



A bateria de *Palhaço*: um olhar sobre o instrumento no contexto de revitalização do samba na década de 1970

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA/SIMPÓSIO: Música Popular e Interdisciplinaridade

Luiz Guilherme Sanitá

UNICAMP – guisanita.batera@gmail.com

Leandro Barsalini

UNICAMP – lebar@unicamp.br

Resumo. O presente texto aborda questões concernentes à performance e sonoridade da bateria no fonograma "Palhaço", registrado no LP *As Forças da Natureza* (1977), da cantora brasileira Clara Nunes. Buscando uma abordagem teórica interdisciplinar que envolva instrumentais analíticos de diferentes campos do conhecimento, o texto reflete sobre possíveis mudanças no modo de executar o samba na bateria nos anos 1970. Discute, ainda, questões sobre os processos de montagem da música popular em estúdios de gravação (MOLINA, 2014), especialmente no âmbito da construção de sonoridades de fonogramas.

Palavras-chave. Samba. Bateria. Música popular. Década 1970.

Palhaço's Drumset: An Overview of The Instrument In The Context of Samba Revitalization in The 1970s.

Abstract. The paper discusses the relative issues to performance and sonority of the drumset in the phonogram "Palhaço", recorded in the LP *As Forças da Natureza* (1977), by Brazilian singer Clara Nunes. Looking for an interdisciplinary theoretical approach that involves analytical instrumentals from different knowledge fields, the text reflects on possible changes of Samba drumset execution mode on 1970's. Also discusses issues of popular music assembling at recording studios (MOLINA, 2014), especially in the context of phonograms sonority construction.

Keywords. Samba. Drumset. Popular Music. 1970s.

1. Introdução

É notável e expressivo o número de registros fonográficos do samba na década de 1970. Nomes como Elizeth Cardoso, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Benito di Paula, Clara Nunes, João Nogueira, Alcione, Paulinho da Viola, Nei Lopes e Jorge Aragão, entre outros, representaram uma geração de artistas, compositores e intérpretes que obtiveram grande repercussão comercial e popularidade, especialmente no eixo Rio-São Paulo. Um indício desse recrudescimento do samba no mercado fonográfico, pode ser encontrado em uma tabela elaborada pelo pesquisador Eduardo Vicente com base nas listagens do NOPEMⁱ, sobre os 50 discos mais vendidos por ano no período de 1965 a 1979, distribuídos por segmentos como Internacional, Trilhas de Novela (int./nac/), Pop Romântico, MPB, Samba, Rock, Infantil, etc. A tabela nos mostra que o número de vendas do segmento Samba apresentou redução gradual

entre 1968 e 1971. A partir de 1972, começa a aumentar progressivamente até atingir seu número máximo em 1976, obtendo onze discos nas paradas de sucesso, superando os discos do segmentos Romântico, MPB e Trilhas de Novela, ficando atrás apenas do segmento Internacional.

A popularidade deste gênero é vista, também, em publicações produzidas pela “crítica especializada”. Tárík de Souza, por exemplo, classifica o gênero como o “ritmo da moda”, mostrando que este estava na “linha de frente das paradas de sucesso” e muito presente nas “incontáveis casas noturnas paulistas e copiosas rodas de samba dos clubes e churrascaria cariocas”ⁱⁱ. Na fala de Sérgio Cabral, influente jornalista e crítico musical da época que, em entrevista concedida por ele à jornalista Elizabeth Carvalho para revista *Veja* em 1979, afirmava que o samba era naquele momento uma moda em expansão, dado que as gafieiras estavam tomando os espaços que eram até ocupados pelas discotecas. Ademais, Cabral conclui que a popularidade do samba era “um fenômeno de todos os anos 1970, onde o samba entrou – e nunca mais saiu – das paradas de sucesso”ⁱⁱⁱ. Em linha similar a Cabral, no texto “Samba, artigo de consumo nacional”, de Margarida Autran, publicado pela primeira vez em 1979, a autora comprova o sucesso do samba, iniciando seu texto associando a década de 1970 como “a década do samba” e ainda destacando que o ano de 1975 ficou “definitivamente marcado como o ano do samba para as gravadoras”^{iv}.

Este texto discutirá questões relativas à performance e sonoridade da bateria no fonograma “Palhaço”, registrado no LP *As Forças da Natureza*, de Clara Nunes. Num momento de retomada do samba como “artigo de consumo nacional”, veremos como possíveis mudanças interpretativas do samba na bateria se coadunam em processos técnicos da música de montagem (MOLINA, 2014).

