

A extemporização de Toninho Pinheiro *no samba de prato fraseado*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Improvisação, interação e cultura

Caio Conti Milan
USP – caio.milan@usp.br

Eliana Guglielmetti Sulpício
USP – elianasulpicio@usp.br

Resumo. Este artigo investiga a utilização de um recurso fraseológico, do idioma do samba e do tamborim, denominado *telecoteco*, na extemporização do baterista Toninho Pinheiro no *samba de prato fraseado*, do primeiro álbum do grupo *Som/3*. Esta investigação está amparada pelos critérios da Teoria das Músicas Auditáteis e mais especificamente a partir do conceito da extemporização. Conclui-se que o baterista utiliza a frase do *telecoteco* com diferentes agrupamentos, andamentos e timbres durante o processo poético-estético de criação em seu *samba de prato fraseado*, mantendo-se fiel, em sua extemporização, ao contexto musical.

Palavras-chave. Bateria. *Samba de prato*. Toninho Pinheiro. Telecoteco

Title. The Toninho Pinheiro's *samba de prato fraseado*: an analysis of the use of *telecoteco*.

Abstract. This article investigates the use of a phraseological resource, from the language of samba and tambourine, called *telecoteco*, used in the extemporization of drummer Toninho Pinheiro within the *samba de prato fraseado*, in the first album of the group *Som/3*. This investigation is supported by the Audiotactile Music Theory and more specifically from the concept of extemporization. Concluding that the drummer uses the phrase of the *telecoteco* in different arrangements, during the poetic-aesthetic process of creation on his *samba de prato fraseado*.

Keywords. Drums. *Samba de prato*. Toninho Pinheiro. Telecoteco

1. Introdução

O objeto de estudo deste artigo é a atuação do baterista Antônio Pinheiro Filho (1937-2004), ou Toninho Pinheiro, em três músicas do primeiro álbum do grupo *Som/3*, gravado em 1966, onde o músico extemporiza, ao estilo *samba de prato fraseado*, a partir da frase do tamborim conhecida como *telecoteco*, em sua forma fundamental ou em diferentes agrupamentos motivicos.

Natural de São Paulo, Toninho Pinheiro, cresceu em uma família de músicos e desde os catorze anos acompanhava o grupo de choro da família, tocando pandeiro e estudando por conta própria (MARTINS, 2021, p. 24).

No ano de 1963, Toninho Pinheiro gravou com *Manfredo Fest e seu conjunto* o disco *Bossa Nova Nova Bossa*, dois anos depois, com o *Jongo Trio*, gravou o único disco do grupo e na sequência, entre 1966 e 1970, com o grupo *Som/3*, gravou outros cinco discos.

O trio lançou cinco discos entre 1966 e 1970: *Som/3*; *Som Três Show*; *Som Três vol. II*; *Um é pouco, dois é bom, esse Som Três é demais* e *Tobogã*, além de uma coletânea, lançada após o término do grupo (MARTINS, 2021, p. 36). Dentre os álbuns lançados, o primeiro álbum do grupo *Som/3*, lançado em 1966, é essencialmente instrumental e terá três de suas músicas analisadas neste artigo, *Samblues*, *Cidade Vazia* e *Tema 3*. Trechos destas três gravações, onde Pinheiro toca o *samba de prato fraseado*, foram transcritos e investigados observando-se a utilização da frase do *telecoteco* no processo de extemporização do baterista.

Esta análise parte da taxonomia da Teoria das Músicas Audiotáteis e de sua ótica sobre o processo cinético¹ de criação musical, e da extemporização do baterista, trazendo também considerações sobre o papel da fonofixação no processo de análise do repertório popular urbano.

2. A bateria e o *samba de prato fraseado*

A história da bateria está diretamente relacionada ao surgimento e evolução do jazz na América do Norte, portanto, possui uma intrínseca relação com a música popular e com a improvisação. O instrumento musical bateria, como conhecemos hoje, não surgiu a partir da ideia de um único indivíduo ou tampouco surgiu de uma hora para outra, mas é fruto de um processo evolutivo entre o final do século XIX e o início do século XX.

