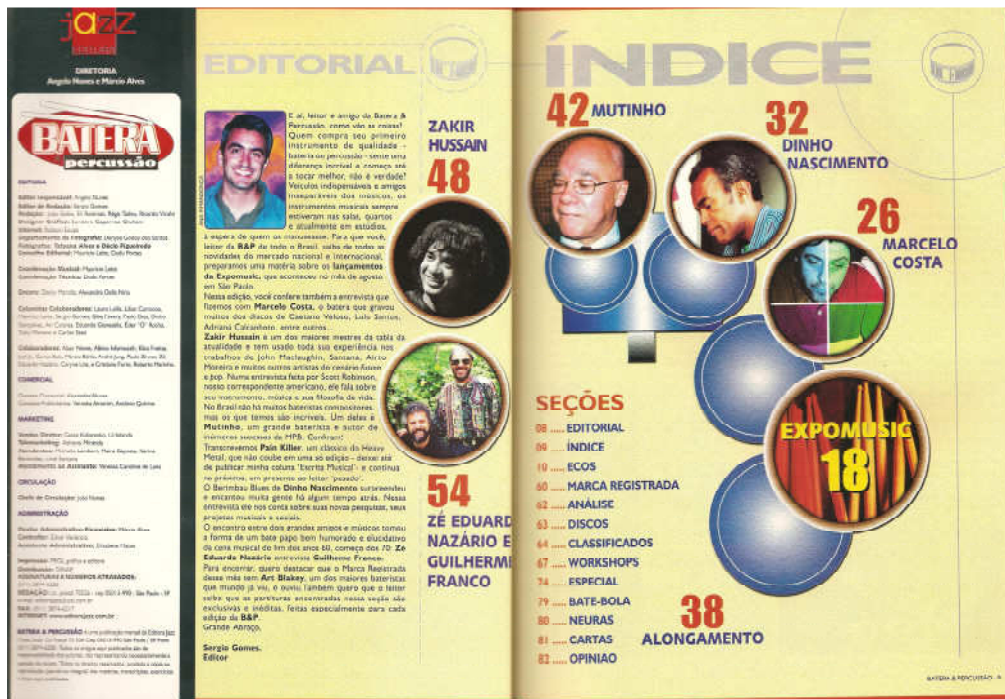


Figura 7 – Índice da edição 38 da revista Bateria & Percussão. Fonte: B&P n°38, p. 8-9.

Porque um interesse tão grande acerca dos equipamentos dos bateristas? Por um lado, na medida em que existe muita facilidade para adicionar e modificar peças, há um alto grau de personalização do instrumento por parte dos bateristas, o que justifica tal abordagem. Podemos dizer que na dicotomia entre aberto e fechado, existe entre os músicos retratados uma tendência maior para a abertura. Além disso, o aspecto visual dos instrumentos parece ser importante: o tamanho da bateria em muitos casos é um item relevante da imagem pública do músico; a quantidade de tambores e pratos representa fisicamente sua importância. Um exemplo das páginas da MD n° 52 é o baterista Rocky Gray (ao qual voltaremos no capítulo seguinte para ilustrar uma de nossas proposições) que, embora use um instrumento com grande quantidade de peças para se apresentar ao vivo, afirma que prefere utilizar menos tambores e pratos quando na intimidade do estúdio de gravação – onde o aspecto visual está ausente e a questão sonora, ao contrário, é tratada com extrema minúcia. Outro exemplo vem do também baterista Gene Hoglan, que mudou a configuração de seu instrumento em homenagem a outro músico: “Costumava usar quatro tons e um surdo, mas depois que Cozy Powell morreu, decidi deixar somente os dois

tambores do meio, em uma homenagem a ele, pois admiro muito o seu trabalho” (B&P n° 113, p. 26).

Por outro lado, os instrumentos dos percussionistas – que, a princípio, possuem uma capacidade de personalização igual ou maior que a dos bateristas – são objeto de uma atenção bem menor. Isto pode ficar evidente, nos casos em que são entrevistados o baterista e o percussionista de um mesmo trabalho. Matérias desse tipo foram realizadas com Guto Goffi e Peninha, do Barão Vermelho (MD n° 27); Serginho Herval e Mila Schiavo, do Roupas Nova (B&P n° 83); Jurim Moreira e Sidinho Moreira, acompanhando Gal Costa (B&P n° 20); Payton Crissley e Steve Kroon, acompanhando Ron Carter (B&P n° 20); Lael Medina e Jorge Marciano, do Quinteto Jobim Instrumental (B&P n° 117); e com Tuca e Mell na B&P n° 113 – embora este último exemplo seja diferente, na medida em que ambas tocam bateria e percussão simultaneamente. Dentre estes casos, todas as vezes que descreveu e ilustrou o instrumento do baterista – foi o caso das matérias com Jurim e Sidinho e com Payton e Steve – não se realizou o mesmo procedimento com o percussionista. Outro dado importante é o de que, em nossa amostra, apenas um percussionista apareceu na coluna “Set Up” da B&P, dedicada exclusivamente ao assunto: trata-se de Da Lua, na época trabalhando com a cantora Maria Rita. Por que isso acontece? Embora não possamos dar uma resposta definitiva, acreditamos que a questão comercial seja um fator importante: pois a maioria dos instrumentos de percussão popular possui um preço menor do que os das peças avulsas de bateria – para não mencionar o preço dos kits inteiros.

De fato, não devemos nos esquecer que estamos tratando de revistas comerciais. O enfoque nos produtos é grande – lembremos das colunas de lançamentos e revisão de instrumentos e acessórios, além da grande quantidade de anúncios em suas páginas. Somando-se ao fato de que muitos instrumentistas são patrocinados por marcas (o termo em inglês *endorsement* é corrente para descrever esse tipo de relação), podemos ter um contexto mais completo do interesse pelos instrumentos de músicos consagrados.

Nesta questão temos uma via de mão dupla: pois, por um lado, as marcas irão buscar músicos que, além de consagrados, deem a elas um bom retorno em termos de visibilidade. Por outro lado, o próprio patrocínio é parte importante na construção do prestígio dos músicos. Talvez um bom exemplo seja o caso de Vera Figueiredo, que participa do conjunto do programa

Altas Horas, da TV Globo, e que, além de colaboradora de duas edições da B&P, foi entrevistada no número 59 da mesma revista:

[p] A Vera é um *endorsee* que vale à pena. Como você conseguiu esse relacionamento internacional?

[r] Meu primeiro *endorser* foi a Sabian [fabricante canadense de pratos]. Em 90, aconteceu uma feira de música em São Paulo na qual havia baterias Premier e Sonor no mesmo estande e, nessa época, eu estava na capa da revista *Eco*, que estava rodando na feira. (...) Nesse tempo, conversei muito, investi, fui às feiras de música, me relacionava, mandava *book* para as fábricas dando satisfação dos trabalhos que eu fazia, mostrando que estava trabalhando a marca, e então começaram a surgir coisas como a turnê com o Virgil Donatti [baterista australiano], nos 75 anos de aniversário da Premier [fabricante britânica de baterias], com patrocínio da Sabian (B&P n° 59, p. 59-60).

De fato, ao mesmo tempo em que já estar em evidência (a capa da revista) foi um fator importante para conseguir os patrocínios, também o fato de ser “um *endorsee* que vale à pena” agrega prestígio ao trabalho de Vera.

Ainda em relação aos anúncios, chama a atenção também a considerável diferença – em termos de preço e de quantidade das peças constituintes – entre as baterias “topo de linha” que estrelam as páginas da revista e os instrumentos que são vistos mais frequentemente nas práticas musicais mais difundidas (em estúdios de ensaio, bares, casas de pequeno porte etc.).<sup>55</sup> Estes instrumentos “topo de linha” possuem custos bastante elevados, o que os deixa fora do alcance de boa parte dos leitores.

Além disso, a grande quantidade de anúncios salta aos olhos do leitor, e também merece destaque. A partir de um levantamento que realizamos em quatro exemplares – dois de cada um dos títulos – pudemos perceber que aproximadamente 30% das páginas da MD e 50% das páginas da B&P possuem algum tipo de publicidade.<sup>56</sup> A maior parte dos anúncios é de página inteira, abusando de programações visuais ousadas e da associação de bateristas renomados a marcas de instrumentos. Em relação ao seu conteúdo, podemos ver que a maior parte da publicidade refere-se a produtos: ou baterias completas (sejam acústicas ou eletrônicas), ou então acessórios (como pratos, baquetas, pedais, ferragens, entre outros). Outras categorias – em menor

<sup>55</sup> Esta observação foi feita por Xande Figueiredo em entrevista concedida ao autor.

<sup>56</sup> Ver o Anexo ao final do trabalho.

número – são propagandas de eventos, materiais didáticos, escolas, CDs ou DVDs musicais, outras revistas de música, da própria revista – do tipo “anuncie aqui”, de onde foi tirada a informação de que a MD atinge cerca de 28.000 pessoas<sup>57</sup> –, entre outros. Encontramos até mesmo um anúncio de um conjunto musical que procurava uma gravadora para fechar contrato.

### 3.5- Bateria e percussão

Uma última questão que nos interessa é sobre o trânsito entre bateria e percussão: a bateria está inscrita no universo da percussão ou representa um universo à parte? Dito de outra forma: todo baterista é também um percussionista e vice-versa? Todo baterista é, *antes de mais nada*, um percussionista? De que forma isto está expresso nas páginas das revistas analisadas? Esta questão talvez seja mais complexa do que possa parecer à primeira vista, e uma reflexão sobre o tema levanta outras questões de interesse, além de poder revelar a expressão, nas práticas, de categorias abstratas.

O ponto de vista da organologia, que desenvolveu sistemas classificatórios que agrupam os instrumentos musicais pelos diferentes processos usados para produzir as ondas sonoras – as grandes categorias “aerofone”, “cordofone”, “membranofone” e “idiofone”, com suas subdivisões (Hornbostel & Sachs, 1980) tornaram-se as mais usadas – nos dá uma resposta bastante clara: a bateria se inscreve no universo da percussão pois suas partes componentes são membranofones e idiofones. Porém, como vimos anteriormente (cap. 2), a relação da bateria com esses sistemas classificatórios é bastante complexa, apresentando uma série de nuances que ajudam a iluminar tanto o instrumento como os critérios de classificação. Ao olharmos para as representações reveladas através das revistas estudadas e para as práticas musicais para as quais apontam, esta complexidade está presente de diversas formas.

Em primeiro lugar, devemos salientar que bateria e percussão possuem funções diferentes em um conjunto de música popular: de maneira geral, quando um determinado conjunto possui um baterista e um – ou mais – percussionistas, o primeiro tem a função primordial de manter o

---

<sup>57</sup> Esta foi a única referência quantitativa encontrada em nossa amostra acerca da circulação das revistas. Não constam nas mesmas referências à tiragem. É preciso, entretanto, enfatizar que essa estimativa do número de leitores está ali colocada com o objetivo de valorizar a publicação frente a seus anunciantes potenciais, e não sabemos se este resultado é simplesmente igual à tiragem da publicação ou se outros fatores foram levados em conta para sua estimativa.

ritmo, enquanto os percussionistas buscarão linhas e timbres diferentes com o objetivo de enriquecer a seção rítmica.<sup>58</sup> Este dado está presente em um dos exemplares de nossa amostra, que tem uma matéria falando sobre duos de bateria. Ao comentar que este tipo de formação (duas baterias) é incomum, o editorial da revista toca na questão da função dos instrumentos dentro de um grupo musical:

É possível haver dois instrumentos harmônicos do mesmo tipo numa banda. O exemplo mais conhecido são as guitarras, sempre presentes aos pares no rock. É fácil encontrar duetos entre metais e teclados. Mas duas baterias na mesma banda é algo bem mais difícil. Há muitos conjuntos que usam de bateria e percussão, mas não é disso que estamos falando. Falamos de duas baterias mesmo, com bumbo, caixa e pratos. Talvez a dificuldade de se juntar duas baterias esteja no fato de que elas teriam a mesma função. No entanto, músicos ousados buscam o desafio (MD n° 52, p. 06).

Em segundo lugar, podemos salientar que a cobertura da percussão nas revistas de bateria pode ser vista como um índice do trânsito dos instrumentistas entre vários instrumentos. Como afirmamos anteriormente, o foco das revistas está nos instrumentos que os músicos executam, e a abordagem das especificidades da execução está presente em várias partes da revista (aulas, análise de métodos, equipamentos, e nas próprias entrevistas). Assim, uma vez que a revista busca cobrir um universo de instrumentos pelo qual o leitor pode se interessar e, em última análise, executar – daí a exclusão, por exemplo, do violão nas revistas de bateria – temos elementos que apontam para essa fluidez. Mais do que isso, a cobertura da percussão nestas revistas é um dos elementos que fazem com que se possa enxergar bateria e percussão como “parentes” muito próximos. Pensemos, a título de contraste, nos instrumentos de sopro, onde, por exemplo, flauta e trompete não são vistos como “parentes”, mas flauta e saxofone sim.<sup>59</sup> Isto embora possamos argumentar que a diferença na articulação – aqui entendida como a maneira de se produzir o som, conforme Oliveira (2002) – entre flauta e trompete possa ser vista como tão distante quanto a diferença entre bateria e pandeiro, por exemplo.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Entretanto, nos casos onde a bateria está ausente, como na prática das rodas de samba, por exemplo, os instrumentos de percussão em geral dividem entre si as duas funções. Assim, acerca da questão das funções da percussão, é preciso pensar nas especificidades de cada caso.

<sup>59</sup> Lembremos que nas chamadas *big bands* é relativamente comum que um ou mais saxofonistas também toquem flauta transversal, dada a proximidade entre os sistemas de chaveamento dos dois instrumentos.

<sup>60</sup> Estamos aqui realizando um paralelo entre as diferenças de embocadura dos dois instrumentos e a diferença entre a percussão direta e a indireta – isto é, por meio de baquetas.

Aqui encontramos uma diferença importante entre as duas publicações: a *Modern Drummer* possui muito menos espaço dedicado à percussão. Não há seções específicas tratando do assunto, e poucas notícias sobre lançamentos de produtos. Talvez isto possa ser explicado pelo fato de se tratar de uma revista internacional, que inclusive republica vários artigos da matriz norte-americana. Sem dúvida isto está relacionado às particularidades da construção da nacionalidade musical nos EUA e no Brasil. No caso brasileiro, podemos dizer, grosso modo, que a percussão ocupa um lugar de maior destaque, particularmente dada a importância do samba neste processo (conforme Vianna, 1995).

No caso da revista *Batera & Percussão* a questão é mais complexa. Isto porque, além de o espaço ser maior, pode-se perceber diversas alterações na estrutura da revista com o objetivo de melhor “acomodar” a parte relativa à percussão em suas páginas – e inclusive em seu próprio título. Desta forma, enquanto o título do exemplar nº 5 é “Cover Batera”, os de número 9 e 12 já se chamam apenas “Batera”, embora na lombada lateral o título ainda seja o anterior. Nos exemplares 14, 15 e 20 a lombada já não inclui o termo “cover” – sendo que a lombada da 20ª edição diz “Revista Batera”. Cabe notar que a revista “Cover Guitarra”, da mesma editora, manteve seu nome até a presente data.

Já nas revistas 24 e 25, temos uma mudança radical: o nome continua sendo “Batera”, mas a revista passa a ter um suplemento de percussão independente, chamado “Batera – Percussão”. Porém, ao invés de ser encartado na revista, o suplemento era “de trás para frente”: ao girar a revista, ao invés de vermos a contracapa da Batera, víamos a capa da Batera – Percussão. Assim, a revista não tinha contracapa, mas sim duas capas diferentes, inclusive com informações como número, ano, editora e preço (apenas o código de barras e o endereço eletrônico da editora apareciam apenas na capa da Batera). E mais: para que as páginas do suplemento de percussão fossem viradas da maneira padrão, da direita para a esquerda, este era impresso de cabeça para baixo em relação à parte “baterística” da revista. Curiosamente, as páginas onde as duas partes da revistas se encontravam – cada uma impressa em uma direção – era ocupada por uma coluna chamada “virada”.

Esta mudança na estruturação formal da revista não é isenta de significação, como nos lembra Roger Chartier. Podemos pensar nessa reestruturação radical como uma forma de deixar o espaço da percussão em pé de igualdade com o da bateria – com sua própria capa, índice, seção



de notícias, aulas, matérias e colunas. De fato, o espaço para outros instrumentos antes dessa reformulação era relativamente pequeno. Havia a coluna mensal “Caixa de Instrumentos” dedicada a instrumentos de percussão exóticos – descontinuada depois desta mudança –, algumas notícias, e uma coluna de aulas.

Já no número 38 a *Batera* aparece com outra estrutura. O que vemos é que se abandona o formato do suplemento de trás para frente, e a revista passa a se chamar *Batera & Percussão*, nome que é adotado até hoje. As notícias, aulas, matérias e entrevistas sobre percussão voltam a integrar o corpo da revista, porém agora em maior quantidade que antes do suplemento separado.

Tais mudanças nos levam a pensar sobre a relação entre o suporte do texto e seu sentido. Estamos sem dúvida diante de uma série de procedimentos que interferem profundamente na organização formal da revista e que não são isentos de significação. Mais ainda, podem ser vistos como representativos do ponto de vista da produção destas publicações a respeito de uma questão central: qual é – ou, mais precisamente, qual deveria ser, nas concepções ali representadas – a relação entre bateria e percussão? Devemos pensar na importância desta questão na medida da existência de uma capacidade de construção das concepções e práticas dos sujeitos em relação ao fazer musical. Um outro aspecto está relacionado ao interesse por parte das publicações de abarcar outros segmentos de leitores. O editorial da B&P n° 20 vem ao encontro desta questão, ao comentar a grande diversidade de interesses dos leitores da revista:

Para tentar resolver a equação [sobre como decidir qual seria a capa de cada edição], fizemos alguns esforços. O primeiro deles – e talvez um dos mais importantes – foi bolar uma pesquisa pra saber o perfil dos nossos leitores e o que eles queriam ver na BATERA, desde entrevistas e músicas até matérias, workshops, discos, etc. O resultado? Muito heterogêneo. Isso pode parecer estranho numa revista tão segmentada quanto esta – dirigida apenas a bateristas e percussionistas –, mas já era esperado (p. 06).

Desta maneira, ao longo deste capítulo pudemos vislumbrar algumas representações relativas à bateria nas revistas especializadas. Ao examinarmos esse material, pudemos perceber o papel central ocupado pelo músico consagrado e pelos seus instrumentos – equipamentos que estão fora da realidade da maioria dos seus leitores. As complexidades da relação entre bateria e percussão também foram observadas, e tal complexidade chega mesmo a se manifestar no próprio suporte dos textos, no caso da revista *Batera & Percussão*.

## **CAPÍTULO 4 – REVISTAS DE MÚSICA E PROCESSOS DE CONSAGRAÇÃO**

Neste capítulo voltamos nossa atenção mais diretamente para os bateristas e percussionistas. Embora esses personagens já estivessem presentes transversalmente nos capítulos anteriores, agora passam a ocupar um papel central. Nosso objetivo é realizar um mapeamento – ainda que necessariamente incompleto – do universo desses músicos, e perceber a atuação no campo de diferentes atores envolvidos em processos de consagração. Nestas trajetórias, chamamos a atenção para aspectos relativos à formação. Além disso, uma questão teórica é objeto de discussão: a existência de aspectos comuns entre os músicos que desempenham papéis de referência no campo e os mitos.

Diversos estudos, embora relacionados a procedimentos muitas vezes distintos dos que ora realizamos, chamam a atenção para a importância das narrativas e trajetórias individuais como objeto de pesquisa. Howard S. Becker afirma que a trajetória individual ocupa um papel importante na investigação sociológica na medida em que pode ser compreendida como uma peça de um mosaico científico. Neste sentido, a relevância de um documento de história de vida apresenta um alcance que supera seus próprios elementos, já que ao unir-se a diferentes análises sobre o objeto de pesquisa é possível compor um mosaico que amplia nossa compreensão.

Além disso, entre as funções da história de vida, conforme apresentadas por Becker, podemos destacar sua patente contribuição para a elaboração de uma visão de aspectos subjetivos dos processos estudados. Ainda sobre isso, Becker também ressalta que trajetórias individuais permitem ao pesquisador ter acesso aos desdobramentos de processos sociais subjacentes (termo de Georg Herbert Mead). Desta forma, segundo Becker:

a história de vida, se bem-feita, nos fornecerá os detalhes deste processo (...). Ela descreverá aqueles episódios interativos cruciais nos quais novas fronteiras de atividade individual e coletiva são forjadas, nos quais novos aspectos do eu são trazidos à existência (1997: 110).