2. Algumas noções teóricas

Para balizar teoricamente nossa discussão, trazemos algumas noções que podem contribuir como instrumentos de análise de nosso objeto. No entanto, pensamos que essas referências indicam caminhos e possibilidades para compreensão do fenômeno sonoro em consonância com os processos socioculturais e que serão aqui utilizados de maneira a sustentar nosso problema. Diante da complexidade da investigação deste objeto - e dos estudos de música popular -, especialmente em suas bases teóricas e metodológicas, optamos por uma abordagem interdisciplinar dessas noções que se localizam, em algum sentido, em diferentes campos do conhecimento.

No texto *Milhaud, Le bœuf sur le toit e o Paradigma Audiotátil*, Vincenzo Caporaletti revisita e reformula algumas noções pré-estabelecidas no campo da musicologia, o que nos parece particularmente útil para refletir e tratar a performance musical. O autor propõe a descrição de um sistema alternativo de experiências musicais que seja independente dos modos de organização e percepção sedimentadas pela teoria musical ocidental e pela maneira como as representações são orientadas pela notação musical. Diz ele:

Pode-se perfeitamente conceber, alternativamente, um aparato pluridisciplinar que se utilize dos aportes da antropologia, neuropsicologia, epistemologia, para assim poder fundamentar essa realidade alternativa, originada na própria experiência musical, com suas novas implicações musicológicas. Reputo como particularmente fecundo um método de abordagem científica que estude o efeito da mediação cultural das tecnologias sobre a dimensão sensorial e sobre o processo cognitivo (com a noção de *meio formador de experiências*: observe-se que, de fato, a notação é uma tecnologia entre outras). Por essa abordagem, podem ser inventariadas as determinantes causais de cada repertório, tanto ao nível “poiético” quanto “estésico”, operando-o como um “sistema somático-psíquico” midiaticamente ativo e “formador de experiência”, num sentido alternativo ao *meio* da notação, que, numa perspectiva epistemológica – por ser ao mesmo tempo abstrato (matemático) e fundado na espacialidade sensorial da visão -, determina um tipo específico de percepção de cognição primária da realidade sonora. Identifiquei esse sistema operativo, essa forma de interface midiática orgânica, como *princípio audiotátil* (PAT). (CAPORALETTI, 2012, p.233)

Esse modelo de categorização da experiência musical proposto por Caporaletti, *o paradigma audiotátil*, engloba as músicas definidas como “popular-urbana” ou *mass-midiatizadas*. Numa tentativa de investigar com mais rigor científico a natureza estética e sensorial da experiência musical, o autor entende por *paradigma/princípio audiotátil* como intrínseca a um modelo teórico da fenomenologia criadora de repertórios e gêneros musicais contemporâneos. Não se aplica, portanto, mediante os parâmetros da tradição culta (e escrita) ocidental, mas sendo seu campo privilegiado constituído pelas “tradições musicais populares urbanas e midiáticas, do jazz, do rock e da world music”. (CAPORALETTI, 2012).

Articulando este *paradigma* e trazendo para o universo da música popular brasileira, Fabiano Araújo faz uma introdução situando a música brasileira no quadro das músicas de expressão audiotátil e destaca para consideração dos aportes da musicologia audiotátil na revisão de “certos nós problemáticos relacionados à música e à musicologia brasileira” (ARAÚJO, 2018, p.1). Ademais, propõe algumas perspectivas para uma abordagem da música brasileira embasada pela audiotatibilidade. Em suas palavras:

A musicologia audiotátil visa estudar todas as músicas audiotáteis (o jazz, a música brasileira, o pop, o rock, as músicas improvisadas etc.) para além de suas diferenças idiomáticas. É nesse sentido que a musicologia audiotátil é também uma *musicologia transcultural*, porque ela herda e atualiza os aportes metodológico-críticos da musicologia comparada, permitindo assim uma série de aplicações sobretudo no campo da revisão historiográfica, além da redescoberta de “fontes audiotáteis”, de novas pertinências estéticas e de critérios poéticos no processo de criação das obras

musicais de características inter e transculturais. De um ponto de vista fenomenológico, a musicologia audiotátil considera que os idiomas das músicas audiotáteis são altamente dependentes da composição particular da mistura mediológica visual/audiotátil, ou melhor, do grau e da forma de subsunção do *medium* visual pelo audiotátil e vice-versa. (ARAÚJO, 2018, p.15)