A partir da iniciativa de músicos e construtores de instrumentos da época, seu desenvolvimento teve início com os tambores dos grupos militares, mais especificamente a caixa e o bumbo, possibilitando que uma única pessoa pudesse tocar o que antes era executado por dois ou três percussionistas.

Nos primeiros anos do jazz, a bateria possuía um bumbo com as mesmas medidas daqueles utilizados pelas bandas que tocavam nos funerais e nas paradas, com 28 ou 30 polegadas de diâmetro. A caixa era geralmente colocada sobre uma cadeira e o restante do instrumental incluía uma série de acessórios como: *woodblock*, *cowbell*, *temple blocks* e um pequeno prato de origem chinesa (COOK, 1997, p. 294).

Em 1909, apesar de até então já existirem recursos tecnológicos semelhantes, segundo Berendt (2014, p. 414), o construtor William F. Ludwig inventou o primeiro bumbo de pedal, e foi algo que permitiu maior agilidade aos bateristas da época.

Essa cultura efervescente, onde surgiu o jazz e a bateria, é fruto do encontro de imigrantes que vinham da Europa, seus descendentes, e de escravos trazidos da África. E dessa mistura, dentre uma das contribuições da cultura africana à cultura americana, destaca-se o senso rítmico que se desenvolveria com a evolução da bateria e a afirmação desse novo gênero, o jazz, que incorporaria ao seu vocabulário o termo *swing* (BERENDT, 2014).

Ainda segundo Berendt (2014, p. 219), o *swing* está relacionado ao coração pulsante da música africana, que ganhou esse nome, *swing*, na América do Norte, “quando o sentimento rítmico africano foi “aplicado” ao compasso uniforme da música europeia” (STEARNS, apud BERENDT, 2014, p. 219).

No jazz, a sobreposição do ritmo se orienta pelo *beat*, um ritmo fundamental, tocado do início ao fim de uma maneira regular: o coração pulsante da música de jazz ou - como disse o baterista Jo Jones - “a respiração contínua”. Esse ritmo fundamental é o princípio organizador do evento musical. Ele fica a cargo do baterista (BERENDT, 2014, p. 219).



Figura 1 - Foto da bateria de Roy C. Knapps, de 1920, incluindo bumbo, caixa, dois timbales de cobre, *temple block*, *cowbells*, pratos, triângulo e quatro tons chineses (KERNAN, 2013).

Logo após o término da Primeira Guerra Mundial, durante a expansão da cultura estadunidense, a moda das *jazz bands* trouxe ao Brasil esse novo instrumento musical, através do músico Harry Kosarin, e a bateria, aos poucos, se incorporou aos conjuntos brasileiros delineando alguns dos caminhos que o samba e a música popular seguiriam (BARSALINI, 2014, p. 43).



Figura 2 - Foto de 1920, do conjunto que acompanhava o maestro Gaó. Acervo do museu da cidade de Salto, em São Paulo (MOREIRA, 2005).

Depois de incorporado a nossa cultura, o instrumento passaria pela primeira geração de bateristas brasileiros, até aproximadamente 1950, em um processo de adaptação dos ritmos regionais às particularidades desse novo instrumento musical.

A partir da segunda geração, os músicos, dentre eles Toninho Pinheiro, trazem novas abordagens à bateria, com destaque para o *samba de prato*, consolidando alguns desses procedimentos no início da década de 1960, com trios formados por piano, baixo e bateria. Esse foi um período de consolidação do papel do improvisador dentro da música popular brasileira e da afirmação de uma nova matriz estilística do samba à bateria, conhecido como o *samba de prato* (BARSALINI, 2014).

Dentre os estilos de *samba de prato*, dois padrões mais específicos se desenvolveram, o *samba de prato conduzido* e o *samba de prato fraseado*, onde o primeiro tem como principal característica a consistência da condução fundamentada na repetição das semicolcheias, seja ao prato de condução ou ao chimbau². Enquanto que o *samba de prato fraseado*, tem como principais características, em primeiro lugar, a dissolução da função de condução, de certa maneira abrindo mão da condição básica de manutenção do ritmo. Em segundo lugar, a utilização da frase do tamborim, conhecida como *telecoteco*, em diferentes agrupamentos motivicos e, por último, a polifonia a partir das diferentes combinações de timbres do instrumento (BARSALINI, 2014).