Outro estudo que mais uma vez chamamos para esclarecer nossas posições é o do antropólogo Michel Agier (2001), que aponta como alguns aspectos de caráter local e outros de caráter global se cruzam na trajetória de indivíduos-chave para a (re)elaboração de identidades tradicionais. Aqui é interessante salientar a semelhança entre as estratégias apontadas por Agier e

aspectos das trajetórias de alguns dos músicos que pesquisamos. Entre eles estão dois percussionistas, Léo Léobons e Dinho Nascimento que, como veremos adiante, têm uma trajetória profissional com fortes vínculos com a tradição.

Existem também estudos biográficos sobre músicos individuais. Destacamos nesta categoria o trabalho da antropóloga Leticia Vianna (1999) sobre o sambista Bezerra da Silva. Aqui, também, processos de apropriação e reelaboração de identidades ocupam um papel de destaque em sua carreira. Entretanto, não se trata mais dos discursos acerca da tradição, mas sim de uma apropriação e reelaboração ativas dos discursos sobre a pobreza e a marginalidade, visíveis na obra por ele cantada. Desta forma, na autopromoção de Bezerra como “embaixador da favela” há uma série de agentes sociais envolvidos. Merece também destaque para a presente dissertação o trabalho de Marcello Teixeira (2006), que tem como foco o baterista e percussionista Oscar Bolão. Teixeira advoga sobretudo o reconhecimento, por parte da academia, dos saberes dos músicos populares urbanos; e Bolão parece ter sido o caso escolhido para tratar do assunto por possuir um trabalho didático consolidado em moldes bastante próximos aos da academia – particularmente no tocante à grafia para percussão – e portanto, acreditamos, mais facilmente transponível para esse universo que as vivências de outros mestres populares.

Outro trabalho importante sobre músicos profissionais – sobre o qual vamos nos deter mais longamente – é o realizado pelo sociólogo francês Bernard Lehmann (1998). Ao conduzir uma pesquisa sociológica sobre o funcionamento da orquestra sinfônica, Lehmann faz uma série de contribuições que serão úteis para o presente trabalho. Por esse motivo, apontaremos alguns dos aspectos abordados pelo autor. Seu objetivo é revelar os “conflitos e hierarquias que recortam a produção do espetáculo musical” (Lehmann, 1998: 73). Estes são vistos – como o título de seu texto (“O avesso da harmonia”) expõe claramente – como opostos à noção de harmonia.

Esta noção – harmonia – carrega múltiplos significados, e parece-nos importante buscar defini-los. Assim, o autor argumenta que “quando dos concertos de música sinfônica, tudo no espetáculo, quer se trate dos músicos ou do público, parece feito para dar uma imagem de harmonia” (Lehmann, 1998: 73). Seguem-se exemplos para corroborar esta afirmação: a entrada ordenada dos músicos no palco, suas vestimentas formais (casacas e vestidos de noite) e da mesma cor (preto), os lugares determinados, os momentos em que todos devem ficar de pé ou sentar-se (aqui não podemos deixar de mencionar a semelhança com a missa católica). Do lado do público, também existe uma série de normas: a proibição do ruído e de atitudes que possam

distrair a si próprio e aos outros. Desta maneira, os trajes dos músicos são ao mesmo tempo formais – simbolizando a solenidade do momento – e neutros, de modo a que não chamem a atenção. Os lugares marcados sinalizam que cada um sabe seu próprio lugar social, e Lehmann aponta a existência de um espelhamento entre palco e platéia: quanto mais longe da linha que separa essas duas metades equivalentes, menor a importância social do indivíduo. Todos estão ali por um motivo maior: a escuta silenciosa, individual embora em um espaço público. Busca-se uma escuta plena de uma música pura. Portanto, existe um paralelo entre a harmonia social que é teatralizada no concerto e a harmonia musical das obras ali apresentadas.<sup>61</sup> A primeira é pré-condição para que a segunda surja e seja apreciada em sua plenitude.

A esta encenação de harmonia, o autor opõe uma série de conflitos que ocorrem nos bastidores da orquestra. Cabe aqui notar a filiação do autor ao pensamento de Pierre Bourdieu, como poderemos notar no seguinte trecho:<sup>62</sup>

Através de todos esses rituais podem-se ler uma hierarquia do mundo orquestral e uma representação social da música. Visando produzir concertos como se fossem pactos, quer dizer, visando encená-los no quadro de uma tradição rotinizada e ritualizada, os organizadores desses espetáculos produzem ao mesmo tempo, graças a uma ação de efeito duplo, sem intenção anterior explícita nem combinação, um mascaramento da realidade cotidiana da produção musical e uma exposição subliminar da existência de hierarquias que correspondem ponto a ponto, como veremos, à hierarquia das propriedades sociais dos músicos. Não é preciso dizer que a eficácia dessas práticas, tanto para os músicos quanto para o público, dependa de seu desconhecimento e do fato de elas parecerem, com o tempo, naturais (Lehmann, 1998: 82).

Embora aqui o autor não faça menção explícita aos conceitos de Bourdieu, ele o faz em outros momentos (o conceito de capital cultural é invocado em uma nota de rodapé). Entretanto, neste trecho está implícita a noção de poder simbólico em todas as suas características. Trata-se de: um poder que (1) é exercido arbitrariamente; (2) corrobora uma hierarquia cultural que, por sua identificação com determinados segmentos sociais, está dialeticamente ligada a uma

<sup>61</sup> Não nos esqueçamos de que o autor se concentra nas apresentações da música dos séculos XVIII e XIX, apontando que a música contemporânea “obedece a regras totalmente diferentes” (Lehmann, 1998: 76). Cabe notar que Bruno Nettl, conduzindo sua pesquisa nos EUA, encontra nas práticas da música de concerto uma concentração no repertório do mesmo período (Nettl, 1995).

<sup>62</sup> O referido artigo, infelizmente, não possui referências bibliográficas. Isto nos força a buscar seu referencial teórico a partir do próprio texto. Também apontam na direção dessa filiação teórica – embora certamente sejam indícios pouco consistentes se levados em consideração apenas por si – o fato de Lehmann ter realizado seu Doutorado na instituição da qual Bourdieu fazia parte, e o fato de este último ser o editor da revista desta instituição na qual o artigo de Lehmann foi originalmente publicado.

hierarquia social; (3) tem um efeito de mascaramento da realidade; (4) busca naturalizar uma hierarquização, e; (5) depende, para ser exercido de maneira eficaz, do desconhecimento de sua própria existência.

Lehmann aponta então a semelhança entre a hierarquia dos instrumentos (presente na disposição espacial da orquestra, nos rituais de entrada e saída dos instrumentistas e do maestro, nos programas dos concertos e na quantidade de planos realizados na transmissão via TV de apresentações de orquestras) e a hierarquia social de seus executantes. Segundo ele, “quanto maior a visibilidade de um instrumento, seja no palco, num folheto ou na televisão, mais seus praticantes são de origem dominante” (Lehmann, 1998: 85).

Para nós, importa a observação de que os dados de Lehmann mostram que os percussionistas da orquestra são os instrumentistas de origem social mais elevada: cerca de 50% são oriundos de famílias de “executivos e profissões intelectuais superiores”, números expressivamente maiores que os das outras famílias de instrumentos: 41,6% das cordas, 28% das madeiras, 14,5% dos metais.<sup>63</sup> Isto se explicaria pelo fato de a maioria dos percussionistas ter um passado de pianista. No caso da orquestra francesa, a entrada no universo da percussão se dá através dos teclados – marimba, vibrafone, xilofone. Lehmann também nota que, quanto mais uma determinada família de instrumentos tem entre seus membros pessoas de origem social mais elevada, também cresce a quantidade de pessoas que são filhos de músicos (sejam professores ou instrumentistas).

A capacidade de comparar estes dados com o caso estudado na presente dissertação é, sem dúvida, limitada, por uma série de razões. A primeira delas é a de que não estudamos o mesmo segmento social: os músicos de orquestra. A segunda razão é a diferença de metodologia: não possuímos dados percentuais sobre a origem social dos músicos que figuram neste trabalho. Além disso, Lehmann ocupa-se do caso francês e exclusivamente da música de concerto, ao passo que tratamos aqui da música popular no Brasil. Apesar destas constatações, buscaremos paralelismos e distanciamentos entre a realidade descrita por Lehmann e o caso ora estudado. Além disso, as conclusões do sociólogo francês suscitam algumas reflexões importantes. Talvez a mais evidente seja a diferença radical entre os dados levantados pelo autor sobre as origens

---

<sup>63</sup> Devemos lembrar que a divisão dos naipes da orquestra sinfônica entre cordas, madeiras, metais e percussão é diferente da classificação do sistema Hornbostel-Sachs, que discutimos anteriormente.

sociais do percussionista erudito francês e a noção brasileira acerca dessas origens no caso do percussionista popular.

#### 4.1- Levantamento das revistas

Para a concretização desta etapa da pesquisa, realizamos primeiramente um levantamento de todos os músicos que foram objeto de reportagens das revistas de nossa amostra, agrupando-os em um conjunto denominado Mpaut. Tal processo imediatamente colocou uma série de questões, pois uma simples contagem dos músicos citados deixaria de mencionar dados importantes, como o peso muito maior de uma reportagem de capa em relação a uma nota sobre a entrada ou saída de um baterista de um conjunto, por exemplo. Outros fatores qualitativos de relevância são o fato de que a maior parte das matérias está diretamente relacionada a acontecimentos daquele momento – por exemplo, é bastante grande o número de entrevistas com músicos que estão lançando discos; ao passo que outras, em menor número, irão ter um foco em instrumentistas consagrados – como nas transcrições e análises de trechos tocados por estes.

Um caso que talvez ilustre bastante a complexidade envolvida é o de Neto. Este, com o lançamento do segundo disco de seu grupo Os Ostras, foi pauta das revistas três vezes, superando instrumentistas de carreiras mais longas, como João Barone e Márcio Bahia, e igualando-se em número de citações com Robertinho Silva. O conjunto está atualmente parado: seu site, cuja última atualização é de 2002, aponta o *status* da banda como em “*stand by*”.<sup>64</sup> Não temos informação sobre os atuais trabalhos de Neto; de qualquer forma, apesar de ser um caso numericamente importante em Mpaut, as circunstâncias apontam para uma importância mais passageira do que duradoura.

Uma das maneiras de tentar qualificar esses dados é buscar o impacto que os músicos possuem nos leitores das revistas. Com este objetivo, foi realizado um levantamento dos músicos que foram assunto das cartas dos leitores (Mcart). Desta forma pudemos perceber a importância de alguns bateristas consolidados, tanto brasileiros quanto estrangeiros, como Charles Gavin, Neil Peart, Travis Barker e Carter Beauford, que de outro modo passariam despercebidos, já que sua participação nas páginas das revistas se deu sobretudo através das cartas dos leitores. Outra razão para considerarmos a importância de Mcart é o fato de as cartas deixarem entrever a

---

<sup>64</sup> Fonte: <http://www.sitebr.com/ostras/inicio.htm>. Acesso em 20/05/2009.

construção do diálogo, na revista, entre produção e recepção, embora, como já havíamos mencionado anteriormente, este diálogo não é neutro, na medida em que existe uma filtragem por parte da produção das cartas que serão publicadas. A referência a músicos pelos leitores das revistas pode ser dividida em duas categorias: a maioria das cartas solicita que sejam feitas matérias com bateristas ou percussionistas específicos; enquanto outras são comentários (quase sempre elogiosos) sobre as matérias já realizadas.

Um outro nível de interesse reside no levantamento dos músicos que trabalhavam junto às revistas, em diversas funções: editores, coordenadores pedagógicos, colaboradores, colunistas, e pessoas encarregadas das transcrições e da editoração das partituras. Para este levantamento, optamos por uma restrição aos músicos brasileiros. Tal observação é necessária no caso da MD, que publica inúmeras matérias da revista norte-americana. Uma vez que estamos preocupados com a dinâmica da atuação dos músicos brasileiros, nos pareceu pouco frutífero este levantamento.<sup>65</sup> Este conjunto, denominado Mrev, ajuda também a problematizar a relação entre “importância” e “aparecer nas revistas”. Isto porque pudemos perceber que a seleção de músicos para a pauta não é imparcial: muitos dos elementos de Mpaut trabalharam nas revistas em alguma época. Retornaremos a esta questão mais adiante, durante a análise.

Voltando entretanto ao conjunto Mpaut, notamos que, ao realizarmos seu levantamento, mais um nível de complexidade apareceu: os próprios músicos entrevistados citavam outros instrumentistas como “influências”, “bateras que gostam de ouvir”, “bateristas favoritos”, “pessoas com quem estudou”, “músicos de destaque da nova geração”. Como opção metodológica, decidimos agrupar todos estes músicos citados sob a grande categoria de “referências”, criando o conjunto Mref. Consideramos aqui que o reconhecimento da importância pelos próprios pares é fundamental.

Um dado importante foi o fato de, ao realizarmos o levantamento destes músicos referenciais, notarmos uma grande discrepância entre essa lista e a dos instrumentistas que foram pauta da revista. Devemos ressaltar mais uma vez que as revistas, por serem publicações periódicas, possuem um enfoque grande nos acontecimentos do tempo presente – em outras palavras, no que é “notícia”; ao passo que os instrumentistas constroem suas referências a partir

---

<sup>65</sup> Entretanto, devemos notar que a própria possibilidade de se publicarem traduções de matérias da MD norte-americana pode constituir um objeto de investigação, na medida em que aponta para proximidades nos públicos das revistas nos dois países. Contudo, este assunto foge do âmbito do presente trabalho, ficando apenas como indicação para um posterior desenvolvimento.

de um grupo de músicos maior, que não necessariamente se restringe a quem está lançando um disco, entrando em um novo conjunto naquele momento etc.

Por outro lado, essas duas categorias não são mutuamente exclusivas, pois pudemos perceber diversos músicos-referência atuando ativamente no tempo presente. Um caso desse tipo é o do baterista Carlos Bala, que foi pauta das revistas três vezes, e citado por outros músicos como referência seis vezes. Somando-se as duas categorias (pauta e referência), apenas o norte-americano Steve Gadd e o brasileiro Edison Machado tiveram mais citações no total (11 e 10 respectivamente, contra 9 de Bala). No caso destes últimos, porém, nota-se um desequilíbrio maior entre o peso relativo dos dois conjuntos – Mpaut e Mref – na somatória deste total.

Mesmo os músicos já falecidos podem estar, de certo modo, “na ativa”. Em primeiro lugar, porque sua função de referência se dá no tempo presente, e ajuda a estruturar as percepções que os agentes têm da realidade concreta. Bruno Nettl (1995) aponta esta questão com bastante precisão. Além disso, esta afirmação nos aproxima da “função referencial” do mito em Claude Lévi-Strauss (2004). Retornaremos adiante a estas questões.

Em segundo lugar, de maneira mais concreta – que podemos entender como indícios de sua importância mitológica anteriormente mencionada –, esses músicos podem ser “notícia” ao terem seus discos relançados, suas obras revisitadas por terceiros etc. Podemos ver isso na matéria de capa da B&P n° 5 (que, como vimos anteriormente, chamava-se então *Cover Batera*): nesta, a partir do lançamento pelo conjunto de Jason Bonham de um disco em tributo a seu pai, John Bonham (baterista do conjunto de rock Led Zeppelin), realiza-se uma matéria sobre ambos, pai e filho.

Diante de todas estas questões, ficam evidentes os limites da capacidade de estabelecer a quantidade das citações nos conjuntos de nossa amostra (Mpaut, Mcart, Mref e Mrev) como critério direto de importância dentro do campo musical. Particularmente, nos pareceu que buscar dar um peso relativo a cada uma delas nos levaria a conclusões equivocadas. Desta maneira, consideramos que tais conjuntos, embora apontem para o processo de consagração de indivíduos dentro do campo musical, são – ao menos numericamente – intraduzíveis entre si. Buscamos contornar esta dificuldade de três maneiras.

A primeira delas é reconhecer o caráter essencialmente aberto e provisório de nosso levantamento, que está relacionado à abertura da própria realidade que buscamos mapear. De fato, é difícil traçar fronteiras, recortar uma realidade que tende ao globalismo. Este globalismo



está presente nas muitas referências a músicos estrangeiros (44,49% dos músicos dos 4 conjuntos não são brasileiros), nas matérias originalmente publicadas em outros países, em uma rede internacional de relações entre pessoas, de reconhecimento de artistas etc. Esta abertura está, como já foi afirmado no Capítulo 1, diretamente ligada às dificuldades de delimitação de nosso objeto de pesquisa. E, de fato, uma vez que as revistas de música não são imparciais, talvez seja mais frutífero pensar neste levantamento segundo a metáfora da nebulosa de Lévi-Strauss: na medida em que traçamos linhas a partir dos diversos conjuntos, pessoas e critérios, o levantamento progressivamente toma uma forma que é mais definida em seu centro, e tanto menos precisa quanto mais nos afastamos dele. Reconhecemos assim que uma tal tarefa nunca pode ser dada como terminada, e temos certeza que levantamentos feitos a partir de outros pontos teriam como resultado “mapas” distintos dessa realidade.

Uma segunda questão ligada à parcialidade de nossas fontes é a de que qualquer associação direta entre o resultado do levantamento e importância no campo desconsideraria o caráter de construção desta importância: a legitimidade não é dada; ao contrário, está em constante disputa. Esta constatação confere um outro sentido à metáfora da nebulosa como um dos muitos mapas possíveis: dependendo de para quem você pergunta, a resposta é diferente porque a posição no jogo de forças do campo é diferente. Um exemplo disso veio do depoimento colhido em campo do baterista Xande Figueiredo. Este, apesar da extensa carreira – Xande já tocou com artistas que vão de Cazuza a Hamilton de Holanda, passando por Simone e Nelson Sargento – nos afirmou em entrevista já ter buscado contato com estas revistas, mas sem sucesso, por causa do foco das mesmas restrito a São Paulo. Assim, é preciso relativizar a própria possibilidade de aferir com precisão a consagração de um determinado agente, uma vez que não existe nada semelhante a uma avaliação objetiva de “qualidades musicais” – ao contrário, a importância está em constante disputa, e parte importante dessa disputa envolve justamente estabelecer quais seriam as “qualidades musicais” a serem tomadas como critério de avaliação.

Finalmente, uma terceira forma de contornar esta dificuldade reside em uma atenção à dimensão qualitativa encontrada nas revistas ou em outras fontes. Desta maneira, relatos, casos excepcionais, elementos que trazem uma dimensão para além da contagem destas categorias são utilizados para aumentar nossa capacidade de compreensão.

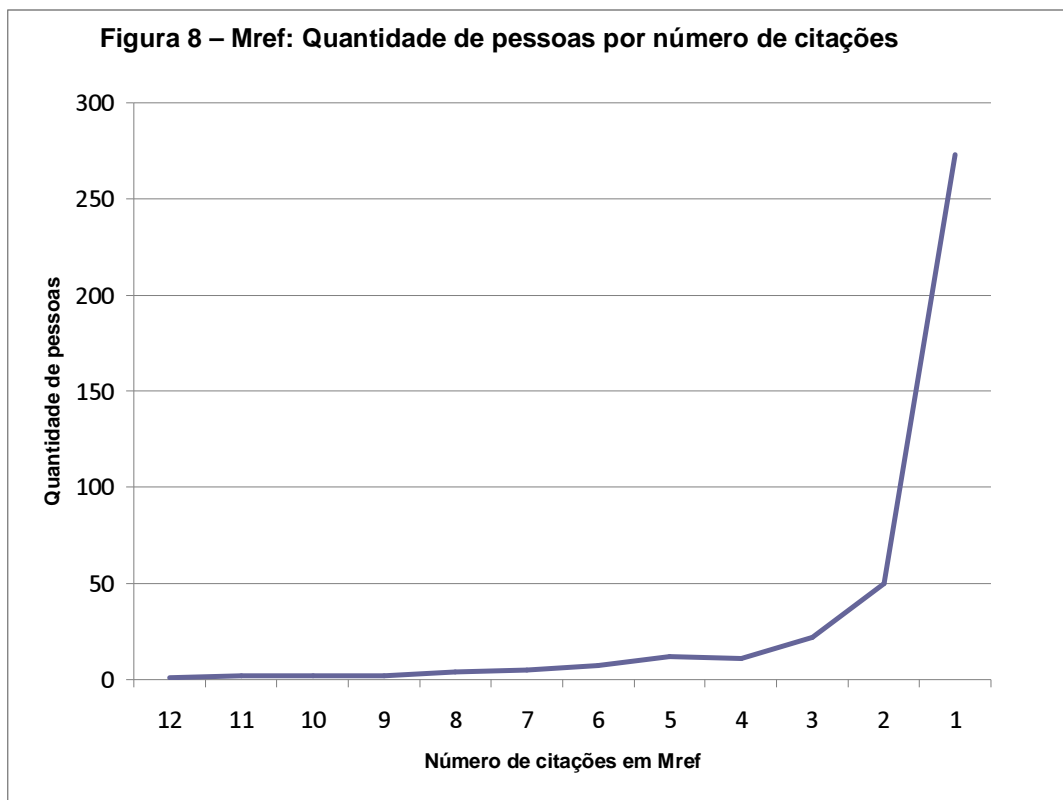
Em virtude destas reflexões, torna-se patente a incapacidade de criar-se uma escala de importância unificada a partir de nossas categorias. Diante disso optamos por apresentar todos os

463 músicos de nosso levantamento em ordem alfabética (Tabela 3). Foram totalizadas 1220 entradas destes 463 nomes, assim distribuídas entre nossas 4 categorias: Mpaut=338, Mcart=140, Mref=246, Mrev=496. As tabelas que seguem são feitas a partir destes mesmos dados, com o objetivo de enfatizar determinadas características e correlações.