Nesse sentido, pensamos que a performance da bateria no fonograma “Palhaço” possa ser discutida na dimensão da musicologia audiotátil. Primeiro por atender aos critérios e pressupostos do seu “campo privilegiado de estudo” operado por Caporaletti. Num segundo nível por se tratar de um fonograma e, em consequência, seus novos sentidos na análise do fenômeno sonoro nesta perspectiva. Conforme propõe Araújo:

Em primeiro lugar, muda-se a perspectiva sobre o que seria o papel da fonografia no processo formativo musical. Reconhece-se que o fonograma não é apenas um dispositivo de cultura de massa, mas também aquilo que inaugura a consciência da parte do Sujeito (ou do ator antropológico) sobre a possibilidade de inscrição de valores musicais induzidos pelo *principio audiotátil*: a consciência da *codificação neaurática*. (ARAÚJO, 2018, p.15)

Outro importante referencial em nossa observação são os processos de montagem da música popular nos estúdios de gravação. Esse assunto foi desenvolvido no trabalho de doutorado em Música de Sergio Molina e, em particular, sobre a construção de sonoridades em contraste, tendo como uma das referências e pressupostos teóricos as ferramentas de análise propostas por Didier Guigue para a música do século XX.

Na sessão *O fonograma como composição*, Molina discorre sobre os processos composicionais em música popular cantada e reflete sobre o próprio conceito de composição em música popular. Pensando o fonograma como “o mais completo suporte midiático, onde todos elementos sonoros se encontram reunidos” (MOLINA, 2014, p.19) e uma composição única em si, o autor compara duas “versões” distintas de “Eleanor Rigby”, uma gravada pelos *Beatles* e outra na voz de Ray Charles para exemplificar a singularidade do fonograma, “um original único” (op.cit, p.19). Tanto em seu nível primário que diz respeito às escolhas de andamento, tonalidade, harmonia, construções de melódicas, etc, quanto ao nível secundário da composição, que especifica a articulação cinética dos “componentes da sonoridade”, Molina esclarece:

O que se pode concluir a partir desse exemplo é que cada um desses fonogramas pode ser encarado como uma composição inédita na medida em que foi composto por diferentes processos, a partir de uma seleção de diferentes materiais musicais que por sua vez foram inter-relacionados de maneira distinta, resultando cada qual em um trabalho único e exclusivo. (MOLINA, 2014, p.19)

Para Molina, seja duas performances diferentes (ou *takes* de gravação) de um mesmo grupo de músicos reunidos em processo de execução de uma música popular, seja a

divisão rítmica do canto ou a linha de baixo que está sendo executada no ato da performance, poderiam ser entendidas como composições distintas. O autor observa:

[...] A criação de melodia/harmonia/letra/levada, não deve ser considerada ainda como composição em si, pois tais componentes podem se comportar, muitas vezes, como pressupostos para uma operação compositiva que poderá ter, além da improvisação em maior ou menor grau no calor da performance, também a tecnologia como uma parceira processadora das sonoridades a serem criadas. (MOLINA, 2014, p.20)

É possível pensar que nesses ambientes de gravação de fonogramas operam certas habilidades criativas e únicas na performance, experiências coletivas de músicos, produtores que constantemente se adaptam, ajustam em função das sonoridades criadas pelo aparato tecnológico. Tomando de empréstimo este quadro conceitual exposto acima e ajustando nossa observação ao objeto deste estudo, daremos sequência, buscando perceber no fonograma “Palhaço” possíveis mudanças interpretativas do samba na bateria dentro dos processos e limites técnicos da montagem da música em estúdio de gravação nos anos 1970.

3. A bateria de “Palhaço”

Lançado em 1977 pela gravadora EMI-Odeon, o LP *As Forças da Natureza* foi produzido por Renato Corrêa e Paulo Cesar Pinheiro. Conta com 12 faixas e arranjos distribuídos entre Lindolfo Gaya, Ivan Paulo (Ivanovich Paulo da Silva), Radamés Gnattali e Sivuca^v. Dias antes do lançamento, Alberto Carlos de Carvalho prenunciava o sucesso de vendagem do LP ao escrever em sua coluna para o *Jornal do Brasil*^{vi}, “será provavelmente outro grande pique em vendas neste final de ano”. Acessando dados do NOPEM, o jornalista afirmava também, que naquela semana, 30 de outubro de 1977, os recentes Lp’s *Nos botequins da vida* de Beth Carvalho, *Pra que Chorar*, de Alcione e, *Poeira Pura* de Roberto Ribeiro foram os mais procurados e dizia: “pelo menos em disco, o samba foi o produto mais consumido nesta semana”.