Dentro do *samba de prato fraseado*, Toninho Pinheiro, toma algumas decisões em seu processo de criação, em seu impulso criativo, aos quais iremos analisar a partir da ótica da Teoria das Música Audiotáteis (TMA).

3. Teoria das Músicas Audiotáteis

A musicologia ocidental se desenvolveu gradativamente, assim como as demais áreas do conhecimento, segundo Caporaletti (2018, p. 3), com base em um "pensamento calculante" e científico. Em busca de uma utilidade medida (a partitura) separou-se o "sujeito" do "objeto", sendo, o segundo extremamente objetivo e não questionado pela subjetividade. A questão cinética e a formatividade improvisativa foram deixadas de lado e uma cisão foi criada (CAPORALETTI, 2018, p. 3).

Para entender esse impulso criativo improvisativo, ou energia psicocorporal, a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), desenvolvida por Vincenzo Caporaletti (1955), traz o "sujeito" de volta ao contexto de uma análise musical, sobretudo, vinculado ao processo criativo.

Esta teoria está dividida em duas partes, o Princípio Audiotátil (PAT) e a Codificação Neoaurática (CNA). Onde o PAT pode ser definido como processo de criação cinética de um músico, e ainda, a elaboração da sua arte no processo de formatividade improvisativa, com base em um conhecimento prévio sobre a linguagem em que está atuando.

Como apoio filosófico para a TMA, temos o pensamento estético de Luigi Pareyson, e o processo formativo da obra musical:

Essa atividade, que de modo genérico é inerente a toda a experiência e, se oportunamente especificada, constitui aquilo que propriamente denominamos arte, é a "formatividade", um certo modo de "fazer" que, enquanto faz, vai inventando o "modo" de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolivelmente, invenção. Todos os aspectos da operatividade humana, desde os mais simples aos mais articulados, têm um caráter, ineliminável e essencial, de formatividade. As atividades humanas não podem ser exercidas a não ser concretizando-se em operações, i. é, em movimentos destinados a culminar em obras. Mas só fazendo-se forma é que a obra chega a ser tal, em sua individual e irrepetível realidade, enfim separadas de seu autor e vivendo vida própria, concluída na indivisível unidade de sua coerência, aberta ao reconhecimento de seu valor capaz de exigí-lo e obtê-lo. Nenhuma atividade é operar se não for também formar, e não há obra acabada que não seja forma (PAREYSON, 1993, p. 20).

Com relação a Codificação Neoaurática (CNA), o registro fonográfico tem papel crucial para certas músicas fundadas sobre o médium formativo audiotátil. Homologo a cristalização notacional da composição escrita, as músicas audiotáteis encontram na gravação sonora o meio de uma fixação (CAPORALETTI, 2018, p. 10).

Estudos de música popular destacam a importância do registro fonográfico, que se coloca entre a escrita musical e a transmissão oral, sem o qual não se poderia abordar estes estudos. Apesar da importância das gravações para o jazz e para o repertório popular urbano, não podemos desprezar todo o material escrito que seus representantes deixaram, mas que fique

claro o papel diferenciado que essas partituras têm em relação à música erudita tradicional (CAPORALETTI, CUGNY, GIVAN, 2016, p. 40-42).

Os repertórios de tradição oral, que são também fundados sobre o PAT, não são desenvolvidos em seu curso histórico através do *medium* formativo da gravação sonora, que foram integrados somente a posteriori, como fator documental etnomusicológico. [...] As músicas audiotáteis, que compreendem os repertórios do jazz, do rock, do pop, da *world music* contemporânea e de suas interseções com outros sistemas semióticos, foram permeados, ao contrário, em sua conceptualização musical mesma e em seu desenvolvimento formal, pela influência do *medium* da gravação fonográfica (CAPORALETTI, 2018, p. 10).