Desta maneira, apresentamos na Tabela 4 estes músicos ordenados em ordem decrescente pela soma das três primeiras categorias. Esta tabela, grosso modo, representa uma ordenação em termos de consagração dos instrumentistas ali elencados.

Consideramos que neste caso não caberia somar a quarta categoria, Mrev, uma vez que isto poderia gerar distorções. Como o conjunto Mrev foi formado a partir de cada exemplar, isso significa que um baterista ou percussionista que tenha colaborado em 12 ou mais edições das revistas (é o caso de 11 músicos, sendo que o colaborador mais assíduo, Douglas Las Casas, tem sozinho 38 entradas em Mrev) teria um peso igual ou maior ao dos mais citados nas outras três categorias. Além disso, o conjunto Mrev é muito mais restrito em sua quantidade de participantes do que os outros três; estes últimos, em tese, podem abrigar qualquer membro do campo.

Nesta tabela realizamos também a opção de mostrar apenas os músicos com mais de uma citação, seja na mesma categoria ou em categorias distintas. Isto porque, conforme o gráfico abaixo (figura 8), podemos perceber uma concentração bastante grande das mesmas: apenas um músico foi citado 12 vezes, enquanto nada menos que 273 foram citados uma vez. Deste modo nosso foco nos instrumentistas consagrados nos faz voltar a atenção para o centro de nossa nebulosa.



Devemos ressaltar que essa concentração na distribuição deve-se sobretudo ao conjunto Mref. Tanto Mpaut como Mcart são mais bem distribuídos. Portanto o que podemos concluir a partir desta constatação é que os músicos entrevistados compartilham de um conjunto de referências mais restrito do que o seu próprio conjunto (isto porque, lembramos, Mref surge a partir da listagem de referências dada pelos músicos entrevistados, ou seja, que fazem parte de Mpaut). O conjunto Mref parece também ser apontar mais para o passado, para o equivalente do panteão de compositores referido por Bruno Nettle.

Continuando nossa análise da tabela 4, percebemos que nesta a proporção de músicos estrangeiros se mantém alta (49,15%). Isto mostra que as revistas, seus leitores e os músicos entrevistados voltam seus olhares não só para o que acontece no Brasil mas também para fora do país. Esta e outras pluralidades, como veremos adiante, são fonte de constantes atritos.

Dentre os músicos mais citados, encontramos nomes associados a diversas épocas e estilos, do jazz-rock de Steve Gadd e Dennis Chambers ao pop de Carlos Bala; do heavy-metal de Mike Portnoy e Aquiles Priester à música instrumental brasileira de Nenê e Zé Eduardo Nazário; do samba e bossa nova de Edison Machado e Milton Banana ao jazz de Tony Williams e Art

Blakey, do rock de Ringo Starr e John Bonham ao BRock de João Barone. Essas distinções de gêneros musicais e associações a determinados bateristas são sem dúvida apressadas; as fronteiras entre estilos são sempre pouco definidas e muitos músicos transitam por vários deles e trabalham a partir de sua fusão e recombinação. Ainda assim podemos perceber uma grande diversidade musical estampada nas páginas destas revistas.<sup>66</sup>

Pode-se perceber também, como havíamos mencionado, que os conjuntos Mpaut, Mcart e Mref não apontam sistematicamente para os mesmos músicos. O baterista com maior número de citações, Steve Gadd, ocupa esta posição sobretudo por sua pontuação em Mref (10 citações). Além disso, ele foi citado uma única vez em uma carta de leitores, e teve uma reportagem dedicada ao seu trabalho. É bem verdade que se tratava de uma reportagem de capa, porém não houve um acompanhamento mais sistemático de sua atuação ao longo das outras edições.

Aqui abrimos espaço para esclarecer nossa posição acerca da soma das citações dessas três categorias. Chegou-se a cogitar a possibilidade de atribuir pesos diferentes às atribuições em cada um dos conjuntos – por exemplo, dar um peso maior ao conjunto Mref por entender que se trata do reconhecimento pelos pares, ou então levar em consideração o número de páginas das matérias em Mpaut. Optou-se por não realizar operações deste tipo por alguns motivos. Em primeiro lugar, como são dados de naturezas diferentes, em última instância não se pode advogar que um critério numérico dê conta de traduzir os pesos relativos de cada grupo. Ao contrário, a adoção de tais procedimentos seria tão arbitrária quanto a opção pela simples soma, e acarretaria dificuldades adicionais para justificar as atribuições dos pesos. Além disso, tais critérios teriam pouca influência sobre o resultado final do levantamento e de sua análise.

Voltemos à tabela 4: um caso ainda mais extremo que o de Gadd é o de Edison Machado. Tido como o baterista inventor do “samba de prato”,<sup>67</sup> sua importância é atestada pelas dez citações que recebeu de outros músicos em Mref. Todavia, Edison está completamente ausente dos outros dois conjuntos. Outros músicos que também ocupam as primeiras posições da tabela, principalmente graças a Mref, são, na ordem em que aparecem: Tony Williams (88% das suas citações estão em Mref), Milton Banana (77%), Art Blakey (87%), Dave Weckl, Elvin Jones e Paulo Braga (83%), Jack DeJohnette (100%), Márcio Bahia (80%), Dirceu Medeiros e Dom Um

<sup>66</sup> Não tivemos acesso a dados sobre o motivo desta opção por parte da estratégia, porém nos parece legítimo supor que a ampliação do mercado de leitores através do ecletismo tenha um peso primordial.

<sup>67</sup> Isto é, a execução do ritmo do samba com a condução no prato suspenso e não na caixa clara. Esta maneira de tocar samba na bateria tornou-se possivelmente a mais difundida na atualidade.

Romão (100%). Wilson das Neves, que entrevistamos como parte do trabalho de campo (embora isto tenha se dado antes da escolha do foco do trabalho nas revistas), aparece nessa tabela também graças exclusivamente a Mref.

O caso dos músicos presentes na tabela graças principalmente a Mpaut é menos drástico, pois, como afirmamos, este conjunto está mais bem distribuído que Mref (o máximo de entradas em Mpaut por um mesmo instrumentista é 5, contra 10 de Mref). Na ordem em que aparecem na tabela 4 (ordem decrescente de total), são eles: Ringo Starr (62%), Mike Portnoy (57%), Terry Bozzio (83%), Maurício Leite (50%), Douglas Las Casas (80%), Alaor Neves, Stewart Copeland e Vera Figueiredo (60%), André Jung (100%), Albino Infantozzi (50%). O caso de Mcart é ainda menos drástico, e podemos ressaltar, como já mencionamos anteriormente, Charles Gavin, Neil Peart, Carter Beauford, além de Travis Barker.

Outro dado que nos chama a atenção é a enorme lacuna de percussionistas na tabela 4. Existem, é fato, instrumentistas que têm como característica marcante a mistura da bateria com a percussão, como é o caso de Airtó Moreira e Pupilo (Nação Zumbi). Dentre os “exclusivamente percussionistas”, somente Da Lua tem mais de uma citação. Apenas a título de exemplo, percussionistas brasileiros que são referência nacional e internacionalmente, como Naná Vasconcelos (apenas uma entrada, em Mpaut) e Marcos Suzano (nenhuma citação) não figuram na tabela.

Questões de gênero também recortam nossos dados. Em relação a esse tema, cabe notar que Bernard Lehmann (1998) fala também da oposição sexual da orquestra, com os termos usados pelas cordas e sopros para definirem-se um ao outro: as primeiras identificadas como, entre outros, “as mocinhas”; os segundos como “os grosseiros”. A diferença na relação dessas famílias de instrumentos com o corpo é lembrada pelo autor francês, e definida como próxima em relação aos sopros e distante nas cordas. Lehmann conduz a análise das questões corporal e sexual principalmente a partir da oposição entre essas duas famílias instrumentais – e particularmente dos metais. Entretanto, ele dedica algumas linhas ao naipe de percussão entendido por ele como essencialmente corporal. Através do espelho entre palco e platéia já mencionado, Lehmann define a percussão como corporal: o autor compara os lugares das últimas fileiras da sala com esse naipe da orquestra. Em suas palavras:

Esses lugares requerem certa resistência física [pois, por causa de sua posição, necessitam que aqueles que os ocupam realizem ‘todo tipo de contorção’] e por

isso situam-se, geralmente, nos confins da sala, da mesma forma como os músicos cujos instrumentos são os mais conotados corporalmente ficam no fundo do espaço próprio à orquestra (Lehmann, 1998: 78).

Portanto podemos perceber que a bateria e a percussão estão em relação próxima com o universo corporal-masculino que Lehmann identifica nos instrumentos de sopro. Embora não tenhamos percebido uma situação de animosidade nas fontes com as quais nos deparamos, é notável a presença pequena de bateristas mulheres nas revistas: 3,7% de Mpaut. E quando as mesmas são entrevistadas, perguntas sobre se já sofreram experiências de preconceito são sempre feitas. Em relação ao conjunto Mref, a ausência das mulheres é ainda maior: entre os 121 músicos citados há apenas uma mulher. Trata-se de Vera Figueiredo, que é citada como referência uma única vez.

Como dissemos anteriormente, esta convivência de diferentes estilos, jazz, rock, samba, baião, músicos nacionais e estrangeiros não se dá de forma pacífica. Ao contrário, é fonte de constantes atritos, alguns dos quais aparecem nos editoriais e cartas dos leitores. Alguns exemplos podem ajudar a ilustrar a questão. Temos cartas de leitores reclamando do excesso de rock e de músicos estrangeiros:

Caros amigos da Batera, a ‘nossa revista’ é muito legal, possui matérias boas e informativas, mas na minha opinião peca em um ponto: a revista mostra mais bateras de rock e de fora de Brasil. Eu acho que a revista deveria diversificar, colocar mais estilos, e principalmente gente do nosso país. E aquela seção de fofquinhas de grupos de rock não dá. Se eu gostasse de ler fofoca, comprava a *Contigo*. Um abraço (B&P n° 12, p. 10).

Existem também cartas que afirmam exatamente o contrário:

Acreditem: adoro *jazz*, mas meu estilo preferido é *death metal*. Sinto que há uma carência desse tipo de música na revista. Gostaria de ver capas com bateras que, para mim, são verdadeiros mestres, como Pete Sandoval, Dave Lombardo e Max Kolesne. Acho que a revista é exageradamente direcionada ao *jazz* e à música brasileira. Não que esses estilos tenham que ser ignorados, mas acho que deveria ser dada mais atenção aos demais gêneros (B&P n° 55, p. 10).

Se estas cartas representam vozes pedindo mais ecletismo nas páginas das revistas, às vezes, ao contrário, reclama-se do excesso de ecletismo:

### NÃO DÁ PARA AGRADAR TODO MUNDO

Mas o que diabos o Hermeto Pascoal estava fazendo na capa da COVER BATERA 7? Tudo bem, o cara faz uns barulhos esquisitos com chaleiras, toca a própria barba... Mas daí a colocá-lo na capa de uma revista de bateria, pelo amor de Deus! Exijo entrevistas com bateristas de verdade, como Bill Bruford, Dave Lombardo, Lars Ulrich e muitos outros. Vamos se ligar!!!

**Resposta:** Natanael, não sei se você percebeu que a nossa revista tem como slogan “a revista de todas as batidas”... Com isto, queremos dizer que qualquer tipo de manifestação percussiva, desde que feita com qualidade, terá espaço em nossas páginas. Nada mais justo, em nossa opinião, que colocarmos um dos maiores gênios musicais brasileiros (em todos os instrumentos, inclusive a percussão) na capa. Espero que você goste da entrevista com o Lombardo nesta edição (B&P n° 9, p. 10).

Um trecho do editorial da B&P n° 20 aborda a questão desses interesses conflitantes que a revista busca abarcar:

Não sei se vocês já se perguntaram isso ou se têm alguma curiosidade a respeito, mas tenho certeza que muitas pessoas já tiveram dúvidas quanto aos critérios adotados para se decidir quais assuntos entrariam numa revista e, principalmente, qual seria a capa.

Não posso falar pelos outros veículos, mas, na BATERA, isso já deu muito pau. O que pode parecer simples – a capa deve ser o ‘assunto mais importante’ do momento, certo? – quase sempre gera muita controvérsia. Primeiro porque ‘assunto mais importante’ é muito mais relativo do que se pensa, e as razões para isso são quase óbvias: o que interessa muito a um amigo seu pode, por exemplo, não fazer o menor sentido para você.

O grande problema é que dessa decisão depende a felicidade dos leitores, o sucesso da revista e o emprego de quem a faz! Não é coisa rara recebermos cartas elogiando apaixonadamente alguma de nossas capas, e outras enfurecidas, destruindo a mesma matéria. Resumindo, não é fácil (p. 06).

A partir das questões anteriormente comentadas, pode-se perceber as revistas como funcionando a partir do estabelecimento de uma rede de relações. Esta rede tem um centro bastante definido na região de São Paulo – principalmente na capital: além do depoimento de Xande Figueiredo, tal fato foi também apontado em duas cartas publicadas pela B&P, nas edições 24 e 117. A carta da edição 24 teve uma resposta da revista:

Falando da cobertura da BATERA, concordo que a revista estava ficando demasiadamente regionalizada em São Paulo. Para reverter isso, estamos tomando algumas providências, como adotar colaboradores em vários Estados (entre eles,

Curitiba [*sic.*], Rio de Janeiro e Pernambuco), o que acabará, a longo prazo, ampliando a abrangência da BATERA (B&P n° 24, p. 12).

Um outro fato que aponta para isso é o de que as revistas, como foi afirmado, não operam a partir de critérios de imparcialidade para a escolha dos bateristas e percussionistas que irão aparecer em suas páginas. Isso pode ser percebido a partir do cruzamento entre os conjuntos Mrev e Mpaut (tabela 5). Assim, podemos perceber que, quanto mais vezes um determinado músico foi pauta das revistas, maior a chance de ele ter trabalhado em uma delas em algum momento – não necessariamente o mesmo de sua aparição como objeto de uma matéria. Desta forma, 100% dos bateristas e percussionistas que foram pauta das revistas quatro vezes (o número máximo entre os brasileiros, contra cinco vezes entre os estrangeiros) trabalharam nas mesmas em algum momento. Entre os que aparecem três vezes, esta proporção cai para 57,1%; nos músicos com duas e uma entradas em Mpaut temos, respectivamente, 31,8% e 19,8%.

Quando comparamos estes dados com os do cruzamento entre Mref e Mrev (tabela 6), percebemos que neste último caso as proporções não estão ordenadas de forma decrescente como no primeiro: 0% para Mref=10; 50% para Mref=7; 100% para Mref=6; 33,3% para Mref=5; 20% para Mref=4; 25% para Mref=3 ou 2; 18,1% para Mref=1.

Que interpretações podemos fazer destes dados? Imaginar que as revistas funcionam simplesmente como uma “panelinha” de amigos seria uma interpretação equivocada. O que parece se dar nesse caso é melhor compreendido se for visto como uma via de mão dupla: isto porque, por um lado, sem dúvida as pessoas que trabalham nesses veículos têm um acesso mais fácil a pessoas de seu próprio círculo, resultando em uma maior facilidade em levá-las às páginas das revistas – embora seja óbvio, é necessário lembrar que não são feitas “licitações” com ampla concorrência para definir as pautas de cada edição... Por outro lado, também é verdade que, do ponto de vista da estratégia, é importante para as revistas terem profissionais gabaritados em suas páginas – “a capa deve ser o assunto ‘mais importante’ do momento, certo?”, nos lembra o editorial da B&P n° 20 – e também em sua equipe – como veremos a seguir. Estes são pontos fundamentais para a constituição de sua legitimidade dentro do campo.

Desta maneira, podemos falar, nos termos de Pierre Bourdieu, de um processo mútuo de legitimação: a legitimidade daquele que escolhe e do objeto escolhido se constituem reciprocamente. Neste caso, o processo é mais complexo: o músico se legitima no campo ao



aparecer em uma revista especializada; a revista se legitima ao apresentar matérias com músicos consagrados; mas a revista também se legitima ao ter em seu corpo de colaboradores músicos consagrados – muitas vezes músicos em cuja consagração a revista influenciou, como é o caso que veremos a seguir –; e o músico também se consagra ao participar da equipe de tais veículos. Portanto, nossa dupla consagração se espelha e se transforma em uma quádrupla consagração: um processo dialético em que os papéis de sujeito e objeto são operados alternadamente pelos artistas e pelas revistas, e que ocorre em uma instância interna e outra externa (ou seja, vinculada a Mrev e a Mpaut, respectivamente).

Cabe ilustrar essa questão com um caso extraído das próprias páginas das revistas: nele, o poder de consagração das mesmas é o tema de uma carta publicada na B&P n° 118, e respondida pelo crítico musical da revista, que tem este mesmo poder questionado pelo autor da carta:

#### **COMPLÔ CONTRA REGIS TADEU**

Olá. Vocês como sempre estão se superando: a revista está excelente. Matérias dignas de nota e redação brilhante. Mas, infelizmente, nem tudo é perfeito. Vocês só pecam por ter como crítico um músico fracassado e frustrado como o Regis Tadeu. Ele insiste indiscriminadamente em falar mal das bandas que seus próprios leitores gostam. Ele já xingou e ofendeu o Manowar, Quiet Riot, entre outras. Eu, assim como outros trinta amigos estudiosos de bateria da minha cidade (Vitória-ES), achamos isso um absurdo. Espero que alguma providência seja tomada contra esse terrorista ortográfico, pois vocês não podem perder a credibilidade e o respeito de seus leitores. Espero que vocês publiquem esse e-mail. Tenho certeza que muitos no Brasil concordam comigo. Sem mais delongas. Um grande abraço de um leitor assíduo.

**Regis Tadeu responde:** Fracassado e frustrado? Só por criticar ‘bandas que os próprios leitores gostam’? Quem é você para dizer que todo mundo gosta de porcarias como Manowar e Quiet Riot? Desde quando você determina o que os leitores devem gostar ou não? Credibilidade e respeito são coisas que se conquistam sem ter que lambe as botas de bandas medíocres, que lançam discos patéticos para consumidores baba-ovos. Agora, se você e seus ‘trinta amigos estudiosos de bateria de Vitória’ perdem seu tempo ouvindo bandas ridículas como estas que citei, tenho o pressentimento de que a carreira de vocês não irá muito longe... Ah, e obrigado pela alcunha ‘terrorista ortográfico’. Espero mesmo aterrorizar aqueles que insistem em assassinar a gramática... (B&P n° 118, p. 10).