Pouco mais de um mês, a profecia de Alberto parecia se confirmar. Dizia Lenin Novaes na sessão “Música Popular” do jornal *O Fluminense*^{vii}, em 12 de dezembro de 1977, quando do lançamento do disco na quadra de ensaio da Escola de Samba Portela: “na ocasião, a cantora e agora também compositora recebeu um disco de ouro pela vendagem de mais de um milhão de cópias”. E na revista *O Cruzeiro*, Jorge Segundo abria seu texto: “Clara Nunes, a cantora de um milhão de discos”. E apresenta uma interessante informação:

Para o mercado brasileiro é espantoso! Antes só Roberto Carlos conseguiria vender mais de um milhão de discos. Depois dele, surpreendentemente, uma mulher

ultrapassa a sonhada bandeira: Clara Nunes. Ela encara tudo com naturalidade: afinal Clara é uma mulher que acredita nas forças da natureza. (SEGUNDO, 1978).

Sem entrar na questão de gênero, - o que certamente seria um tema interessante e que merece um aprofundamento - mas respondendo ao sucesso de vendagem, Clara dizia: “essa conquista não é um fenômeno, é, sim, o resultado da qualidade do repertório que sempre cantei.”^{viii}

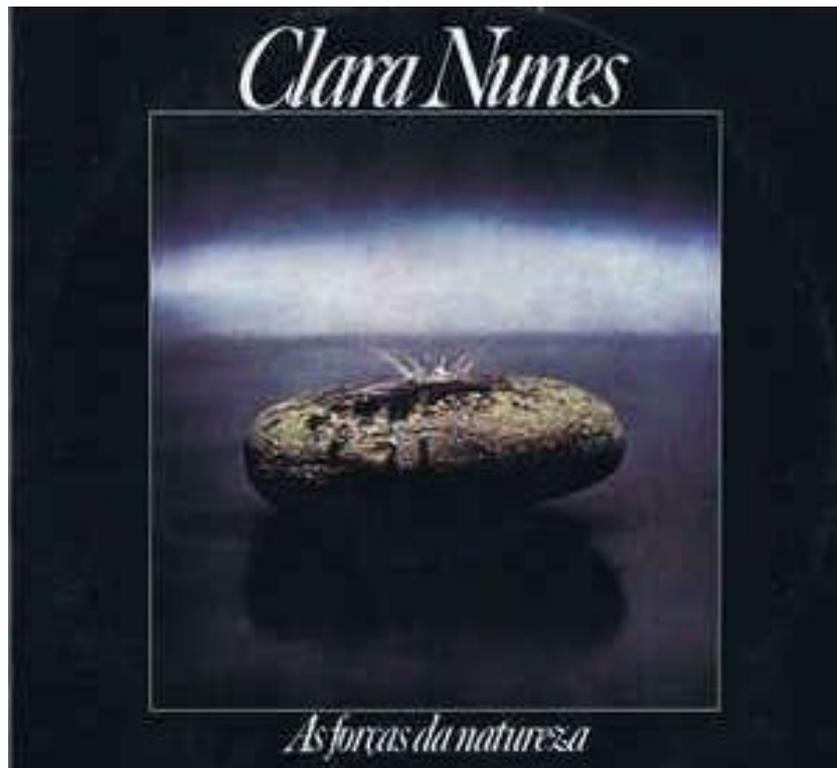


Figura 1: Capa do LP *As forças da natureza*, lançado pela EMI-ODEON

Composição de Nelson Cavaquinho, Oswaldo Martins e Washington Fernandes, arranjo de Ivan Paulo, “Palhaço” é a décima primeira faixa do disco^{ix}. Um primeiro motivo pela escolha deste fonograma é sobre uma suposta “aceleração” da execução dos músicos na parte final da canção com a entrada do coro. Em uma primeira escuta, pode passar despercebido aos ouvidos desatentos. No entanto, ao repetirmos a gravação e, ainda, com ajuda de um metrônomo^x como base para identificação do andamento da música, percebemos uma oscilação entre seu início e fim, indo de 74 a 78 bpm. Difícil aferir com precisão por quais razões isso ocorreu, ou se no processo de montagem do fonograma utilizou-se ou não o metrônomo. No entanto, é sensível essa variação, o que merece alguma nota de consideração.