Desde seu surgimento, passando por todos os estilos do jazz, por sua chegada e desenvolvimento no Brasil, a bateria se caracterizou por ser um instrumento de criação audiotátil, ou seja, que tem como base um pulso constante, definido *swing*, *groove* ou *balanço*. Nesse sentido, Fabiano Araújo Costa coloca os diferentes níveis de análise, que podemos empregar à interpretação de Toninho Pinheiro.

[...] o nível primário *macrogroovêmico*, onde é possível analisar o fenômeno musical de “superfície” possível de ser recuperado com o recurso da notação musical e que concerne ao domínio da improvisação e da *extemporização*; e o nível secundário, *microgroovêmico*, onde são elaboradas as instâncias psicocinéticas no nível microrrítmico do *swing* e do *groove* (ARAÚJO COSTA, 2018b, p. 10).

Neste artigo iremos analisar o fenômeno musical no nível de “superfície”, ou seja, *macrogroovêmico*, pois nossa discussão partirá das transcrições realizadas, a partir da gravação da atuação do baterista Toninho Pinheiro. Ainda assim, dentro da TMA, entender o conceito de *extemporização*, é fundamental para entender as variações realizadas pelo artista em seu processo cinético de criação.

Segundo Modesto e Berg (2020, p. 14), a *extemporização* é um termo “utilizado em países anglófonos em sentido similar à improvisação”. Para Caporaletti trata-se de um termo usado para:

se referir aos processos criativos específicos em que se modifica um elemento musical (que pode ser uma melodia, uma interação rítmica, uma cadência harmônica, etc.) a partir de um modelo idiomático já existente e compartilhado entre um determinado grupo de agentes artísticos (MODESTO; BERG, 2020, p.14).

Segundo Araújo Costa:

A extemporização, por sua vez, do ponto de vista estrutural, consiste na instanciação sonora de um “modelo figural” ou de um “modelo gerador”, que pode se realizar com o critério da modificação do *groove* característico dos esquemas de interpretação e acompanhamento do solista no jazz, no samba, no choro, etc (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 10).

A partir dos conceitos apresentados passamos a analisar a atuação do baterista Toninho Pinheiro, em três faixas gravadas pelo artista para o primeiro álbum do grupo *Som/3*.

4. Análise

Para iniciar a análise do material transcrito, vamos contextualizar a importância do fraseado do tamborim no samba, e mais especificamente, a representatividade da frase do *telecoteco* neste contexto. Segundo Oliveira Pinto (apud BARSALINI, 2014, p. 24) trata-se de “uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso de 16 pulsações³”. Segundo Barsalini (2014, p. 24) é uma estrutura que é adaptada de instrumentos como tamborim e agogô. Trata-se de “uma das mais usuais, e considerada padrão para reconhecimento do gênero, conhecida pela gíria “telecoteco” (BARSALINI, 2014, p. 24).

Barros (2015, p. 43), menciona que o tamborim se tornou um dos instrumentos mais populares no Brasil, “sendo praticamente indispensável sua presença em grupos ou rodas de samba, bem como nas escolas de samba”.

Barros (2015, p. 71), representa a frase da seguinte maneira:



Figura 3: Representação da frase do telecoteco (BARROS, 2015, p. 71).



Figura 4: Divisão dos motivos na frase do *telecoteco* trazida por Barros.

Na figura 3, acima, apresentamos a frase do *telecoteco* apresentada por Barros, em sua sequência original evidenciando quatro Motivos⁴ que compõem a sua estrutura.

O *Samba de prato fraseado* é utilizado por Pinheiro em três músicas do primeiro álbum do grupo *Som/3*. Neste estilo o fraseado é diluído em diferentes agrupamentos dos quatro motivos apresentados na figura 4, em variações do ritmo do *telecoteco*. Ou seja, o baterista extemporiza na sequência de motivos, em diversas ordens, conforme iremos entender durante o processo de análise.