Este trecho, bastante denso, merece uma análise mais detalhada. Inicialmente, após elogiar a revista, o autor da carta reclama do tratamento dispensado a determinados grupos musicais – reclamação dirigida à seção de crítica musical das revistas, e não às entrevistas com músicos, seção de que vínhamos falando anteriormente. Para isso, ele coloca uma suposta

discordância entre o ponto de vista veiculado pelo crítico, Regis Tadeu, e a opinião dos leitores (“Ele insiste indiscriminadamente em falar mal das bandas que seus próprios leitores gostam”). Esta é uma questão grave, na medida em que, como vimos no editorial da B&P n° 20, “o grande problema é que dessa decisão depende a felicidade dos leitores, o sucesso da revista e o emprego de quem a faz!” (p. 06). O editorial originalmente refere-se ao poder maior de legitimação que as revistas têm em mãos – a escolha da capa –, porém, nos parece que sua afirmação pode ser estendida a outros processos semelhantes, e particularmente a este, operado pelas críticas musicais. De qualquer forma, o próprio autor da carta aponta para o risco da perda da credibilidade e do respeito a que a revista está sujeita. Além disso, busca dar peso a suas afirmações tanto quantitativamente, ao colocar-se como representante de um grupo (os 30 amigos), quanto qualitativamente, definindo-os como “estudiosos de bateria”. Por último, ele se supõe como porta-voz de um grupo ainda maior (“Tenho certeza que muitos no Brasil concordam comigo”). E finalmente, desqualifica o crítico musical da revista – e por consequência as suas opiniões – chamando-o de “músico fracassado e frustrado”.<sup>68</sup>

Regis Tadeu, por sua vez, responde afirmando a superioridade de seu julgamento sobre o dos leitores: a frase “Só por criticar ‘bandas que os próprios leitores gostam’?” leva a crer que ele não considera relevante discordar do gosto dos mesmos. A seguir, entretanto, ele questiona a afirmação de sua opinião ser diferente da do público da revista: “Quem é você para dizer que todo mundo gosta de porcarias como Manowar e Quiet Riot?” Desta forma, busca reaproximar-se deste público, ao contrário do que a frase anterior conotava – a reivindicação de uma independência em relação aos leitores. Ele também aproveita para reforçar seu julgamento, afirmando que as referidas bandas são “porcarias”. A seguir Regis Tadeu não reconhece a autoridade em matéria de gosto do autor da carta (“Desde quando você determina o que os leitores devem gostar ou não?”); enfatiza o poder simbólico de que dispõe, afirma que este poder não está em risco por conta da presente disputa, e reforça mais uma vez sua posição (“Credibilidade e respeito são coisas que se conquistam sem ter que lambar as botas de bandas medíocres, que lançam discos patéticos para consumidores baba-ovos”); e, finalmente, afirma que um reconhecimento no campo depende de um alinhamento com as posições que ele próprio defende (“se você e seus ‘trinta amigos estudiosos de bateria de Vitória’ perdem seu tempo ouvindo bandas ridículas como estas que citei, tenho o pressentimento de que a carreira de vocês

---

<sup>68</sup> Cabe ressaltar que o que é desqualificador é não possuir uma atuação profissional prática como músico.

não irá muito longe...”). Com efeito, trata-se de uma situação rara para observar com tanta clareza os mecanismos de autoridade em plena ação – e sua situação de eterna disputa, a “institucionalização da anomia” de que nos fala Pierre Bourdieu (1989).

Além das tabelas 5 e 6, outros dados também apontam na direção da mútua consagração de que falávamos anteriormente. Talvez o caso mais explícito seja o de Dudu Portes: trata-se de um colaborador de longa data das duas revistas (é o segundo mais assíduo de nossa amostra), nas quais ocupou diversas funções – colaborador, membro do Conselho Editorial, editor técnico na B&P e membro do Conselho Editorial da MD. Dudu é entrevistado na B&P nº 38 (p. 79), em uma seção chamada Bate-bola (nesta seção, hoje descontinuada, os leitores da revista podiam entrevistar seus ídolos, enviando suas perguntas por carta para a redação). Entretanto, como ele mesmo afirma na entrevista, sua atuação profissional como instrumentista estava naquele momento sendo retomada depois de um longo período:

Amigo Davi vou fazer uma confissão: Após a morte da Elis, a bateria, para mim, perdeu o sentido, ficando durante todos estes anos totalmente em segundo plano. Voltei a tocar recentemente, graças ao incentivo de minha mulher, Silvia, e grandes amigos como o Arismar do Espírito Santo, Sisão Machado, Mario Carvalho, Chico Batera, Gigante Brasil e Albino Infantozzih.

Venho estudando diariamente para tentar recuperar o atraso e melhorar o meu conhecimento. Isso tem me dado a chance de conhecer a moderna metodologia de ensino, coisa que não tinha na minha época, além de aplicar algumas técnicas e experiências que adquiri durante esse tempo. Saiba que, somente agora, passado o trauma e as mágoas, pude constatar: A bateria é a minha vida!

(...)

Atualmente tenho feito gravações para comerciais e tocado “por aí” para desenferrujar. Venho preparando um grupo, com o qual, estou na reta final da produção de um trabalho solo – “tava na hora, né?” (B&P nº 38, p. 79).

Mesmo estando em um momento de retomada do trabalho como baterista, ele é admirado pelo leitor que enviou as perguntas para a seção:

Adoro a revista batera e percussão e recentemente me tornei assinante. Uma seção que tem me chamado à atenção é a dos testes feitos por Dudu Portes, pois adoro sua maneira de testar os instrumentos.

Eu como tantos outros leitores tenho me tornado um grande admirador do Dudu, e estou aproveitando essa seção para fazer algumas perguntas.

Obrigado (B&P nº 38, p. 79).

Mais precisamente, ele é admirado exatamente por seu trabalho na revista, e não por uma atuação profissional no presente como instrumentista. Assim, através de sua atuação nas revistas, Dudu constrói um prestígio de músico veterano, profundo conhecedor do instrumento (“adoro sua maneira de testar os instrumentos”); ao invés, por exemplo, da imagem de alguém que deixou de tocar e só recentemente voltou a envolver-se com a prática instrumental, como ele afirma nesta entrevista. Uma imagem que seria, portanto, a de um “músico fracassado e frustrado”, como a que é atribuída ao crítico musical da B&P por outro leitor, como vimos anteriormente.

#### **4.2- Bateria e mito**

Como já foi afirmado, pudemos perceber um certo caráter mítico no universo de músicos-referências (Mref) levantado a partir do exame de nossas fontes. Iremos nos deter agora nesse aspecto, investigando suas homologias e seus limites. Para tanto, usamos como referência o primeiro volume das *Mitológicas*, *O cru e o cozido*, de Claude Lévi-Strauss.

Devemos deixar claro que, ao contrário da proposição de Lévi-Strauss, não pretendemos realizar uma análise do conteúdo semântico do conjunto Mref. Em primeiro lugar, porque estamos mais interessados no contexto particular onde esses dados foram gerados que na busca de universalizações acerca do espírito humano. Em segundo lugar, porque, devemos admitir, a quantidade de dados levantados ao longo desta pesquisa é sem dúvida pequena para uma empreitada deste tipo.

Além disso, é preciso ressaltar que, para a análise dos mitos das Américas, Lévi-Strauss parte de premissas que não se aplicam em nosso caso: trata-se de uma América indígena que vive “uma Idade Média à qual teria faltado sua Roma” (Lévi-Strauss, 2004: 27), na qual se estabelece um sincretismo, com uma série de elementos compartilhados. Este sincretismo estaria baseado na antiguidade do povoamento da região e nas migrações e constantes trocas com os vizinhos, num cenário que podemos, grosso modo, classificar como fragmentado e aleatório. É verdade que o autor chega a recorrer a mitos de outros continentes – da Antiguidade grega (Lévi-Strauss, 2004: 205) e das populações camponesas européias (Lévi-Strauss, 2004: 329-331), por exemplo – para explicar os mitos americanos. Apesar disso, é sobretudo graças a esta particularidade do povoamento do continente que os elementos deste sincretismo, uma vez que sujeitos por um lado a uma identidade compartilhada e por outro a uma variação aparentemente aleatória, se

prestariam, através de sua recombinação nos mitos, à observação das operações lógicas realizadas pelo espírito humano.

De fato, quando diante de relatos nos quais fatores que perturbam essas premissas se tornam evidentes – particularmente no que se refere ao contato com os homens brancos –, o autor tende a dar-lhes menos peso em suas análises: pois, se ele não deixa de notar a enorme margem de variação a que os mitos estão sujeitos em seu processo de coleta (Lévi-Strauss, 2004: 31-32), aqui tal fato é relativizado, quando o autor justifica que mesmo obras dedicadas à história apresentam variações importantes; entretanto, a mudança em um relato mítico realizada por um escriba indígena é vista como uma liberdade deplorável (Lévi-Strauss, 2004: 67-68), e uma versão de um mito colhida em português – procedente, portanto, de um indivíduo bilíngue, portanto com alguma proficiência na língua e cultura dos brancos – é vista como “mais fraca” que as demais (Lévi-Strauss, 2004: 95-96), o mesmo ocorrendo com versões de indivíduos mestiços.

Voltemos, todavia, à questão da premissa da “Idade Média sem Roma”. É necessário enfatizar que o caso que estudamos é radicalmente diferente. Em primeiro lugar, por ocorrer em um intervalo de tempo exponencialmente menor que o anterior: o povoamento das Américas ocorreu há vários milhares de anos, e o antropólogo francês utiliza como fontes relatos que remontam ao século XVIII; em nosso caso, a música popular urbana no Brasil tal como a conhecemos é um produto do século XX, e as fontes utilizadas cobrem um intervalo de dez anos. Ressalte-se também que – tão ou mais importante que o aspecto supracitado –, longe da fragmentação “medieval” da América indígena, estamos tratando de um fenômeno essencialmente capitalista, e com um centro bem definido: o eixo Rio-São Paulo. Desta forma, se fosse nosso objetivo seguir os passos de Lévi-Strauss em nosso próprio trabalho, seria necessária antes de tudo uma profunda reflexão sobre a possibilidade de adequação dos mesmos a um contexto tão diverso.

Finalmente, a utilização das proposições analíticas das *Mitológicas* para o presente caso não é possível por uma questão metodológica central: devemos lembrar que o antropólogo francês estrutura suas análises a partir de oposições binárias entre categorias empíricas (cru e cozido, fresco e podre, molhado e queimado, entre outras) e relações humanas (afinidade e filiação, doadores de mulheres e tomadores de mulheres), buscando demonstrar a existência de uma “lógica das qualidades sensíveis” (Lévi-Strauss, 2004: 19); ao passo que em nosso caso os

“objetos” entre os operadores lógicos possuem sem dúvida uma capacidade de precisão empírica muito menor. Mais exatamente, por um lado estamos tratando de indivíduos únicos, cada qual identificado por um nome e associado a uma carreira também únicos – portanto nesse sentido facilmente identificáveis empiricamente. Apesar disso – ou melhor, exatamente por isso –, não se comportam em termos de oposições binárias. Desta maneira, mesmo que seja possível associar determinados músicos a características específicas – como faz Nettl (1995) com alguns “grandes mestres” da música de concerto, como veremos adiante –, a aplicação integral das proposições Lévi-Straussianas a nosso conjunto Mref nos parece pouco produtiva. Quem seria, por exemplo, o oposto de Carlos Bala ou de Edison Machado? Como estruturá-los em termos de transformações lógicas progressivas? Trata-se de perguntas que não fazem sentido algum.

Realizadas estas ressalvas, sustentamos a existência de características comuns entre o mito e este conjunto de pessoas. Em primeiro lugar, porque o próprio Lévi-Strauss afirma que “na realidade, rejeitamos as opiniões precipitadas sobre o que é e o que não é mítico e reivindicamos para nosso uso toda e qualquer manifestação da atividade mental ou social das populações estudadas que, durante a análise, se revelar capaz de completar o mito e esclarecê-lo” (2004: 22). Ao abrir caminho para que se pensem outras produções culturais como “mitológicas”, coloca-se a questão sobre a existência de elementos dos mitos em esferas que, a princípio, nem o pesquisador nem o informante classificariam como tal. Este procedimento está presente no trabalho do autor, ao comparar as propriedades estruturais do mito às da música de concerto – comparação que servirá para organizar seu próprio texto.

Aqui cabe uma comparação entre as abordagens de Lévi-Strauss e de Bruno Nettl, já que ambos relacionam mito e música – mais especificamente, a música erudita ocidental. Bruno Nettl (1995) aponta um fenômeno semelhante nas Universidades de música do meio-oeste norte-americano em relação aos grandes compositores. Entretanto, ele caracteriza tal fenômeno mais como religioso do que como mítico, reservando este último termo para eventos da história de vida de alguns dos “grandes mestres”.<sup>69</sup>

Desta maneira, o “etnomusicólogo de Marte”, personagem fictício do autor, ao chegar em seu campo fica “desnortado ao ouvir uma enorme quantidade de nomes de pessoas, mas após algum tempo ele percebe que muitas destas pessoas estão vivas, porém muitas outras não estão, e

---

<sup>69</sup> Nettl (1995: 7) aponta os trabalhos de Lévi-Strauss e, no caso da música, Steven Feld (1990) como suas referências no estudo da mitologia para a compreensão de um determinado grupo humano.

apesar disso a retórica as trata da mesma maneira...” (Nettl, 1995: 11).<sup>70</sup> Nettle aponta, então, para a existência de um panteão de compositores divinizados. Estes, a exemplo do que ocorre nas mitologias grega, germânica e africana-ocidental, têm a sua própria sociedade, na qual relacionam-se uns com os outros e desempenham papéis em dramas. Em relação à participação deste passado mítico no presente, afirma claramente ter como objeto “o Mozart e o Beethoven do presente, da maneira como são hoje percebidos pelos amantes da música, como figuras vivas na cultura musical atual” (Nettl, 1995: 12).

Devemos entretanto realçar que a associação entre mito e música é realizada de forma diferente por cada um destes pensadores. No caso de Nettle, o universo desta produção cultural – ou, para ser mais específico, de uma das instituições envolvidas nesta produção, a Universidade – serve como campo para o pesquisador, e tem seus mitos mapeados, não sem apontar para sua relação por vezes conflituosa com outras esferas musicais. Já para Lévi-Strauss, importa assinalar que as propriedades internas de transformação estrutural dos mitos são análogas às da música de concerto; o que está em jogo é a equivalência entre a imanência destes dois objetos (Lévi-Strauss, 2004: 33-51) e o fato de a música ser “o supremo mistério das ciências do homem [o autor inclui aí, pensamos, seu próprio trabalho de análise mítica], contra o qual elas esbarram e que guarda a chave de seu progresso” (Lévi-Strauss, 2004: 38).

Desta maneira, – diferentemente de Nettle –, Lévi-Strauss coloca-se em relação à música como um nativo em relação ao mito. A música não é objeto de análise e a analogia entre música e mitologia só é possível fora da realização desta análise. Pois, como ele próprio afirma, “o exercício e o uso do pensamento mítico exigem que suas propriedades se mantenham ocultas; senão, colocar-nos-íamos na posição do mitólogo, que não pode acreditar nos mitos, pois se dedica a desmontá-los” (Lévi-Strauss, 2004: 31).

Por ora, nos interessa mais – e é esta trilha que buscamos evidenciar – o sentido do “duplo caráter do pensamento mítico, que coincide com o seu objeto, constituindo dele uma imagem homóloga, mas sem jamais confundir-se com ele, pois evolui num outro plano” (Lévi-Strauss, 2004: 24). Podemos assim, a partir dessa afirmação, pensar na dimensão do mito como constituindo uma espécie de mapa da realidade – homólogo a esta, porém, sem confundir-se com

---

<sup>70</sup> No original: “[The ET] is overwhelmed by hearing a huge number of names of persons, but eventually it realizes that many of the persons are alive, but many others are no longer living and yet the rethoric treats them similarly.”

ela; é através das filiações a estes elementos que os agentes do campo compreendem e moldam o próprio campo.

Um exemplo bastante explícito – e acerca do qual nos desculpamos por tratar-se de um músico estrangeiro – é o testemunho do baterista Rocky Gray na MD n° 52. Neste, ele afirma que, durante a gravação do último disco de sua banda, colocou um papel em sua estante de música com a pergunta: “O que Lars [Ulrich, baterista do conjunto Metallica] faria?” Obviamente, não se tratava aqui de telefonar ao colega de profissão para pedir orientação – o que aliás poderia ser feito, já que Lars está vivo e em plena atividade com seu conjunto. O diálogo não se estabelecia com a pessoa física de Lars, mas sim com sua produção artística e com a imagem mítica dela decorrente. Embora Rocky fale sobre o que isso significava musicalmente (“fazer a coisa acontecer apenas com bumbos e caixa”), ele evoca sobretudo essa imagem mítica: “mantive a mentalidade de que deveria ser poderoso e pesado sem parecer louco ou ridículo.” Lars Ulrich aparece aqui como herói, a cujas características o entrevistado remete para compreender seu próprio papel em uma situação “mundana” – no caso, a gravação.

#### **4.3- Notas sobre identidades e processos de formação**

Como havíamos mencionado no capítulo anterior, a questão da formação do baterista e do percussionista aparece como um tema recorrente nas entrevistas das revistas que analisamos. Tem-se desta forma a impressão de que, pelo fato de essa formação não ser, na grande maioria dos casos, institucionalizada, cada caso é único; parece que cada baterista e percussionista tem uma história distinta para contar a esse respeito.<sup>71</sup>

Buscando relacionar este tema com alguns dos outros trabalhos que já mencionamos, pensamos imediatamente em um dado relevante levantado por Lehmann, que diz respeito ao número de instrumentistas que são filhos de músicos: 31% (p. 86) dos percussionistas do Conservatório de Paris têm pais músicos (contra 13,2% das cordas, 12,1% das madeiras e 11,3% dos metais). Apesar de a comparação com os bateristas e percussionistas ora estudados ser complicada por questões metodológicas, tais dados nos levam a realizar um levantamento em

---

<sup>71</sup> Embora mesmo aí existam regularidades, que são percebidas pelos próprios músicos. Assim ocorre, por exemplo, quando Douglas Las Casas afirma: “nunca tive aquela coisa de ficar batucando nas panelas da mãe ou no sofá da vó” (B&P n° 24, p. 16). Essa afirmação pressupõe a recorrência deste tipo de acontecimento para a maioria dos bateristas.



Mpaut. Assim, dos 133 músicos brasileiros ocupando as páginas das revistas, 31 (23,3%) afirmaram terem vindo de famílias com outros músicos.

É preciso ressaltar, todavia, que chegamos a este número de uma maneira bastante diferente do procedimento empregado por Bernard Lehmann: sua pesquisa foi realizada a partir das fichas dos alunos ingressantes no Conservatório de Paris, enquanto nós levantamos tais dados a partir de entrevistas publicadas nas revistas de música. Lehmann trabalha, portanto, com estudantes, enquanto nosso foco está no músico com atuação profissional (lembramos que essas duas esferas não são necessariamente excludentes: ver Silva, 2005a). Nossas fontes são de caráter mais aberto que as fichas dos alunos no caso de Lehmann. Podemos inferir que os alunos, ao ingressarem no referido Conservatório, preenchem um questionário onde um dos campos é a profissão do pai. Em nosso caso, as entrevistas das revistas são evidentemente menos estruturadas – apesar da recorrência de alguns temas. Assim, no caso de Lehmann, interessa apenas a profissão do pai, enquanto nossos entrevistados são duplamente menos precisos: pois tanto podem estar referindo-se ao pai quanto a outros parentes (muitos afirmam simplesmente terem músicos na família, sem especificar a relação de parentesco), e também podem referir-se a práticas musicais que vão além da esfera profissional (novamente, na maioria dos casos o tipo de prática musical não é especificado).

Em razão destas profundas diferenças, realizar uma comparação entre as duas cifras nos parece demasiado arriscado. Voltamos assim nosso interesse ao fator que impede essa comparação: o caráter essencialmente subjetivo de nossos dados. Uma vez percebido este caráter, não estranha que os mesmos estejam associados a perguntas relativas aos primeiros contatos com a música e com a formação inicial do entrevistado: trata-se sem dúvida de um elemento importante na construção da imagem profissional do músico. Assim, por exemplo, o número de entrevistados que declarou explicitamente não ter outros músicos na família foi pequeno: 7 pessoas, ou 5,2%. Mesmo neste grupo, contudo, a família pode ter um papel relevante, uma vez que um dos entrevistados afirmou que seu pai era radialista – sua profissão, portanto, estava próxima do universo musical. Outro mencionou uma fonte musical intensa em casa: os discos de seu pai e irmãos.

Este último aspecto é interessante, pois ele nos lembra que, em tempos de esquizofonia,<sup>72</sup> um contato próximo com a música não se dá exclusivamente através da performance ao vivo. Ao contrário, a virtual onipresença dos discos e do rádio funciona como um canal importante de contato com a música mesmo para aqueles que possuem parentes músicos – caso nos quais ensaios e apresentações ao vivo são sem dúvida relevantes – e, possivelmente, o canal mais importante para os que não tem proximidade com outros músicos. Apesar disso, são poucos os relatos de interesse pela música a partir dessas fontes. Existem também dois relatos de que “ouviam-se muita música em casa” sem especificar se tratava-se de música ao vivo ou mecânica / radiodifundida.

São também citadas fontes de contato musical que acontecem fora do ambiente familiar: os terreiros de candomblé (três menções), a capoeira (duas menções), as bandas de música (duas menções), as igrejas evangélicas (uma menção) e as escolas de samba (uma menção). Cabe notar que, destas cinco, ao menos três possuem grande ênfase na percussão e estão também fortemente identificadas com a tradição afro-brasileira: o candomblé, a capoeira e as escolas de samba.

Apesar desse contato próximo com músicas que poderíamos caracterizar como tradicionais (“folclóricas”), as pessoas que citaram estas fontes não se identificam – ao menos nas páginas das revistas – como “músicos tradicionais”.<sup>73</sup> A tradição aparece com o papel de um contato inicial, seguido de uma posterior profissionalização. Uma exceção interessante é o percussionista Léo Léobons, entrevistado na B&P nº 67, cuja mãe era mãe-de-santo do candomblé. Léobons tornou-se ogã aos oito anos de idade; mais tarde, fora do Brasil, o percussionista conheceu os *batás*, os tambores afro-cubanos utilizados na *santería*. Assim, ele ocupa uma posição ambígua: ao mesmo tempo um profissional preocupado com questões como virtuosismo (“a percussão hoje está passando pelo mesmo processo que a guitarra passou na década de 70: o deslumbramento pela técnica, a pirotecnia”, p. 28) e orgulhoso de possuir o único conjunto de tambores *batás* consagrados do Brasil.

Outro músico que tem um trabalho identificado com a tradição é Dinho Nascimento, baiano radicado em São Paulo que cita o candomblé como um dos elementos de contato inicial com a música e cujo trabalho envolve uma atualização do berimbau – inclusive em termos da

<sup>72</sup> Acerca da esquizofonia – a separação entre o produtor do som e o som produzido operada pela gravação e reprodução do mesmo – ver Feld (1994).

<sup>73</sup> Ao contrário dos de origem evangélica, como Walter Lopes, que se define como um baterista gospel.

própria construção do instrumento: “[p] ‘Você trouxe essa bagagem [de outras vivências musicais] para o berimbau?’ [r] ‘Exato. Na roda de capoeira tem todo um lado ritualístico, mas na minha música eu toco um berimbau melódico, inclusive usando uma corda lá de contrabaixo’” (B&P n° 38, p. 32).

De qualquer forma, devemos salientar que a presença de músicos na família foi mais citada (31 vezes) que todos estes outros espaços juntos (11 vezes), o que aponta para sua importância quantitativa. Esta importância é também acompanhada de outra, desta vez qualitativa. A tal ponto que chegamos a ter o caso extremo de Fernando Schaefer: baterista de *hard core* conhecido pelo seu “peso” e por tocar usando muita força física (um anúncio de uma marca que o patrocina enfatiza a durabilidade de seus produtos afirmando que “Fernando Schaefer não consegue destruir as ferragens Raul. Precisa dizer mais?” – Figura 9, abaixo), ele diz ter-se interessado pela música a partir do pandeiro de samba tocado pelo pai. Assim, mesmo em casos de grande distância estilística, a herança musical familiar parece desempenhar um papel central na constituição destes agentes enquanto músicos profissionais.



Figura 9 – Anúncio estrelado por Fernando Schaefer, patrocinado pela empresa de ferragens Raul. Fonte: MD n°19, p. 51.

Outro caso no qual tais fatores aparecem claramente é o do baterista Oscar Bolão, que está praticamente ausente de nossa amostra – ele é citado como referência apenas uma vez. Apesar de nascido e criado no Leblon, bairro da elite carioca, Bolão aponta a importância em sua formação do convívio com o samba praticado na favela da Praia do Pinto (Teixeira, 2006) – localizada entre os bairros do Leblon e da Lagoa e removida no final da década de 1960, durante o governo militar. É a partir deste contato – e mais tarde, o contato com diversas escolas de samba – que se dá o interesse na prática da percussão; e, posteriormente, uma preocupação em transpor para a bateria as linguagens dos instrumentos de percussão do samba da forma mais fiel possível:

Este conjunto de conceitos que norteiam a carreira de Oscar Bolão aponta para uma expressividade genuinamente brasileira dos instrumentos de percussão, especialmente a bateria, onde as levadas são concebidas aproveitando-se as diferentes vozes das suas peças, com um sentido de remissão às origens instrumentais dos gêneros (Teixeira, 2006: 16).

Dentre as inovações técnicas de Oscar Bolão neste processo de transposição, destaca-se o uso de toques “presos” e “soltos”<sup>74</sup> no bumbo e a utilização do pedal de bumbo duplo no samba, a partir do fraseado dos surdos de primeira, segunda e terceira dos blocos e escolas de samba.<sup>75</sup> No que se refere ao bumbo de bateria, a prática corrente não é a de alternar estes dois tipos de articulação. Em geral os instrumentistas especializados em estilos mais “leves”, como jazz e bossa nova dão preferência ao som mais encorpado dos toques soltos. Já a busca por mais volume – por questões estilísticas no pop e no rock, mas também por questões técnicas em conjuntos de baile e estúdios de gravação – leva em muitos casos à opção pela técnica de utilizar o pedal de bumbo com o calcanhar levantado (*heel-up*) e ao toque preso.<sup>76</sup> Devemos ressaltar, também, que para a utilização da alternância entre toques soltos e presos, Bolão utiliza um bumbo com um timbre bastante particular: para que a diferença entre as duas articulações sobressaia, é necessário

---

<sup>74</sup> Os toques “solto” e “preso” são duas articulações possíveis na execução de um instrumento de percussão, particularmente nos membranofones. No toque solto a baqueta fica em contato com a membrana o menor tempo possível, permitindo à última vibrar livremente ao ser percutida; no toque preso, ao contrário, o contato prolongado entre a baqueta e a membrana impede sua livre vibração, resultando em um som mais abafado e com timbre diferente em relação ao toque solto. No toque preso tem-se também a opção de pressionar a baqueta contra a membrana, aumentando-se a tensão da mesma e conseqüentemente resultando um som fundamental mais agudo.

<sup>75</sup> Conforme Bolão (2003: 4-7) e Teixeira (2006). Sobre os surdos nas escolas de samba, ver Oliveira (2002) acerca do GRES Império Serrano.

<sup>76</sup> Por uma questão mecânica, ao tocar-se com o calcanhar levantado é comum transmitir todo o peso da perna para o pedal do bumbo, resultando no contato constante da maceta do pedal com a membrana do instrumento e no toque preso. Entretanto, muitos bateristas preferem utilizar o toque solto mesmo quando com o calcanhar levantado. Uma técnica deste tipo é explicada minuciosamente na MD nº 27. Outro instrumentista que toca desta forma é Márcio Bahia.

um instrumento com pouco ou nenhum abafamento.<sup>77</sup> Técnica e estética aparecem aqui portanto como inseparáveis.

Além disso, o que importa realçar é a múltipla inserção de Oscar Bolão, tanto na música “cultura” – aqui o fator preponderante é, além de sua origem social, o contato prolongado com o professor Luiz D’Anunciação – quanto nas práticas musicais associadas às camadas populares – cujo “som envolvente (...) e sua batucada” entravam “através da janela, atingindo em cheio o jovem Oscar” (Teixeira, 2006: 10) – e também na música popular urbana, através de sua posterior proximidade com Luciano Perrone.<sup>78</sup> É graças a esta múltipla inserção que Bolão pode – poderíamos dizer que esta o autoriza e qualifica a – realizar a transposição e sistematização de ritmos para a bateria “direto da fonte”, isto é, das práticas musicais onde estes se originaram. Esta preocupação com a tradição – no caso, com a dupla tradição dos blocos e escolas de samba e com a “escola” estilística da bateria de Perrone – perpassa o trabalho de Bolão: nas palavras de Henrique Cazes, “com ele maxixe é maxixe, samba é samba e por aí vai” (Bolão, 2003: 6-7).

Dinho Nascimento, Léo Léobons, Oscar Bolão, são todos casos da dimensão relacional da identidade de que nos fala Michel Agier (2001). Eles enxergam suas práticas com um olhar que é ao mesmo tempo local e global, convergência de muitos olhares.

Mudando de assunto, notamos que o tema da formação parece ter uma dupla função: por um lado, uma função prática, no sentido de mostrar caminhos possíveis de serem percorridos pelos leitores – tanto através das histórias dos bateristas quanto de matérias falando especificamente sobre formação, como que veremos adiante – e assim ajudá-los a refletir sobre (e talvez modificar) o seu próprio processo de formação. Por outro lado, uma função mitológica, relacionada com a identidade que o músico constrói e o lugar que ocupa neste espelho da realidade.

Como exemplo do primeiro caso, temos, na B&P n° 20, uma matéria sobre o ensino superior de bateria (p. 28-31). Escolhemos nos deter um pouco nesta matéria porque ela nos oferece, até certo ponto, um olhar que vem no sentido contrário daquele buscado por Silva (2005a, 2005b): se este busca acompanhar a atuação profissional externa de músicos

---

<sup>77</sup> Ao longo dos dois semestres em que frequentei as aulas em grupo ministradas por Bolão na Escola Portátil de Música, primeiro como estagiário durante o curso de Licenciatura e posteriormente como aluno regular, era bastante comum vê-lo retirar alguns ou todos os abafadores de espuma do bumbo para conseguir a sonoridade considerada ideal.

<sup>78</sup> Ressalte-se também o contato entre Perrone e Radamés Gnattali, o que nos leva de volta à esfera culta.

universitários, em nosso caso trata-se de um olhar sobre a educação superior em música que é dirigido para quem está de fora deste universo, mas em muitos casos já atua profissionalmente. Um olhar “de fora para dentro”, em oposição ao olhar “de dentro para fora” de Silva. Ressaltemos que esse caráter “de fora para dentro” refere-se sobretudo ao público da revista, na medida em que o autor da matéria, Sérgio Gomes, tem proximidade com o mundo acadêmico por ser também professor de bateria em duas das faculdades listadas na matéria.

A matéria começa com uma ilustração estilizada que ocupa uma página e meia (Figura 10, abaixo). Nela aparecem, em lados opostos, um baterista com seu instrumento e um professor universitário com seu quadro negro. O quadro contém uma série de fórmulas matemáticas com letras. O baterista – corpulento, cabeça raspada e barba por fazer – segura suas baquetas de ponta-cabeça (!), não com uma das técnicas usadas para tal, mas como se fossem porretes, com os punhos cerrados. Ele olha para o quadro com os olhos arregalados, parecendo estar diante de algo além da sua compreensão. O professor, por sua vez, veste um guarda-pó branco, camisa e gravata. Ele tem a testa e a lateral do rosto enrugados, usa óculos escuros, de modo que não podemos ver seus olhos, nem para onde olha; parece falar com a boca torta, apontando o dedo para o quadro negro – ou para o aluno. A cabeça deste último é muito menor em relação ao próprio corpo que a cabeça do professor, caricatamente grande.

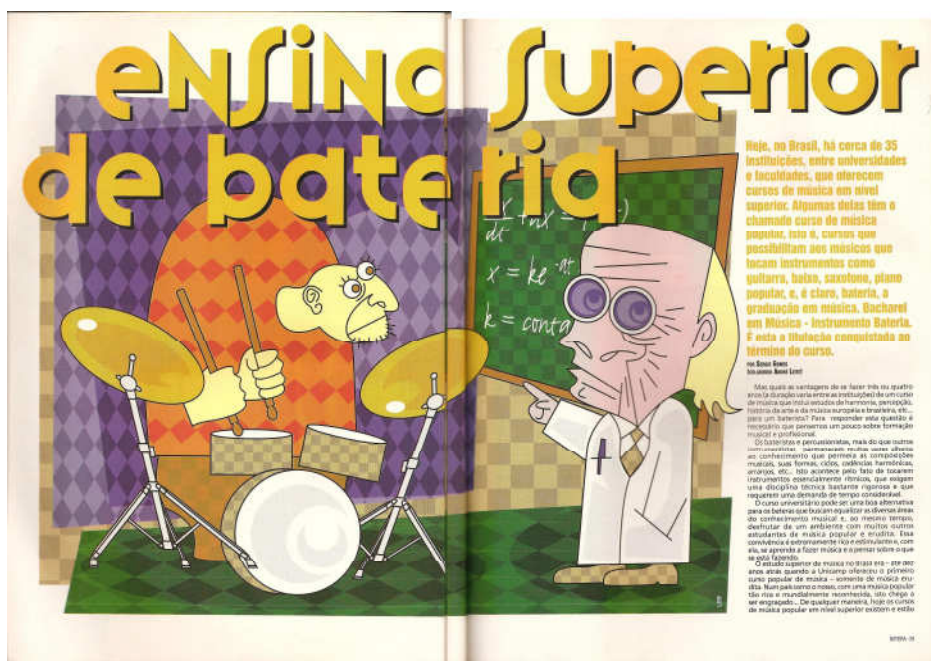


Figura 10 – Ilustração da matéria “Ensino superior de bateria”. Fonte: B&P n°20, p. 28-29.

Esta ilustração expressa uma profunda incompatibilidade entre os universos do baterista e do professor. Um parece ser a encarnação do aspecto corporal da percussão de que Lehmann fala (1998: 78); o outro representa um conhecimento quase descarnado, que se vale – na impossibilidade de abolir totalmente o corpo – do mínimo corpo possível. O curto texto da matéria buscará diminuir essa oposição. Ele inicia perguntando: “Mas quais as vantagens de se fazer três ou quatro anos (a duração varia entre as instituições) de um curso de música que inclui estudos de harmonia, percepção, história da arte e da música européia e brasileira, etc... para um baterista?” (B&P n° 20, p. 29). A partir daí busca entender as razões da incompatibilidade mostrada pela figura. Para ele,

Os bateristas e percussionistas, mais do que outros instrumentistas, permanecem muitas vezes alheios ao conhecimento que permeia as composições musicais, suas formas, ciclos, cadências harmônicas, arranjos, etc... Isto acontece pelo fato de tocarem instrumentos essencialmente rítmicos, que exigem uma disciplina técnica bastante rigorosa e que requerem uma demanda de estudo considerável (B&P n° 20, p. 29).

Entretanto, em sua opinião, é preciso “lembrar que todo instrumentista é, em primeiro lugar, um músico. Nesse sentido, quanto mais completa sua formação, melhor” (B&P n° 20, p. 31). É em nome de uma formação mais ampla que Sérgio Gomes justifica a importância do ensino superior – uma formação mais ampla que, como vimos no capítulo 3, está em grande parte ausente das próprias revistas, dada sua especialização por instrumentos. Como outras vantagens, são elencados o contato com outros músicos, a “equalização” – termo usado pelo autor com o sentido de equilíbrio – das áreas do conhecimento musical (p. 29), o desenvolvimento de uma reflexão sobre o fazer musical (“fazer música e pensar sobre o que se está fazendo”, p. 29), e a possibilidade de lecionar no ensino superior. Por outro lado, Gomes afirma que “é verdade que optar por uma formação universitária em qualquer área nos dias de hoje não garante muita coisa. É verdade também que há bateristas muito bons que não têm formação acadêmica” (p. 31).

Se no caso da bateria a oposição entre profissão e academia é atenuada, mas não desaparece, as revistas nos fornecem ilustrações de outras relações possíveis entre as duas esferas. Assim, o percussionista Carlos Tarcha, em entrevista (B&P n° 24, p. 06 do suplemento de percussão), ressalta a importância da institucionalização para o ensino de percussão erudita. A

começar pela própria disponibilidade dos instrumentos, em sua maioria bastante volumosos e caros.

Já o segundo aspecto relativo à formação, de caráter mítico, muitas vezes encontra eco na “ideologia da eleição e da precocidade, tão cara aos músicos” apontada por Bernard Lehmann (1998: 88). Este tema aparece a partir da análise da idade de ingresso no Conservatório de Paris dos estudantes dos diferentes instrumentos. Assim, Lehmann nota que, quanto mais valorizada uma família de instrumentos, menor a idade de entrada no conservatório. Neste caso, a percussão, ao contrário do que acontecia em relação à origem social de seus estudantes, aparece com a segunda maior idade média de entrada, na frente apenas dos metais. Especificamente o piano e o violino – os instrumentos mais nobres da tradição culta europeia, e que mais estão associados com a almejada carreira de solista concertista – são os instrumentos com a idade média de entrada mais baixa.

Não podemos deixar de notar a presença destes elementos – eleição e precocidade –, em níveis extremos, neste relato de Airto Moreira sobre a descoberta de sua vocação. As estranhas circunstâncias narradas, a peregrinação de sua mãe e a serenidade de sua avó ao profetizar seu destino fazem desta história um verdadeiro mito de origem:

Minha mãe descobriu minha habilidade como percussionista antes mesmo de eu andar (risos). Ainda engatinhava e, às vezes, sentava no chão da casa e começava a me debater, fazendo movimentos que não eram nada normais. Começava a tremer, balançar e todo mundo se assustava. Então, minha mãe escreveu uma carta para a minha avó, que morava em Curitiba, dizendo que estava preocupada comigo, achando que eu tinha alguma coisa, uma doença. Minha avó pediu que me levasse para a casa dela. Nos dois primeiros dias, nada aconteceu. Mas, no terceiro, comecei a tremer e minha mãe chamou minha avó para ver. Ela olhou bem, pegou o rádio – que estava ligado na sala – e o desligou. Parei na hora. Ela ligou de novo e eu recomecei; desligou, parei. Minha avó disse então: “Ora! Ele não tem nada. Ele é músico e, pelo que parece, baterista” (B&P n° 53, p. 38).

Estas narrativas sobre as quais nos debruçamos parecem desempenhar um papel importante na construção individual e social da identidade do músico. Em conjunto com os aspectos mitológicos apontados na seção anterior, podemos assim perceber uma questão central surgindo deste universo: trata-se da questão do profissionalismo. Parece-nos que, diante da observação de Alan Merriam da existência de uma miríade de graus de profissionalismo, e do fato de que determinar suas fronteiras é tão difícil em nossa sociedade quanto em outras



(Merriam 1964: 124-5), todos estes processos de consagração dos músicos que encontramos em funcionamento a partir da análise das revistas constituem esforços para demarcar uma fronteira que na prática é fluida.

Uma das estratégias mais utilizadas neste sentido é a aquisição de técnica. Como nos lembra Silva (2005a: 24-56), a técnica musical pode ser compreendida como uma forma de capital cultural incorporada ao indivíduo. No caso da bateria como retratada nas revistas, existe uma grande ênfase na técnica – a grande maioria dos músicos de Mref e Mpaut é virtuosa, famosa por sua velocidade. Percebe-se, assim, que existe uma tendência a relacionar complexidade e qualidade, semelhante à encontrada por Travassos (1999) entre os estudantes de uma universidade de música.

Além disso, cabe mencionar que essa ênfase na técnica ajuda a caracterizar estas publicações como pertencentes ao círculo mais restrito ao qual Silva se refere, no qual conversa-se mais abertamente sobre este tema – em oposição à percepção do grande público, que em sua maior parte passa ao largo da questão.

Porém aqui o polo da técnica parece ir além dos recursos corporais de execução do instrumento: a importância das especificações das baterias, da sua customização e quantidade de peças também podem ser compreendidas por esse prisma da técnica, fazendo parte do corpo de saberes que Silva agrupa sob a categoria “conhecimentos”. Entre estes assuntos, podemos citar como exemplo a afinação do instrumento. A matéria de capa da B&P n° 83, tratando do tema, expressa que, além da questão meramente prática de como fazer o instrumento soar bem, este tipo de conhecimento pode ser utilizado na construção de uma identidade individual: “Tudo depende do seu gosto. É importante que não se limite. Fuce, experimente sem medo. De repente você pode descobrir uma sonoridade interessante, que se encaixe no seu estilo. Ela é sua marca, tenha personalidade sempre” (B&P n° 83, p. 44).

Entretanto, a técnica parece ser apenas um dos lados de uma oposição, na qual o polo oposto está relacionado a noções como fruição, simplicidade, *groove*, *feeling*. Isto é retratado na fala de Bacalhau, baterista do grupo Planet Hemp:

Acho que o lance de estudar é legal. Só não recomendo a ninguém ficar bitolado. Eu já vi vários bateras que tocam muito, mas só fazem compassos que não servem pra nada. Eles fazem um compasso maneiro e três que são uma merda! O cara vira mais do que toca! O simples, por incrível que pareça, é o melhor. Groove e simplicidade são a melhor coisa. Não adianta botar na música um monte de notas

que não vão dizer nada pra ninguém. Você não precisa ficar mostrando que sabe tocar. É chegar, fazer e pronto (B&P n° 5, p. 23).

Nesta fala estão expressas a preocupação em não fazer da técnica um fim em si (“fazer compassos que não servem para nada”, “virar mais do que tocar”); a identidade da técnica com o virtuosismo (“um monte de notas”) – que, segundo Bacalhau, está arriscado a “não dizer nada a ninguém”; e, mais ainda, o recurso à esta como uma ferramenta de afirmação do músico: “ficar mostrando que sabe tocar”. Trata-se de uma fala que indica essa oposição e afirma sua filiação: “o simples, por incrível que pareça, é o melhor. Groove e simplicidade são a melhor coisa.” O fato de a posição defendida por Bacalhau não ser óbvia (“por incrível que pareça”) aponta para o fato de que não recorrer ao acúmulo de técnica como estratégia de consagração é uma opção feita por uma minoria dos músicos.