Abaixo a legenda da notação para bateria, utilizada nas transcrições deste artigo:

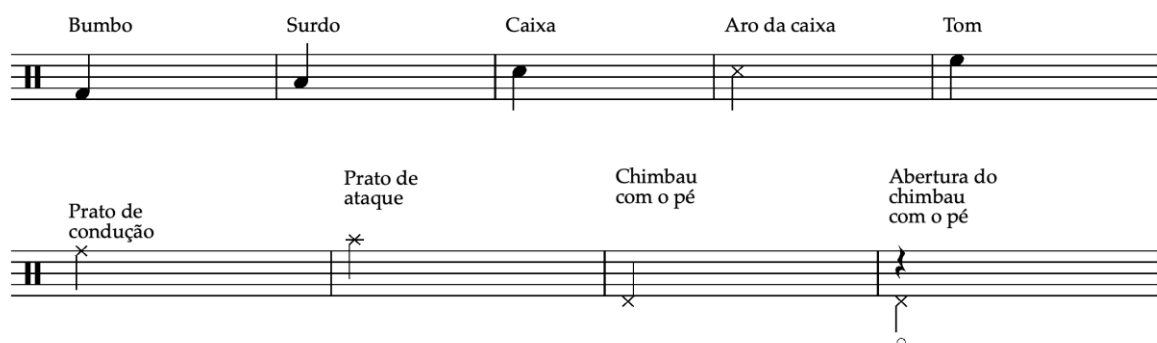


Figura 5 - Legenda da notação para bateria.

Na primeira música do disco, *Samblues*, composição de César Camargo Mariano, há uma estrutura de uma pequena forma ternária, seguindo o padrão AABA, na qual Pinheiro recorre ao uso do *samba de prato fraseado*, nas duas execuções da seção B da música e no primeiro *chorus*⁵ de improviso do pianista.

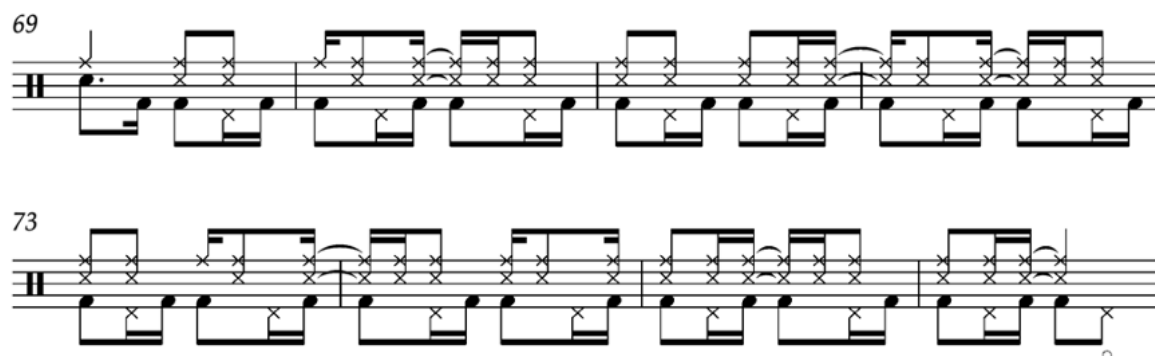


Figura 6 - Condução de Toninho Pinheiro, na música *Samblues*, entre os compassos 66 e 73 (0:57 a 01:04).

Como podemos notar nos compassos 71 e 72 da figura 6, Pinheiro toca com as duas mãos em uníssono, o prato de condução e o aro da caixa, o ritmo do *telecoteco* exatamente como apresentado na figura 4, na mesma sequência dos Motivos 1 a 4. Por outro lado, nos dois

primeiros compassos da transcrição, nos compassos 69 e 70, a frase do *telecoteco* tem o Motivo 2 suprimido, e a partir do segundo tempo do compasso 69 temos os Motivos 1, 3 e 4 em sequência.

Destacamos que o Motivo 3 tem como principal característica as duas síncopas logo após a pausa de semicolcheia, e será considerado, a versão sem pausa no início de sua estrutura, como um desenvolvimento da versão original do Motivo 3, e por isso, aqui, também considerado como Motivo 3, tal qual o original.