A noção de *feeling* – embora não evocada nessa fala em particular – é, pensamos, a mais representativa deste polo oposto ao da técnica. O editorial da B&P n° 15 (p. 6) reconhece essa oposição entre ambos e pergunta: “Vocês já repararam quantas vezes nos defrontamos com a seguinte questão: o que é mais importante, a técnica ou o feeling? Ou ambos? Ou nenhum dos dois?”. Consideramos a noção de *feeling* como representativa porque se relaciona à capacidade de transmitir um estado emocional diretamente aos outros músicos e ao público, de transformar o tempo recorrente em *pulsação*, com toda a conotação corporal e de vigor que o termo possui.

Outra citação que vai no mesmo sentido é a do baiano Júlio César Bahia, ao explicar a diferença em relação aos músicos “do sul”:

O que acontece é que o baiano não tem aquela cobrança interna de sentar na frente do instrumento e mostrar aquela técnica toda, o que flui é alma, é rua, não há um compromisso técnico maior. (...) Os bateristas do sul são ótimos, excelentes, mas realmente têm mais regras, aquele objetivo de estudar muito. Na Bahia já nascemos e crescemos ouvindo esse ritmo, acho que somos mais livres (MD n° 14, p. 47).

Não deixa de ser interessante notar que, entretanto, na mesma entrevista ele cita como referências músicos famosos por sua técnica e virtuosismo, como os norte-americanos Dave Weckl, Dennis Chambers e Vinnie Colaiuta.

Voltando à oposição entre estes dois conceitos, podemos dizer que se a técnica está relacionada à racionalidade, no sentido de que pode ser objetivamente descrita, o *feeling* aponta

para o polo oposto: o do corpo. Evidentemente, grande parte da técnica está voltada para o corpo – como segurar as baquetas, como percutir, como obter um rebote das baquetas, que articulações e músculos utilizar etc. No entanto, trata-se de uma abordagem essencialmente racional dos aspectos corporais.

Evidentemente, também, essa oposição não é de forma alguma exclusiva à bateria e à percussão. Porém estes instrumentos parecem ser propícios, dadas suas especificidades, ao aflorar dessa oposição de maneira bastante clara. Isto porque, se a técnica é compreendida como um meio pelo qual torna-se possível uma execução através de um uso mais eficiente da mecânica corporal – o controle da interface entre corpo e instrumento –, então ela funcionaria de modo a afastar a execução do polo corporal, do *feeling* – um polo que estaria intimamente relacionado a estes instrumentos, conforme vimos ao tratarmos do artigo de Bernard Lehmann (1998).<sup>79</sup>

Não podemos deixar de notar que diversas abordagens buscam superar essa oposição entre corpo e mente, *feeling* e técnica. Para isto, diversos autores, no plano didático, recorrem a práticas como meditação e tai-chi-chuan, fazendo analogias com o processo do estudo técnico dos instrumentos de percussão. Estes elementos são citados com diferentes graus de ênfase por Ciavatta (2003) e por vídeos sobre técnica de bateria como os estrelados por Steve Smith (*Drumset technique / history of the u. s. beat*) e Jojo Mayer (*Secret weapons for the modern drummer*).

Contudo, essas aproximações serão apresentadas nas revistas que analisamos de um modo diferente. Assim, o mesmo Steve Smith é descrito como uma “espécie de batera *zen*” no texto introdutório de sua entrevista à B&P n° 56 (p. 30). Entretanto, esta afirmação não é feita para demonstrar uma abordagem possível junto ao instrumento. Ao contrário, ajuda a dar um ar de exotismo ao músico, transformando-o em um verdadeiro herói mitológico, capaz de proezas técnicas muito além das de um mortal: “É possível alguém tocar inúmeros estilos – *jazz, rock, funk, pop, soul, reggae* – com a desenvoltura de um especialista? No caso de Steve Smith, isso é tão fácil quanto degustar um bom prato” (B&P n° 56, p. 28). Aqui cabe lembrar da conotação mitológica do trabalho técnico, expressa por um trompetista que relacionou uma fase particularmente difícil de seus estudos a um “encontro com o dragão” (Silva, 2005a: 53-4).

---

<sup>79</sup> É preciso tomar cuidado com uma exacerbação dos argumentos de Lehmann, que podem com facilidade se transformar em um argumento sobre o primitivismo do ritmo em oposição à sofisticação da melodia e da harmonia.

“Domar” o instrumento, transformá-lo de fera perigosa em poderoso aliado: é desta maneira que podemos perceber como o mito ajuda a resolver esta oposição entre técnica e *feeling*.

Esta oposição que destacamos, apesar de possuir aspectos semelhantes à encontrada por Nettl (1995) entre Mozart e Beethoven, não nos parece ser redutível àquela: pois o Beethoven de Bruno Nettl, por um lado, representa uma genialidade relacionada a uma dimensão do trabalho árduo e muitas vezes doloroso – neste ponto, ele está próximo da técnica, da racionalidade; por outro lado também representa o ideal romântico da expressividade humana como o elemento central – neste ponto, Beethoven aproxima-se do *feeling*. Mozart, ao contrário, aproxima-se do polo do *feeling* por fazer brotar as composições de maneira quase divina; mas a importância da regularidade formal em suas peças está relacionada à dimensão técnica. Estas duas oposições são, assim, de certo modo, transversais uma à outra.

Outro ponto relevante, que vimos no capítulo anterior, refere-se à existência, nas revistas, de uma preocupação com a criação de uma postura dentro do campo – um *habitus* –, explicitada nos “conselhos para os iniciantes”, tema recorrente nas entrevistas. Este envolve sobretudo uma dedicação aos estudos do instrumento e a adoção de uma ética de trabalho (pontualidade, responsabilidade com os compromissos assumidos). A questão é que, se para a aquisição da técnica, essa dimensão do trabalho é essencial, o *feeling* escapa dessa receita – ou, ao menos, não é sua consequência inequívoca.

Finalmente um último aspecto que nos interessa explorar, ainda que inconclusivamente, são as implicações desta oposição para a teoria de Pierre Bourdieu, na qual a técnica é o elemento fundamental para a autonomização do campo. É a partir da reivindicação dos critérios propriamente artísticos como os únicos capazes de julgar as obras de arte e os seus produtores que se dá este processo. Desta maneira, embora seja necessário estar atento aos múltiplos significados do termo *técnica* em cada caso, podemos pensar que as particularidades para a autonomização do campo nesse caso estejam associadas não apenas ao fato de estarmos lidando com esferas ligadas à indústria cultural.

É preciso entretanto problematizar a oposição realizada por Bourdieu entre produção erudita e indústria cultural em nosso caso, como vimos anteriormente. Isto porque, na visão do sociólogo, o campo da indústria cultural estaria fadado a não completar sua autonomia por necessitar da referência a um outro externo – o campo da produção erudita. Como vimos, tal ideia apresenta problemas ao ser transposta ao caso da música popular do Brasil. Além disso, existe

uma outra questão: certas fatias da música popular – podemos pensar por exemplo, na chamada música instrumental – podem ser vistas como “eruditas” no sentido de serem mais autonomizadas e portanto definidas pelo critério da expressão artística individual e mais isoladas do mercado. Ao mesmo tempo, contudo, aos músicos não é vedada a participação nas duas esferas: ao invés de ser mal visto por seus pares, o sucesso comercial de um instrumentista pode ser encarado como uma maneira de sustentar uma prática musical mais autonomizada.<sup>80</sup> Como exemplo, apresentamos um trecho de entrevista realizada com Dudu Portes:

[p] Como você vê a musica instrumental no Brasil?

[r] Como a única maneira do músico se expressar na sua totalidade. Mercado para ela, aqui no Brasil, é difícil mas não impossível. Então, para que não haja frustração, o negócio é tocar o ‘Chá com Pão’,<sup>81</sup> enquanto a gostosa mostra a bunda, e ganhar o dinheiro para ‘bancar’ o próprio instrumental (B&P n° 38, p. 79).

Mesmo assim, parece-nos que a oposição entre técnica e *feeling* traz consigo outros fatores para se pensar este processo de autonomização do campo artístico. Isto porque ela implica a inexistência de uma supremacia total da técnica como critério único no campo. Ao mesmo tempo em que se opõe àquela, o *feeling* não está relacionado ao questionamento da técnica pela própria técnica, que caracteriza a atitude de vanguarda. Ao contrário: trata-se, de certo modo, de um questionamento que vem de fora da técnica. Por outro lado, ele também não se confunde com a expressividade requintada dos gênios individuais da arte erudita.

Tendendo ao coletivismo, a um imediatismo que parece se apresentar de uma maneira diferente daquele inculcado pelo *habitus* cultivado, que não se relaciona à distinção operada pelo capital cultural: qual a contribuição teórica que pode surgir a partir da aplicação da noção de *feeling* na compreensão dos fenômenos que encontramos? Esta é uma trilha interessante que ainda encontra-se por percorrer.

---

<sup>80</sup> Estamos aqui falando do baterista ou percussionista que acompanha um cantor ou conjunto. Nessas condições parece ser mais fácil encarar a atuação profissional na indústria cultural como um trabalho que não traz consigo um compromisso estético. O trânsito provavelmente seria mais difícil no caso do músico identificado com o trabalho – por exemplo, um cantor que buscasse ter uma carreira bem-sucedida nas duas esferas.

<sup>81</sup> “Chá com pão” é uma onomatopéia para o fraseado executado pelos pés do baterista no ritmo de samba: uma nota com os pratos de choque (“chá”) seguida de duas notas com o bumbo (“com pão”). Aqui o termo é utilizado com o sentido de tocar apenas o básico, burocraticamente, relacionando-se então a outra expressão: “a pão e água”, isto é, apenas o mínimo necessário para a sobrevivência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo, foi realizada uma série de procedimentos com o intuito de mapear o universo simbólico de bateristas e percussionistas, principalmente a partir de publicações especializadas voltadas para este público. A partir das especificidades dos casos estudados buscou-se tecer considerações capazes de contribuir de uma maneira mais ampla com a compreensão da música popular no Brasil, e algumas das conclusões extraídas destas especificidades (como a importância da noção de *feeling* e o caráter potencialmente aberto da bateria) parecem apresentar a possibilidade de serem aplicáveis à compreensão de outras situações.

Além do interesse desta contribuição mais geral, as próprias especificidades ora analisadas também são de interesse por si só, na medida em que a bateria é um instrumento bastante difundido, fortemente presente em diversos dos gêneros musicais praticados no país. Devemos também lembrar o pequeno número de publicações acadêmicas com o foco na bateria e no baterista na sociedade, lacuna que o presente estudo busca preencher. Com isso, queremos ir além da descrição e discussão dos problemas técnicos da prática de bateria e percussão, na direção de uma abordagem etnográfica das representações sobre esses instrumentos produzidas e reproduzidas por vários agentes que atuam no universo da música popular.

Desta maneira, inicialmente situamos a bateria historicamente, com sua gênese nos EUA a partir da criação de dispositivos e técnicas que permitiram a execução simultânea de instrumentos de percussão por um mesmo músico, utilizando as mãos e pés. Destacamos também sua vinda para o Brasil, nas primeiras décadas do século passado, e incorporação em conjuntos com repertório brasileiro, como é o caso dos Oito Batutas e também de Luciano Perrone, figura bastante importante não apenas nessa fase inicial, mas também ao longo de várias décadas.

A seguir, realizamos uma contextualização da bateria como instrumento musical, apontando para a existência de duas concepções básicas (“aberta” e “fechada”) sobre a mesma, concepções estas que se combinam em um espectro de possibilidades no campo empírico, e que discutimos a partir do referencial dos esquemas utilizados para a classificação organológica. Em particular, comparamos a situação específica da bateria com a de outros instrumentos ou

conjuntos de instrumentos compostos de várias partes e executados por um único músico: o xilofone e a percussão múltipla, respectivamente.

A partir daí, concentramos nossa atenção nas chamadas revistas de música que abordam a bateria e a percussão. A relevância destas publicações reside – além da lacuna existente no tocante à análise das mesmas – em sua grande circulação e, portanto, no fato de representarem uma importante fonte de informações para os instrumentistas. Inicialmente descrevemos sua forma e conteúdo, para – juntamente com dados oriundos do campo – podermos, a partir deste material, refletir sobre as práticas musicais ali retratadas. Buscamos tratar esse material documental como “campo”, a exemplo do que já foi feito por antropólogos trabalhando em arquivos: compreendendo este material como *loci* de discursos sobre os músicos e seu mundo, e objetivando expor as categorias “nativas” do universo em questão.

Foi necessário elaborar uma metodologia de análise das publicações, uma vez que não se há muitos antecedentes desse tipo de abordagem de impressos musicais de grande circulação. Escolhemos ter como foco principal os músicos – bateristas e percussionistas – para investigar as disputas dentro do campo que as páginas das revistas deixam entrever.

Foi possível delinear, a partir dos exemplares analisados, um formato bastante padronizado para as publicações, diferindo pouco de uma para outra e ao longo do tempo. Neste formato, destacamos o foco no instrumento e suas especificidades, o uso exclusivo da notação musical, o papel central do músico consagrado, o caráter comercial e a ênfase nos produtos – seja em forma de anúncio, lançamentos ou testes. Também discutimos e analisamos alguns indícios do uso das publicações por parte dos músicos que são seus leitores, e como no caso de uma das publicações a questão da dinâmica entre bateria e percussão entremeou-se em sua própria forma.

Em seguida, voltamos nossa atenção para os personagens que encontramos em suas páginas, os bateristas e percussionistas. Realizamos um levantamento destes e uma posterior subdivisão dos mesmos em quatro conjuntos, tendo como critério a presença dos instrumentistas nas revistas em quatro categorias distintas: pauta de matérias, referência de outros instrumentistas, citados em cartas de leitores e colaboradores das publicações. A partir daí, foi possível e necessário quantificar essas aparições para aferir o modo como se relacionam com as publicações e como se relacionam bateria e percussão. Tais procedimentos nos permitiram perceber diversas disputas ocorrendo dentro do campo, e a ação de mecanismos de consagração.

Pudemos então perceber um universo de atores buscando se constituir socialmente como autoridades. Este processo tem ressonância com diversos trabalhos da literatura: a importância do reconhecimento social na formação da identidade do músico de que nos fala Alan Merriam (1964), o componente relacional da identidade, nos termos de Michel Agier (2001), a importância apontada por Pierre Bourdieu (2005) da autoimagem e da imagem social dos artistas.

A teoria deste sociólogo foi utilizada como eixo central para a análise destes dados, de modo a mostrar a dinâmica muitas vezes conflituosa dos diferentes agentes no campo: para ele, a sociedade compreende diferentes esferas – os campos econômico, político, religioso, artístico, entre outros – que buscam progressivamente sua autonomia. Esta autonomia se dá a partir da reivindicação dos critérios internos ao campo como os únicos capazes de operar a hierarquização de diferentes elementos culturais, e na disputa por esse poder – o poder simbólico – pelos diferentes agentes do campo. Esta ênfase nos processos sociais de construção do significado torna sua teoria bastante adequada para a análise aqui realizada, e pudemos vislumbrar diferentes mecanismos de operação do poder simbólico em ação. Entretanto, a teoria de Bourdieu é construída sobre uma forte cisão entre produção erudita e indústria cultural, que parece em nosso caso menos radical. Uma das maneiras de compreendermos essa particularidade é a partir da noção de Roger Chartier – historiador também preocupado com processos de construção de sentido – de que as formas culturais não são socialmente puras e nem podem ser intrinsecamente vinculadas a determinadas categorias sociais.

Percebemos então que as narrativas envolvidas nestas construções de identidades e de sentido possuem relações com o pensamento mitológico, havendo proximidades entre nosso conjunto de músicos referenciais (Mref) e o panteão de compositores de que nos fala Bruno Nettl (1995); juntamente com o aspecto da construção de uma identidade a partir dos processos de formação dos músicos, percebemos a existência de uma dicotomia entre racionalidade e corporalidade, técnica e *feeling*.

Finalmente, durante esta análise das revistas e da ação dos músicos a partir de suas páginas, foi também possível perceber uma forte tendência globalizante, presente em diversos pontos: referências a músicos estrangeiros, textos de colaboradores estrangeiros nas revistas. Pode-se portanto perceber uma rede internacional de relações entre pessoas, de reconhecimento de artistas etc., o que evidencia que o campo não está restrito às fronteiras nacionais, e problematiza a relação entre identidade e lugar.



Como é possível perceber a partir desta rápida recapitulação de nosso trabalho, foram cobertos aspectos muitas vezes bastante diversos; neste sentido, este trabalho tem a forma de uma varredura. Sem dúvida a falta de material sobre este universo foi um dos fatores preponderantes para essa opção. Como não poderia deixar de ser, ainda existe muito a ser pesquisado, e esperamos – além de um avanço no conhecimento – ter apontado caminhos para pesquisas futuras. Dentre estes, ressaltamos: a reconstituição e análise das trajetórias dos músicos, tanto aqueles ligados à consolidação da bateria no Brasil – particularmente Luciano Perrone – quanto os levantados nas revistas que analisamos; a pesquisa de concepções sobre o instrumento e sobre as práticas musicais nas quais este está envolvido, em outros tipos de material – podemos destacar os métodos impressos e as chamadas videoaulas; as implicações da oposição entre técnica e *feeling* como uma forma particular da dicotomia entre corpo e mente.

Músicos diretamente ligados à identidade nacional através da música popular, ainda assim em muitos casos “cidadãos do mundo”; eles entre tradições culturais e o mundo moderno dessa mesma música popular; equilibrados no fio tenso entre corpo e mente; lutando constantemente para inventarem a si mesmos no espaço social; tocando instrumentos potencialmente abertos para inovações e personalizações: certamente estas características que se revelaram em nosso trabalho não são exclusivas dos bateristas e percussionistas do Brasil. Por isso, esperamos que o presente estudo possa ecoar em uma amplitude maior de situações e personagens do que os ora apresentados.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. “História dos textos, história dos livros e história das práticas culturais – ou, uma outra revolução da leitura”. In: CHARTIER, Roger. *Formas e sentido – Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.
- AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”. *Mana Estudos de Antropologia Social*. 7(2):7-33, 2001.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de estudos brasileiros da Universidade de São Paulo: EDUSP, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BOLÃO, Oscar (Oscar Luiz Werneck Pellon). *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel e Bertrand Brasil, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARVALHO, José Jorge. “O Lugar de Cultura Tradicional na Sociedade Moderna”. *Série Encontros e Estudos vol. 1 – Seminário de Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*, 23-38; Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- CHARTIER, Roger. *Formas e sentido – Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.
- CIAVATTA, Lucas. *O passo: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos*. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2003.
- COELHO, Luís Fernando Hering. “A trajetória dos Oito Batutas na invenção musical do Brasil”. Anais do V Congresso da Iaspm – LA, 2005. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/heringcoelho.pdf>.

- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”. *Mana Estudos de Antropologia Social*. 10(2):287-322, 2004.
- DAMATTA, Roberto. “O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica – Objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- DAWE, Kevin. “The Cultural Study of Musical Instruments”. In: CLAYTON, Martin et. al. (Ed.). *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, 2003.
- Dicionário de Música*. Editoria de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira*. Ricardo Cravo Albin, criação e supervisão geral. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DRUMSET Technique/History of the U.S. beat. Com Steve Smith. Dir.: Robert Wallis. New York: Hudson Music, 2002. 2 DVD son., color, NTSC, 278 min.
- ERIKSEN, T. H.; NIELSEN, F. S. *História da Antropologia*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. 2<sup>nd</sup> ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. “From Schizophonia to Schismogenesis: on the discourses and commodification practices of ‘world music’ and ‘world beat’”. In: Keil, C. & Feld S. *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977.
- HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia Transnacional”. *Mana Estudos de Antropologia Social*. 3(1):7-39, 1997.
- HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HORBOSTEL, Erich. M. & SACHS, Curt. “Introduction to the Hornbostel-Sachs Classification System”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.). Vol. 9, pp. 241-245. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

- IKEDA, Alberto. “Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil”. *Comunicações e Artes*, vol. 13, pp. 111-124; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.
- KRUPA, Gene. *Método para bateria*. Buenos Aires: Editora Ricordi, 1966.
- LEHMANN, Bernard. “O avesso da harmonia”. *Debates*, n° 2, pp. 73-102. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas v. 1)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MALABE, Frank & WEINER, Bob. *Afro-cuban rhythms for drumset*. Miami: Manhattan Music, 1990.
- MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- MICELI, Sérgio. “Introdução: a força do sentido”. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MOREIRA, Airto & THRESS, Dan. *Airto Moreira: rhythms and colors / listen and play*. Miami: Manhattan Music, 1994.
- NETTL, Bruno. *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.
- NICHOLLS, Geoff. *The Drum Book: A History of the Rock Drum Kit*. San Francisco: Miller Freeman Books, 1997.
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. “O Império do Samba – uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano”. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2002.
- QUEIROZ, André. “Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado”. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. Belo Horizonte, 2006.
- RICE, Timothy. “Hacia la remodelación de la Etnomusicología”. In: CRUCES, Francisco *et. al.* (eds.). *Las Culturas Musicales*. Madrid: Editorial Trotta S.A., 2001.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.

- SECRET Weapons for the modern drummer. Com Jojo Mayer. Dir. Jojo Mayer. New York: Hudson Music, 2007. 2 DVD son., color, NTSC, 180 min.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- SEGATO, Rita Laura. “A Antropologia e a crise taxonômica da cultura popular”. *Série Encontros e Estudos vol. 1 – Seminário de Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*, 13-21; Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- SILVA, José Alberto Salgado e. “Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música”. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2005a.
- \_\_\_\_\_. “Variações sobre o tema da gafeira: um conjunto na Lapa carioca”. In: Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, n. 8, p. 39-69, dezembro de 2005b.
- TEIXEIRA, Marcello da S. “Oscar Bolão – Ensino de percussão e bateria brasileira, e seus pontos de contato com a vida acadêmica”. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2006.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.). London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Redesenhando as fronteiras do gosto: Estudantes de música e diversidade musical”. *Horizontes Antropológicos*. / UFRGS. IFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Ano 5, número 11. pp. 119-144. Porto Alegre: PPGAS, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Perfis culturais de estudantes de música”. Anais do IV Congresso da Iaspm – LA, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Travassos.pdf>
- VELHO, Gilberto. “Observando o familiar”. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica – Objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 1995.
- VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 165 p.

## Revistas Analisadas<sup>82</sup>

### – MD

*Modern Drummer Brasil*. São Paulo: Bass Art Editorial. N° 14, 1997.

*Modern Drummer Brasil*. São Paulo: Bass Art Editorial. N° 19, 1998.

*Drummer do Brasil*. São Paulo: Cactus Editoria. N° 24, 1998.

*Modern Drummer*. São Paulo: Talismã. N° 11, Agosto 2003.

*Modern Drummer*. São Paulo: Talismã. N° 27, Dezembro 2004.

*Modern Drummer*. São Paulo: Talismã. N° 52, Março 2007.

### – B&P

*Cover Batera*. São Paulo: Jazz Music. Ano 1, N° 5, 1998.

*Batera*. São Paulo: Jazz Music. Ano 1, N° 9, 1998.

*Batera*. São Paulo: Jazz Music. Ano 1, N° 12, 1998.

*Batera*. São Paulo: Jazz Music. Ano 2, N° 14, 1998.

*Batera*. São Paulo: Jazz Music. Ano 2, N° 15, 1998.

*Batera*. São Paulo: Jazz Music. Ano 3, N° 20, 1999.

*Batera*. São Paulo: Jazz Music. Ano 3, N° 24, Agosto 1999.

*Batera*. São Paulo: Jazz Music. Ano 3, N° 25, Setembro 1999.

*Batera & Percussão*. São Paulo: Jazz Music. Ano 4, N° 38, Outubro 2000.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 53, Janeiro 2002.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 54, Fevereiro 2002.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 55, Março 2002.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 56, Abril 2002.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 57, Maio 2002.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 58, Junho 2002.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 59, Julho 2002.

---

<sup>82</sup> Por compreender que estes documentos constituem duas séries, optamos por apresentar cada uma destas séries em ordem cronológica, a despeito das mudanças de nome.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 63, Novembro 2002.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 67, Março 2003.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 83, Julho 2004.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 113, Fevereiro 2007.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 117, Junho 2007.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 118, Julho 2007.

*Batera & Percussão*. São Paulo: HMP Marketing Editorial. N° 125, Fevereiro/Março 2008.

## ANEXO 1 – TABELAS

### Publicidade

Tabela 1 – Tamanho e quantidade de anúncios								
Revista selecionada	Modern Drummer n° 52, março – 2007.		Modern Drummer n° 27, dezembro – 2004.		Batera n° 125, fevereiro-março – 2008.		Batera n° 83, julho – 2004.	
	Total de pp. Da revista <sup>83</sup>	84	100,00%	100	100,00%	84	100,00%	100
Duas Páginas	0	0,00%	2	4,00%	0	0,00%		0,00%
Página Inteira	16	19,05%	16	16,00%	20	23,81%	25	25,00%
Meia Página	4	4,76%	6	6,00%	12	14,29%	15	15,00%
1/3 de página (coluna externa)	3	3,57%	3	3,00%	4	4,76%	8	8,00%
1/4 de página		0,00%	2	1,00%		0,00%		0,00%
Classificados	2	2,38%	2	2,00%	4	4,76%	5	5,00%
<b>TOTAL</b>	<b>25</b>	<b>29,76%</b>	<b>31</b>	<b>32,00%</b>	<b>40</b>	<b>47,62%</b>	<b>53</b>	<b>53,00%</b>

OBS.: quando 2 anúncios ocupam a mesma página, estes são computados juntos apenas no cálculo da porcentagem entre total de pp. e pp. com anúncio.

Tabela 2 – Conteúdo dos anúncios								
Revista selecionada	Modern Drummer n° 52, março – 2007.		Modern Drummer n° 27, dezembro – 2004.		Batera n° 125, fevereiro-março – 2008.		Batera n° 83, julho – 2004.	
	Marcas / séries de baterias	2	8,70%	4	13,79%	8	22,22%	4
Marcas / séries de baterias eletrônicas	2	8,70%	2	6,90%	1	2,78%	3	6,12%
Marcas / séries de percussão	1	4,35%		0,00%	1	2,78%	1	2,04%
Acessórios	9	39,13%	6	20,69%	15	41,67%	11	22,45%
Lojas		0,00%	1	3,45%	1	2,78%		0,00%
Lojas e Marcas		0,00%	4	13,79%	1	2,78%	4	8,16%
Estúdios		0,00%		0,00%		0,00%	1	2,04%
Material didático (Livros, vídeos)		0,00%		0,00%		0,00%	4	8,16%
CDs/DVDs musicais	1	4,35%		0,00%	2	5,56%	1	2,04%
Escolas	2	8,70%	2	6,90%	3	8,33%	4	8,16%
Eventos	2	8,70%		0,00%	1	2,78%	4	8,16%
Revistas de música	3	13,04%		0,00%		0,00%	3	6,12%

<sup>83</sup> Incluindo as 4 capas. Estas, por sinal, são um espaço privilegiado para a publicidade – em todos os exemplares, a 2ª, 3ª e 4ª capas são sempre ocupadas por anúncios de página inteira.



Serviços	1	4,35%	4	13,79%		0,00%	1	2,04%
Outros		0,00%	6	20,69%	3	8,33%	8	16,33%
<b>TOTAL</b>	<b>23</b>	<b>100,00%</b>	<b>29</b>	<b>100,00%</b>	<b>36</b>	<b>100,00%</b>	<b>49</b>	<b>100,00%</b>

OBS: Entre os anúncios na categoria "outros", encontramos sites, promoções, a associação de uma escola com uma marca, e até uma banda procurando gravadora.

## Bateristas e percussionistas das revistas de música

Nac.	Nome	Citações				Mrev
		Mpaut	Mcart	Mref	TOTAL	
EST	A. J. Pero		1		1	
EST	Abe Laboriel Jr.			1	1	
BR	Adriano Trindade				0	1
BR	Airto Moreira	2	2	3	7	
EST	Aksu Hanttu	1			1	
EST	Al Foster			1	1	
BR	Alamiro Sanhueza				0	3
BR	Alaor Neves	3	2		5	14
EST	Alban "Snoopy" Pfisterer	1			1	
BR	Albino Infantozzi	2		2	4	14
EST	Alex Acuña			1	1	
EST	Alex Gonzalez			1	1	
BR	Alex Reis				0	1
EST	Alex Van Halen	1	1	1	3	
BR	Alexandre "Garnizé"	1			1	
BR	Alexandre Aposan		1		1	
BR	Alexandre Cunha	1			1	1
BR	Alexandre Cunha e Ramon Montanhaur	2			2	
BR	Alexandre Damasceno				0	1
BR	Alexandre Della Nina				0	3
BR	Amilcar Christóforo				0	1
EST	Anders Johansson	1			1	
BR	André Jung	4			4	3
EST	Ansley Dunbar		1		1	
BR	Antenor Ferreira				0	3
EST	Anton Fig		1		1	
BR	Antônio Falcão				0	1
BR	Antônio Madureira	1			1	
BR	Anúnciação			1	1	
BR	Aquiles Priester	2	2	1	5	1
BR	Argos Montenegro	1			1	
BR	Ari Colares				0	3
EST	Art Blakey	1		7	8	
EST	Art Taylor			1	1	

EST	Art Tripp e Jimmy Carl Black	1				1	
BR	Ary Dias	1				1	
EST	Babatunde Lea	1				1	
BR	Bacalhau	1				1	
EST	Badal Roy	1				1	
EST	Barret Martin	1				1	
EST	Ben Gilliens	1				1	
EST	Benjamin Jesse Blackwell e Patrick J. Pantano	1				1	
BR	Beto Batera					0	2
EST	Bill Berry	1				1	
EST	Bill Bruford		1	2		3	
EST	Bill Bruford e Pat Mastelotto	1				1	
EST	Bill Kreutzman e Mickey Hart	1				1	
EST	Bill Stewart			1		1	
EST	Bill Ward	1	1			2	
EST	Billy Cobham			3		3	
EST	Billy Higgins e Ed Blackwell	1				1	
BR	Bituca			2		2	
EST	Bobby Colomby	1				1	
EST	Bobby Jarzombek		1			1	
EST	Bobby Rondinelli	1				1	
EST	Bobby Sanábria			1		1	
EST	Brendan Canty e Jerry Busher	1				1	
EST	Brian "Brain" Mantia		1			1	
EST	Brian Deck e Bem Massarella	1				1	
EST	Brice Wassy			1		1	
BR	Bruno Gomes		1			1	
EST	Buddy Rich	1	1	4		6	
EST	Budgie	1				1	
BR	Caio Ignácio	1				1	
BR	Caíto Marcondes	1				1	
BR	Carlos Bala	3	2	6		11	3
BR	Carlos Ezequiel					0	12
BR	Carlos Stasi					0	1
BR	Carlos Tarcha	1				1	
EST	Carter Beauford		3	1		4	
BR	Cesinha	2	2	1		5	
EST	Chad Smith			1		1	
EST	Changuito		1			1	
BR	Charles Gavin	1	3			4	5
EST	Charlie Watts	2				2	

BR	Chico Batera	1			1	
BR	Chico Medori				0	1
BR	Christiano Galvão	1			1	
BR	Christiano Rocha				0	1
EST	Chuck Garisson	1			1	
EST	Chuck Silverman			1	1	
BR	Chumbinho			1	1	
EST	Cindy Blackman	1			1	
BR	Claudinho Baeta	1			1	
BR	Cláudio Infante		1	1	2	
BR	Cláudio Oliveira	1			1	2
BR	Cláudio Slon	1	1		2	
BR	Cláudio Stabile				0	1
BR	Cláudio Vecchiato	1			1	
BR	Cléber Almeida	1			1	
EST	Clive Burr	1	1		2	
EST	Clyde Stubblefield e John "Jabo" Starks	1			1	
EST	Connie Kay			1	1	
EST	Cozy Powell	2			2	
BR	Cristiano Forte	1			1	5
BR	Cristiano Lucas				0	1
BR	Cuca Teixeira	1	1	1	3	3
BR	Da Lua	2			2	
EST	Dale Crover e Coady Willis	1			1	
BR	Dalga Larrondo	1			1	
BR	Dámaso Cerruti	1			1	
EST	Dan Zimmermann	1			1	
BR	Daniel Majer				0	1
EST	Danny Barcelona	1			1	
BR	Darcy Marolla	1			1	14
EST	Dave Abbruzzese	1			1	
EST	Dave Grohl			1	1	
EST	Dave Lombardo	2	2		4	
EST	Dave McClain	1			1	
EST	Dave Rowntree	1			1	
EST	Dave Weckl		1	5	6	
EST	David Dix e Monte Yoho	1			1	
EST	David Garibaldi			2	2	
EST	Dean Castronovo			1	1	
EST	Dennis Chambers	1	3	7	11	
BR	Dinho Gonçalves	1		3	4	13
BR	Dinho Nascimento	1			1	
BR	Dino Verdade				0	1
BR	Dirceu Medeiros			4	4	
BR	Dom Um Romão			4	4	

EST	Don Alias e Jack DeJohnette	1			1	
BR	Douglas Las Casas	4	1		5	38
BR	Duda Neves		2	1	3	2
BR	Dudu Batera		1		1	
BR	Dudu Portes	2	1		3	29
BR	Dudu Tucci	1			1	
BR	Duduka da Fonseca			1	1	
EST	Ed Soph			1	1	
BR	Eder "O" Rocha				0	3
BR	Eder "o" Rocha, Sérgio Cassiano, Helder Vasconcelos e Maurício Alves	1			1	
BR	Edison Machado			10	10	
BR	Edson X	1			1	
BR	Edu Nader				0	5
BR	Edu Paulino				0	2
BR	Edu Peixe	1			1	
BR	Edu Ribeiro	1			1	1
BR	Eduardo Espassande	1			1	
BR	Eduardo Giancesella				0	3
BR	Eloy Casagrande	1			1	
EST	Elvin Jones	1		5	6	
EST	Elvin Jones e Rashied Ali	1			1	
BR	Emílio Martins				0	2
EST	Eric Carr		1	1	2	
EST	Eric Singer		1	1	2	
BR	Erivelton Silva	1			1	
BR	Fabiano Manhas				0	7
BR	Fábio Brasil	2			2	
BR	Fábio Brum				0	1
BR	Fábio Inocêncio	1			1	
BR	Fábio Jonke				0	2
BR	Fábio Schneider				0	9
BR	Fê Lemos	3			3	
BR	Felipe Drago				0	2
EST	Felix Bohnke	1			1	
EST	Fergal Lawler	1			1	
BR	Fernando Marcom	1			1	
BR	Fernando Schaefer	1			1	
BR	Flavio Amorim		1		1	
BR	Flávio Pimenta			1	1	
BR	Flávio Renato		1		1	
EST	Gene Hoglan	1			1	
EST	Gene Krupa			1	1	
BR	Geraldo Mueller	1			1	
BR	Giba Favery		1		1	10

BR	Gil Barreto				0	5
EST	Ginger Baker	1	1	1	3	
EST	Giovani Hidalgo		1		1	
BR	Giovanni Papaléo	1			1	2
EST	Glenn Kotche	2			2	
EST	Gredd David Upchurch	1			1	
EST	Greg Saunier e Zach Hill	1			1	
BR	Guilherme Franco	1			1	
BR	Gustavo Faleiros				0	2
BR	Gustavo Filipovich		1		1	
BR	Gustavo Reis		1		1	
BR	Gustavo Schroeter	1			1	
BR	Guto Goffi e Peninha	1			1	
BR	Guto Maradei	1			1	
BR	Haroldo Ferreti	1			1	
EST	Harvey Maison			1	1	
BR	Hélcio Milito			1	1	
EST	Horacio "El Negro" Hernandez e Robby Ameen	1			1	
EST	Horacio Hernandez			1	1	
EST	Ian Paice	1	1	1	3	
EST	Idris Muhammad		1		1	
BR	Igor Cavalera	1	1		2	
BR	Igor Willcox				0	1
BR	Irmãos Saraiva			1	1	
BR	Ivan Busic	1			1	2
EST	Jack DeJohnette			5	5	
BR	Jaddna Zimmermann	1			1	
EST	Jai Johanny Johansson e Butch Trucks	1			1	
BR	James Muller e Kuki Stolarski	1			1	
EST	Jamie Muir e Bill Bruford	1			1	
BR	Japinha	1			1	
EST	Jason Bonham	3			3	
EST	Jason Rullo		2		2	
BR	Javier Ibañez		1		1	1
BR	Jayme Pladevall	1			1	
EST	Jeff "Train" Watts			1	1	
EST	Jeff Ballard	1			1	
EST	Jeff Porcaro			2	2	
EST	Jim Capaldi	1			1	
EST	Jim Gordon e Jeff Porcaro	1			1	
EST	Jim Keltner e Jim	1			1	

	Gordon						
EST	Jim Keltner e Matt Chamberlain	1				1	
EST	Jimmu Branly			1		1	
EST	Jimmy Chamberlain	1	1			2	
EST	Jimmy Cobb			1		1	
EST	Jimmy Duchowny	1				1	
EST	Jo Jones			1		1	
BR	João Alaia			1		1	
BR	João Barone	2	1	2		5	
BR	João Boy	1				1	
BR	João Guimarães		1			1	
BR	João Viana	1	1			2	
EST	Joe Franco		1			1	
EST	Joe Morello	1	1	2		4	
EST	Joe Porcaro	1				1	
EST	Joe Roseblatt			1		1	
EST	Joe Russo	1				1	
BR	Joel Jr.					0	12
EST	Joey Jordison	1				1	
EST	Joey Kramer	1	1			2	
EST	John Blackwell	1				1	
EST	John Bonham	1	3	3		7	
EST	John Coghlan	1				1	
EST	John Densmore	1				1	
EST	John Herndon e John McEntire	1				1	
EST	John Tempesta	1				1	
BR	Jorge		1			1	
BR	Jorge Anielo					0	7
BR	Jorginho Gomes	1		1		2	
BR	Júlio Barreto			1		1	
BR	Júlio César Bahia	2				2	
BR	Júnior Vargas	2				2	
BR	Jurim Moreira			1		1	
BR	Jurim Moreira e Sidinho Moreira	1				1	
BR	Kadu Guariante					0	1
BR	Kavera	1				1	
EST	Keith Carlock	1				1	
EST	Keith Moon		1			1	
EST	Kenneth Olsson	1				1	
EST	Kevin Haskins	1				1	
BR	Kiko Freitas		2	1		3	9
EST	Kim Thompson	1				1	
EST	Kim Thompson e Nikki Glaspie	1				1	
EST	King Coffee e Theresa Nervosa	1				1	

BR	Kuki Stolarski	2			2	3
BR	Lael Medina	1			1	4
BR	Lael Medina e Jorge Marciano	1			1	
BR	Lan Lan		1		1	
EST	Larry Muller Jr.			1	1	
EST	Lars Ulrich	1	2		3	
BR	Lauro Lellis	1			1	24
BR	Leandro Lui				0	2
EST	Lenny White	1		2	3	
BR	Léo Beloni			1	1	
BR	Léo Leobons	1			1	
BR	Lilian Carmona	2	1		3	4
EST	Lincoln Cheib		1		1	
EST	Louie Belson			1	1	
BR	Lucas Mota				0	1
BR	Luciano Marsiglia				0	1
BR	Luciano Perrone			1	1	
BR	Lufe		1		1	
BR	Luis Carlos Batera	2			2	
BR	Luke Faro	1			1	
BR	Maguinho	2	1		3	
BR	Mamão			1	1	
BR	Manny Monteiro				0	1
EST	Manu Katché	1			1	
BR	Marcelo Costa	1			1	
BR	Marcelo Nunes da Silva (Marcelinho)	1			1	
BR	Marcelo Petreli	1			1	
BR	Márcio Bahia	1		4	5	3
BR	Márcio Brasil		1		1	
BR	Márcio Forte	1			1	
BR	Marcus Campello	1	1		2	1
EST	Marco Minneman			1	1	
BR	Marcos Cesar				0	5
BR	Marcos Tachikawa				0	4
EST	Mark Schulman	1			1	
EST	Marky Ramone	1			1	
EST	Marvin "Smitty" Smith	1			1	
EST	Matt Cameron			1	1	
EST	Matt Helder	1			1	
EST	Matt Sorum	1			1	
BR	Maurício "Gaspá" Gaspar				0	5
BR	Maurício Leite	3	2	1	6	20
BR	Maurício Leite e Walter Lopes	1			1	
BR	Mauro Refosco				0	2
BR	Mauro Tarakdian				0	1