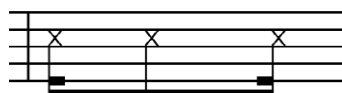


Figura 7 – Desenvolvimento do Motivo 3, da frase do *telecoteco*, e, portanto, considerado como Motivo 3, tal qual o original.

Já na segunda quadratura, entre os compassos 73 e 76 temos os Motivos 1, 3, 4, 3, 2, 4 e 2 em sequência, mostrando uma extemporização, dentro do *balanço*, de elementos que constituem uma característica fundamental do *samba de prato fraseado*, o agrupamento dos Motivos em diferentes sequências.

Na música *Cidade vazia*, composição de Luiz Fernando Freire e Baden Powell, Pinheiro utiliza o *samba de prato fraseado* conforme o exemplo abaixo entre compassos três e dez.



Figura 8 - Transcrição da condução de Toninho Pinheiro entre os compassos 11 a 18 (00:03 a 00:11), na música *Cidade Vazia*.

Entre os compassos três e quatro, o baterista toca os Motivos 1, 3, 4 e 3, em sequência, com uma variação no timbre na primeira nota do segundo tempo do compasso três, onde o baterista toca apenas o prato de condução. Ainda nesse sentido, entre os compassos cinco e seis, da figura 8, temos os Motivos 4, 2, 3 e 4, onde o primeiro motivo aparece também, somente no

prato de condução. Nos compassos sete e oito temos o *telecoteco* em sua sequência essencial de Motivos, apenas com uma variação timbrística no primeiro tempo do compasso sete, e para concluir, no compasso nove apresenta-se os Motivos 1 e 2 e, no compasso dez, um preenchimento que já não mais contempla a condução e sim a ênfase na transição para uma nova seção da música.

Na música *Tema 3*, o compositor César Camargo Mariano recorre a uma estrutura de 32 compassos, no sistema AABA, com oito compassos para cada seção. O ritmo do samba é utilizado durante o improviso de piano, onde Pinheiro recorre ao *samba de prato fraseado*, conforme o exemplo abaixo, com a transcrição da condução entre os compassos 49 e 56.



The image shows two staves of musical notation for a snare drum (prato). The first staff is labeled '49' and the second '53'. Both staves show a series of rhythmic patterns with accents and slurs, indicating a specific phrasing. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'v' (forte) and 'f' (forte).

Figura 9 - Transcrição da condução de Toninho Pinheiro, na música *Tema 3*, entre os compassos 49 e 56 (00:51 a 00:58).

Nesta música, em andamento com semínima igual a 124 batidas por minuto (bpm), o baterista opta por uma maior variação dos timbres entre prato de condução, caixa, aro da caixa e surdo, possivelmente por se tratar de um andamento mais lento que as outras duas músicas analisadas anteriormente, com andamentos entre 145 e 150 bpm, em *Cidade Vazia* e *Samblues* respectivamente. Essa variação timbrística é possível, em andamentos mais lento, pois depende da fluência da mão esquerda do músico que deve orquestrar entre caixa, aro da caixa e surdo sem prejudicar o *balanço* de sua condução.

Com relação aos motivos, nos compassos 49 e 50 apresenta-se a frase do *telecoteco* integralmente, com uma variação timbrística entre a caixa, prato de condução e o surdo. Na sequência, entre os compassos 51 e 52 temos os Motivos agrupados na ordem Motivos 4, 1, 2 e por último, o que pode ser entendido como uma abreviação ou desenvolvimento do Motivo 2. Nos compassos 53 e 54, mais uma vez, a frase completa do *telecoteco* e nos compassos 55 e 56 os Motivos 1, 3, 4 e no último tempo uma variação que remete ao *samba de prato conduzido*,

muito provavelmente em um movimento de preenchimento para sublinhar uma transição de quadratura e seção da música.