EST	Max Kolesne		1		1	
EST	Max Roach			1	1	
EST	Mel Lewis			2	2	
BR	Miguel Di Ciurcio Filho				0	8
EST	Mike Portnoy	4	3		7	
EST	Mike Terrana		2		2	
BR	Milton Banana	1	1	7	9	
BR	Miriam Cápua	2			2	6
EST	Mitch Mitchell		1	1	2	
BR	Mutinho	1			1	
BR	Nado Garcia				0	3
BR	Nahame Casseb				0	1
BR	Naná Vasconcelos	1			1	
EST	Narada Michael Walden e Ed Greene	1			1	
BR	Natalício			1	1	
EST	Neal Smith	1	1		2	
EST	Neil Peart	2	5	1	8	
BR	Nelton Essi				0	1
BR	Nenê	1	2	7	10	1
BR	Netinho Thomaz e Marinho Thomaz	1			1	
BR	Neto	3			3	
EST	Nick Barker	1			1	
EST	Nick Mason	2			2	
EST	Nick Menza	1			1	
EST	Nicko McBrain		1		1	
EST	Nikki Glaspie	1			1	
BR	Nino			1	1	
BR	Northon Vanalli				0	1
BR	Ohana			1	1	
BR	Oliveira Neto		1		1	
EST	Omar Hakim			2	2	
BR	Oscar Bolão			1	1	
EST	Owe Lingvall	1			1	
BR	Paganini	1			1	
BR	Pardal				0	7
BR	Pascoal Meireles	1	1	3	5	
EST	Paul Ferguson	1			1	
EST	Paul Wertico	1	1	1	3	
BR	Paulo Braga	1		5	6	
BR	Paulo Campos	1			1	8
BR	Paulo Dias				0	1
BR	Paulo Thomaz				0	1
BR	Paulo Zinner				0	3
EST	Payton Crissley e Steve Kroon	1			1	
BR	Pedro Jr.				0	8



BR	Pedro Mendes				0	1
BR	Pelado	1	1		2	
BR	Pepa D'Elia				0	1
BR	Percio Sapia	1			1	1
EST	Pete Best	1			1	
EST	Pete Sandoval		1		1	
EST	Peter Criss	1	1		2	
EST	Peter Erskine	1		1	2	
EST	Peter Michael			1	1	
BR	PG	1			1	
EST	Phil Collins	1		1	2	
EST	Phil Collins e Chester Thompson	1			1	
EST	Phil Selway	1			1	
EST	Philly Joe Jones			1	1	
BR	Pixu Flores				0	2
BR	Plínio Araújo	1			1	
BR	Pupilo	1	1		2	
BR	Quim	1			1	
BR	Rafael Tortola	1			1	
EST	Ralph Humphrey e Chester Thompson	1			1	
EST	Ralph Penland			1	1	
BR	Ramon Montanhaur				0	5
EST	Raymond Herrera	2			2	
BR	Renata Jamberg				0	1
BR	Renato Martins				0	1
BR	Renato Massa	2	1		3	
BR	Renato Schiavetti		1		1	
BR	Repolho		1		1	
BR	Ricardo Confessori	2	1	1	4	
BR	Ricardo D'Apice				0	3
EST	Rikki Rockett	1			1	
EST	Ringo Starr	5		3	8	
EST	Ringo Starr e Jim Keltner	1			1	
EST	Rob Bourdon	1			1	
EST	Robbie Ameen			1	1	
EST	Robert Eriksson	1			1	
BR	Robertinho Silva	3		4	7	
BR	Roberto Marinho				0	1
BR	Roberto Sallaberry				0	3
BR	Robyn Flans				0	1
EST	Rocky Gray	1			1	
EST	Rod Morgenstein	2			2	
BR	Rodrigo Braz	1			1	
BR	Rogério Boccato				0	1
EST	Ron Welty	1			1	
BR	Ronaldo Alvarenga			1	1	

EST	Roy Burns			1	1	
EST	Roy Haynes			2	2	
BR	Rubinho Barsotti	1	1	5	7	
BR	Rui Carvalho			1	1	
BR	Rui Mota			1	1	
BR	Sallaberry	1			1	
BR	Sandro Moreno		1		1	
BR	Sandro Souza	1			1	
BR	Sandro Stecanela				0	1
EST	Selway e Jack Irons	1			1	
BR	Serginho Herval	2			2	
BR	Serginho Herval e Mila Schiavo	1			1	
BR	Sérgio Gomes				0	17
BR	Sérgio Melo	1			1	
EST	Sheila E	1			1	
EST	Shely Mane			1	1	
BR	Sidão Pires		1		1	
EST	Simon Phillips	3			3	
BR	Simone Soul	1	1		2	10
EST	Sly Dunbar		1		1	
EST	Sonny Paine			1	1	
EST	Stephen Perkins	1			1	
EST	Steve Gadd	1	1	10	12	
EST	Steve Gorman	1			1	
EST	Steve Smith	2	1	1	4	
EST	Steve White	1			1	
EST	Steven Adler	1			1	
EST	Stewart Copeland	3		2	5	
BR	Sumerval			1	1	
EST	T.S. Monk	1			1	
EST	Ted McKenna		1		1	
BR	Téo Lima	1		2	3	
EST	Terri Lyne Carrington	2			2	
EST	Terry Bozzio	5	1		6	
EST	Terry Lee Miall e Merrick	1			1	
EST	The Reverend		1		1	
BR	Thiago Nogueira	2			2	
BR	Thunder	2			2	
BR	Tiago Marion				0	2
BR	Tibério Luthier				0	7
BR	Timbalada	1			1	
EST	Tito Puente	1			1	
BR	Toinho		2		2	
EST	Tommy Aldridge		2		2	
EST	Tommy Lee	2			2	
BR	Tony Regalia	1			1	
EST	Tony Williams	1		8	9	

EST	Travis Barker	2	3		5	
EST	Trè Cool	1	1		2	
BR	Tuca e Mell	1			1	
BR	Turquinho			1	1	
BR	Tustão	1			1	
BR	Tuto Ferraz				0	8
BR	Tutty Moreno	1	1	4	6	6
EST	Uli Kusch	1			1	
BR	Valter Augusto				0	4
BR	Vera Figueiredo	3	1	1	5	2
EST	Vinnie Appice			1	1	
EST	Vinnie Colaiuta		2	3	5	
EST	Vinnie Paul	1			1	
BR	Vitor Gorni	1			1	
BR	Vitor Manga			1	1	
BR	Vlad Rocha				0	1
BR	Wagner Chuim	1			1	
BR	Walmar Paim	1			1	
BR	Walter Lopes	2	1		3	1
BR	Wesley Izar (Lelo)	1			1	
EST	Will Calhoun		1		1	
BR	William Fischer	1			1	
BR	Wilson Baraldo			1	1	
BR	Wilson das Neves			3	3	
BR	Wilson Dias				0	6
BR	Wlajones		1		1	
BR	Xande Tamietti	1			1	
EST	Xim		1		1	
EST	Zak Starkey		1		1	
EST	Zakir Hussain	1			1	
BR	Zé Eduardo Nazário	1	2	5	8	6
EST	Zoro The Drummer	1			1	
	<b>TOTAL</b>	<b>338</b>	<b>140</b>	<b>246</b>	<b>724</b>	<b>496</b>

Nac.	Nome	Citações				Mrev
		Mpaut	Mcart	Mref	TOTAL	
EST	Steve Gadd	1	1	10	12	
EST	Dennis Chambers	1	3	7	11	
BR	Carlos Bala	3	2	6	11	3
BR	Edison Machado			10	10	
BR	Nenê	1	2	7	10	1
EST	Tony Williams	1		8	9	
BR	Milton Banana	1	1	7	9	
EST	Art Blakey	1		7	8	
BR	Zé Eduardo Nazário	1	2	5	8	6
EST	Ringo Starr	5		3	8	
EST	Neil Peart	2	5	1	8	

BR	Rubinho Barsotti	1	1	5	7	
BR	Robertinho Silva	3		4	7	
BR	Airto Moreira	2	2	3	7	
EST	John Bonham	1	3	3	7	
EST	Mike Portnoy	4	3		7	
EST	Dave Weckl		1	5	6	
EST	Elvin Jones	1		5	6	
BR	Paulo Braga	1		5	6	
EST	Buddy Rich	1	1	4	6	
BR	Tutty Moreno	1	1	4	6	6
BR	Maurício Leite	3	2	1	6	20
EST	Terry Bozzio	5	1		6	
EST	Jack DeJohnette			5	5	
BR	Márcio Bahia	1		4	5	3
BR	Pascoal Meireles	1	1	3	5	
EST	Vinnie Colaiuta		2	3	5	
BR	João Barone	2	1	2	5	
EST	Stewart Copeland	3		2	5	
BR	Aquiles Priester	2	2	1	5	1
BR	Cesinha	2	2	1	5	
BR	Vera Figueiredo	3	1	1	5	2
BR	Alaor Neves	3	2		5	14
BR	Douglas Las Casas	4	1		5	38
EST	Travis Barker	2	3		5	
BR	Dirceu Medeiros			4	4	
BR	Dom Um Romão			4	4	
BR	Dinho Gonçalves	1		3	4	13
BR	Albino Infantozzi	2		2	4	14
EST	Joe Morello	1	1	2	4	
EST	Carter Beauford		3	1	4	
BR	Ricardo Confessori	2	1	1	4	
EST	Steve Smith	2	1	1	4	
BR	André Jung	4			4	3
BR	Charles Gavin	1	3		4	5
EST	Dave Lombardo	2	2		4	
EST	Billy Cobham			3	3	
BR	Wilson das Neves			3	3	
EST	Bill Bruford		1	2	3	
EST	Lenny White	1		2	3	
BR	Téo Lima	1		2	3	
EST	Alex Van Halen	1	1	1	3	
BR	Cuca Teixeira	1	1	1	3	3
BR	Duda Neves		2	1	3	2
EST	Ginger Baker	1	1	1	3	
EST	Ian Paice	1	1	1	3	
BR	Kiko Freitas		2	1	3	9
EST	Paul Wertico	1	1	1	3	
BR	Dudu Portes	2	1		3	29
BR	Fê Lemos	3			3	

EST	Jason Bonham	3			3	
EST	Lars Ulrich	1	2		3	
BR	Lilian Carmona	2	1		3	4
BR	Maguinho	2	1		3	
BR	Neto	3			3	
BR	Renato Massa	2	1		3	
EST	Simon Phillips	3			3	
BR	Walter Lopes	2	1		3	1
BR	Bituca			2	2	
EST	David Garibaldi			2	2	
EST	Jeff Porcaro			2	2	
EST	Mel Lewis			2	2	
EST	Omar Hakim			2	2	
EST	Roy Haynes			2	2	
BR	Cláudio Infante		1	1	2	
EST	Eric Carr		1	1	2	
EST	Eric Singer		1	1	2	
BR	Jorginho Gomes	1		1	2	
EST	Mitch Mitchell		1	1	2	
EST	Peter Erskine	1		1	2	
EST	Phil Collins	1		1	2	
BR	Alexandre Cunha e Ramon Montanhaur	2			2	
EST	Bill Ward	1	1		2	
EST	Charlie Watts	2			2	
BR	Cláudio Slon	1	1		2	
EST	Clive Burr	1	1		2	
EST	Cozy Powell	2			2	
BR	Da Lua	2			2	
BR	Fábio Brasil	2			2	
EST	Glenn Kotche	2			2	
BR	Igor Cavalera	1	1		2	
EST	Jason Rullo		2		2	
EST	Jimmy Chamberlain	1	1		2	
BR	João Viana	1	1		2	
EST	Joey Kramer	1	1		2	
BR	Júlio César Bahia	2			2	
BR	Júnior Vargas	2			2	
BR	Kuki Stolarski	2			2	3
BR	Luis Carlos Batera	2			2	
BR	Marcus Campello	1	1		2	1
EST	Mike Terrana		2		2	
BR	Miriam Cápua	2			2	6
EST	Neal Smith	1	1		2	
EST	Nick Mason	2			2	
BR	Pelado	1	1		2	
EST	Peter Criss	1	1		2	
BR	Pupilo	1	1		2	
EST	Raymond Herrera	2			2	

EST	Rod Morgenstein	2			2
BR	Serginho Herval	2			2
BR	Simone Soul	1	1		2
EST	Terri Lyne Carrington	2			2
BR	Thiago Nogueira	2			2
BR	Thunder	2			2
BR	Toinho		2		2
EST	Tommy Aldridge		2		2
EST	Tommy Lee	2			2
EST	Trè Cool	1	1		2

OBS: Incluídos apenas os músicos com pelo menos duas citações

Nac.	Nome	Citações				Mrev
		Mpaut	Mcart	Mref	TOTAL	
BR	Douglas Las Casas	4	1		5	38
BR	André Jung	4			4	3
BR	Maurício Leite	3	2	1	6	20
BR	Alaor Neves	3	2		5	14
BR	Carlos Bala	3	2	6	11	3
BR	Vera Figueiredo	3	1	1	5	2
BR	Fê Lemos	3			3	
BR	Neto	3			3	
BR	Robertinho Silva	3		4	7	
BR	Dudu Portes	2	1		3	29
BR	Albino Infantozzi	2		2	4	14
BR	Miriam Cápua	2			2	6
BR	Lilian Carmona	2	1		3	4
BR	Kuki Stolarski	2			2	3
BR	Aquiles Priester	2	2	1	5	1
BR	Walter Lopes	2	1		3	1
BR	Airto Moreira	2	2	3	7	
BR	Alexandre Cunha e Ramon Montanhaur	2			2	
BR	Cesinha	2	2	1	5	
BR	Da Lua	2			2	
BR	Fábio Brasil	2			2	
BR	João Barone	2	1	2	5	
BR	Júlio César Bahia	2			2	
BR	Júnior Vargas	2			2	
BR	Luis Carlos Batera	2			2	
BR	Maguinho	2	1		3	
BR	Renato Massa	2	1		3	
BR	Ricardo Confessori	2	1	1	4	

BR	Serginho Herval	2			2	
BR	Thiago Nogueira	2			2	
BR	Thunder	2			2	
BR	Lauro Lellis	1			1	24
BR	Darcy Marolla	1			1	14
BR	Dinho Gonçalves	1		3	4	13
BR	Simone Soul	1	1		2	10
BR	Paulo Campos	1			1	8
BR	Tutty Moreno	1	1	4	6	6
BR	Zé Eduardo Nazário	1	2	5	8	6
BR	Charles Gavin	1	3		4	5
BR	Cristiano Forte	1			1	5
BR	Lael Medina	1			1	4
BR	Cuca Teixeira	1	1	1	3	3
BR	Márcio Bahia	1		4	5	3
BR	Cláudio Oliveira	1			1	2
BR	Giovanni Papaléo	1			1	2
BR	Ivan Busic	1			1	2
BR	Alexandre Cunha	1			1	1
BR	Edu Ribeiro	1			1	1
BR	Marcus Campello	1	1		2	1
BR	Nenê	1	2	7	10	1
BR	Percio Sapia	1			1	1
BR	Alexandre "Garnizé"	1			1	
BR	Antônio Madureira	1			1	
BR	Argos Montenegro	1			1	
BR	Ary Dias	1			1	
BR	Bacalhau	1			1	
BR	Caio Ignácio	1			1	
BR	Caíto Marcondes	1			1	
BR	Carlos Tarcha	1			1	
BR	Chico Batera	1			1	
BR	Christiano Galvão	1			1	
BR	Claudio Baeta	1			1	
BR	Cláudio Slon	1	1		2	
BR	Cláudio Vecchiato	1			1	
BR	Cléber Almeida	1			1	
BR	Dalga Larrondo	1			1	
BR	Dámaso Cerruti	1			1	
BR	Dinho Nascimento	1			1	
BR	Dudu Tucci	1			1	
BR	Eder "o" Rocha, Sérgio Cassiano, Helder Vasconcelos e	1			1	

	Maurício Alves				
BR	Edson X	1			1
BR	Edu Peixe	1			1
BR	Eduardo Espanhande	1			1
BR	Eloy Casagrande	1			1
BR	Erivelton Silva	1			1
BR	Fábio Inocêncio	1			1
BR	Fernando Marcom	1			1
BR	Fernando Schaefer	1			1
BR	Geraldo Mueller	1			1
BR	Guilherme Franco	1			1
BR	Gustavo Schroeter	1			1
BR	Guto Goffi e Peninha	1			1
BR	Guto Maradei	1			1
BR	Haroldo Ferreti	1			1
BR	Igor Cavalaria	1	1		2
BR	Jaddna Zimmermann	1			1
BR	James Muller e Kuki Stolarski	1			1
BR	Japinha	1			1
BR	Jayme Pladevall	1			1
BR	João Boy	1			1
BR	João Viana	1	1		2
BR	Jorginho Gomes	1		1	2
BR	Jurim Moreira e Sidinho Moreira	1			1
BR	Kavera	1			1
BR	Lael Medina e Jorge Marciano	1			1
BR	Léo Leobons	1			1
BR	Luke Faro	1			1
BR	Marcelo Costa	1			1
BR	Marcelo Nunes da Silva (Marcelinho)	1			1
BR	Marcelo Petreli	1			1
BR	Márcio Forte	1			1
BR	Maurício Leite e Walter Lopes	1			1
BR	Milton Banana	1	1	7	9
BR	Mutinho	1			1
BR	Naná	1			1



	Vasconcelos					
	Netinho Thomaz e Marinho					
BR	Thomaz	1				1
BR	Paganini	1				1
BR	Pascoal Meireles	1	1	3		5
BR	Paulo Braga	1		5		6
BR	Pelado	1	1			2
BR	PG	1				1
BR	Plínio Araújo	1				1
BR	Pupilo	1	1			2
BR	Quim	1				1
BR	Rafael Tortola	1				1
BR	Rodrigo Braz	1				1
BR	Rubinho Barsotti	1	1	5		7
BR	Sallaberry	1				1
BR	Sandro Souza	1				1
	Serginho Herval e Mila Schiavo					
BR	Serginho Herval e Mila Schiavo	1				1
BR	Sérgio Melo	1				1
BR	Téo Lima	1		2		3
BR	Timbalada	1				1
BR	Tony Regalia	1				1
BR	Tuca e Mell	1				1
BR	Tustão	1				1
BR	Vitor Gorni	1				1
BR	Wagner Chuim	1				1
BR	Walmar Paim	1				1
BR	Wesley Izar (Lelo)	1				1
BR	William Fischer	1				1
BR	Xande Tamietti	1				1

OBS: Incluídos apenas os músicos brasileiros com pelo menos uma entrada em Mpaut

Tabela 6 – Cruzamento de Mref e Mrev						
Nac.	Nome	Citações				Mrev
		Mpaut	Mcart	Mref	TOTAL	
BR	Edison Machado			10	10	
BR	Nenê	1	2	7	10	1
BR	Milton Banana	1	1	7	9	
BR	Carlos Bala	3	2	6	11	3
BR	Zé Eduardo Nazário	1	2	5	8	6
BR	Paulo Braga	1		5	6	
BR	Rubinho Barsotti	1	1	5	7	
BR	Tutty Moreno	1	1	4	6	6
BR	Márcio Bahia	1		4	5	3
BR	Dirceu Medeiros			4	4	

BR	Dom Um Romão			4	4	
BR	Robertinho Silva	3		4	7	
BR	Dinho Gonçalves	1		3	4	13
BR	Airto Moreira	2	2	3	7	
BR	Pascoal Meireles	1	1	3	5	
BR	Wilson das Neves			3	3	
BR	Albino Infantozzi	2		2	4	14
BR	Bituca			2	2	
BR	João Barone	2	1	2	5	
BR	Téo Lima	1		2	3	
BR	Maurício Leite	3	2	1	6	20
BR	Kiko Freitas		2	1	3	9
BR	Cuca Teixeira	1	1	1	3	3
BR	Duda Neves		2	1	3	2
BR	Vera Figueiredo	3	1	1	5	2
BR	Aquiles Priester	2	2	1	5	1
BR	Anunciação			1	1	
BR	Cesinha	2	2	1	5	
BR	Chumbinho			1	1	
BR	Cláudio Infante		1	1	2	
BR	Duduka da Fonseca			1	1	
BR	Flávio Pimenta			1	1	
BR	Hélcio Milito			1	1	
BR	Irmãos Saraiva			1	1	
BR	João Alaia			1	1	
BR	Jorginho Gomes	1		1	2	
BR	Júlio Barreto			1	1	
BR	Jurim Moreira			1	1	
BR	Léo Beloni			1	1	
BR	Luciano Perrone			1	1	
BR	Mamão			1	1	
BR	Natalício			1	1	
BR	Nino			1	1	
BR	Ohana			1	1	
BR	Oscar Bolão			1	1	
BR	Ricardo Confessori	2	1	1	4	
BR	Ronaldo Alvarenga			1	1	
BR	Rui Carvalho			1	1	
BR	Rui Mota			1	1	
BR	Sumerval			1	1	
BR	Turquinho			1	1	
BR	Vitor Manga			1	1	
BR	Wilson Baraldo			1	1	

OBS: Incluídos apenas os músicos brasileiros com pelo menos uma entrada em Mref.