4. Considerações finais

A interpretação realizada por Toninho Pinheiro no *samba de prato fraseado* do álbum *Som/3* tem, como usual, no *telecoteco* a matriz geradora para o desenvolvimento de sua criação na forma de extemporização. O termo extemporização diz respeito ao processo criativo de execução das diferentes formas de ordenar e diluir os Motivos do *telecoteco*. Porém, fica evidente, que o músico se mantém bastante fiel o uso da frase do *telecoteco* em sua forma original (Figura 3). Analisando cada uma das frases (dois compassos em sequência), tocados por Pinheiro, das 12 frases analisadas neste artigo, em oito delas o baterista começa sua extemporização com duas colcheias (Motivo 1), característico do início do *telecoteco*, e ainda, em cinco vezes o baterista mantém a sequência dos Motivos 1 e 2, como na versão original. Observamos que Pinheiro se mantém dentro do padrão fraseológico do *telecoteco* na maior parte dos trechos investigados, com pouca tendência a alternar a sua sequência.

Ressaltamos, também, que para diferentes andamentos, Pinheiro trata o *samba de prato fraseado* de forma sensivelmente diferente, sobretudo no que diz respeito a polifonia e a diferente orquestração durante a extemporização, outra característica fundamental deste estilo de *samba de prato*. Na música *Tema 3*, Pinheiro utiliza maior variação entre a caixa, aro da caixa e o surdo, com andamento mais lento, diferente das outras duas músicas analisadas, onde ele mantém uma variação timbrística mínima.

Consideramos Pinheiro um baterista com perfil que prioriza menos a criatividade e valoriza mais a manutenção do *groove*, do *swing* e do *balanço*, principalmente levando em consideração que se trata de em um contexto de música instrumental.

Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano, *Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução*; Tradução: Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril, 2018a, p. 1-33. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>>.



ARAÚJO COSTA, Fabiano, *Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba n.º 2 de Radamé Gnattali*, trad. de Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, n.º 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril, 2018b, p. 1-23. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>>.

BARROS, Vinicius de Camargo. *O uso do tamborim por Mestre Marçal: legado e estudo interpretativo*. Campinas, 2015. 178f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da Bateria no Samba*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2014.

BERENDT, Joachim-Ernst. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XX / Joachim-Ernst Berendt, Günther Huesmann; Tradução: Rainer Patriota, Daniel Oliveira Pucciarelli*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014. 640 p.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Milhaud, Le bœuf sur le toit, e o paradigma audiotátil*. In: CORRÊA DO LAGO, Manoel (org.). *O Boi no Telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 229-288, 2012.

CAPORALETTI, V.; CUGNY; L.; GIVAN, B. *Improvisation, culture, audiotactilité*. Outre Mesure, Paris, 2016. 128 p. ISBN 978-2-907891-89-9.

CAPORALETTI, Vincenzo, *Uma musicologia audiotátil*, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, n.º 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>>.

COOK, Gary. *Teaching Percussion*. New York: Schirmer Books, 1997.

KERNAN, Thomas J. Drum set. *Grove Music Online*, 2013, Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

MARTINS, Felipe B. P. *A vida e a obra de Toninho Pinheiro: Um pilar da Bateria Brasileira*. Dissertação de mestrado. Escola superior de música e artes do espetáculo (ESMAE). Porto, Portugal, 2021.

MODESTO, M.; BERG, S. *Expressividade audiotátil e práticas interpretativas do solista enquanto acompanhador: o caso de Altamiro Carrilho no LP Depoimento do Poeta (1970)*. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 7, n. 00, p. e020015, 2020. DOI: 10.20396/muspop.v7i00.14311. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14311>>. Acesso em: 2 jul. 2021.

MOREIRA, Uirá. *A História da Bateria*. São Paulo: [s.i.], 2005.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 1993.



SARAIVA, Joana Martins, *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, 2007.

¹ Cinético: relativo a movimento.

² Par de pratos de choque, acoplados a uma máquina ou estante que permite que esse instrumental seja tocado pelos pés ou pelas mãos.

³ Neste caso, o autor Oliveira Pinto, refere-se a 16 pulsações como as possíveis 16 semicolcheias ou subdivisões que comportam dois compassos em uma fórmula dois por quatro (2/4).

⁴ Motivo é a menor unidade estrutural de uma frase musical, geralmente separadas dentro de cada unidade de tempo.

⁵ Uma volta completa na estrutura melódico-harmônica da música.