No caso da música popular, a fragmentação no processo de captação do áudio é uma prática comum. Via de regra, grava-se inicialmente a sessão rítmica (normalmente com uma gravação guia de voz/violão como orientação), e depois cordas, sopros, teclas, etc. Há sessões de gravação ao vivo e, nessas situações, pode ocorrer alguma variação pelo fato da execução não estar orientada pelo metrônomo. Nosso ponto aqui não é estabelecer juízo valorativo em favor ou contra este aparelho, mas levantar a hipótese de que num contexto de racionalização dos meios de produção, o uso desta ferramenta, em muitos gêneros musicais e especialmente em situações de numerosa instrumentação, passou a orientar o processo de gravação, - o que verificamos nos dias atuais também -, tornando-se regra, e não exceção. No caso do *fonograma como composição*, ou a composição do fonograma "Palhaço", o metrônomo - que pode ser entendido como “tecnologia mediadora das sonoridades a serem criadas” (ver MOLINA, 2014) - parece atuar como exceção desta performance.

E vale lembrar que é nesse momento que ocorrem mudanças estruturais nas grandes empresas de discos e nos modos de produção, como a divisão do trabalho por setores, uma maior especialização das funções, o aprimoramento técnico dos equipamentos dos estúdios e a consolidação do departamento de marketing (DIAS, 2008, p.71). E sobre a nova competência formada na era do estúdio em que o “homem de estúdio” (TATIT, 1990) passa assumir importante papel, Tatit observou:

Chamado de produtor, diretor ou técnico de som, esta personagem oculta, cuja habilidade é completamente desconhecida do grande público, está por trás de inúmeros êxitos do mercado de disco. Sem esse respaldo de qualidade sonora, caminhando com as invenções eletrônicas *pari passu* e assegurando um acabamento técnico impecável, de nada adiantariam as mais perfeitas estratégias de *marketing*. (TATIT, 1990, p.41-42)

Na execução da bateria propriamente, localizamos uma integração do instrumento ao naipe de percussão, em que a performance do executante se aproxima da tradicional função de acompanhamento, comum à matriz do *samba conduzido*. Barsalini lembra que as gravações deste período compartilharam um padrão de acompanhamento cuja sonoridade é síntese da combinação de uma instrumentação até então pouco utilizada. Em seus arranjos, que reverberavam a atmosfera das rodas de samba de caráter menos formalizado e mais comunitário, essa nova produção trazia a presença constante e massiva do naipe de percussão, “mesclando o tradicional regional composto por violões, cavaco e flauta a surdos, tamborins, ganzás, chocalhos, cuícas, agogôs, pandeiros, recos, caixas, repiques, além de incorporar o contrabaixo e o piano elétricos” (BARSALINI, 2014, p.198).

No caso de “Palhaço”, as presenças do surdo, tamborim e chocalho se fundem à bateria, resultando numa sonoridade em que a disjunção dessas vozes é dificultada pelo alto nível de sincronia, equilíbrio e precisão na execução desses instrumentos, além de uma mixagem que coloca todo o naipe de percussão (incluindo a bateria) no mesmo patamar. Dessa maneira, as rítmicas desenvolvidas pelo baterista são estruturadas a partir dos mesmos padrões executados pelos instrumentos de percussão. Nesse sentido, ao longo de toda performance, o baterista construiu o ritmo em três regiões sonoras: bumbo, aro de caixa e chimbau, correspondendo, respectivamente, às funções executadas pelo surdo, tamborim e chocalho. Os momentos de diferenciação desse conjunto de instrumentos integrados são muito pontuais, de acordo com as dinâmicas empreendidas nas mudanças de seções da música, fazendo-se destacar a bateria nas aberturas e acentos de chimbau nos referidos trechos de transição.

4. Considerações finais

Em um momento de forte racionalização dos mecanismos de atuação no mercado e aprimoramento do controle e dos processos técnicos da indústria da cultura, como lembrou Tati, por exemplo, com o surgimento de novas competências na era do estúdio^{xi}, o samba retornava a esses ambientes, dialogando nos moldes dessa nova configuração dos meios. No fonograma abordado por este artigo, verificamos, inicialmente, formas de resistência ao encontro das novas tecnologias de estúdios. Se nos ambientes comunitários, das rodas de samba, prevalece a relação sensorial dos corpos e suas danças como motores da pulsação musical, no ambiente tecnicista dos estúdios algumas nuances sonoras ainda são preservadas, como resquícios de certa “tradição” musical. Nossa hipótese é de que nessa gravação (como provavelmente em muitas outras) o metrônomo não foi regulador das ações dos instrumentistas. Ao contrário, manteve-se distante e não afetou a montagem final do fonograma. Dessa forma, a aceleração do andamento musical, ocorre de maneira absolutamente sem conflitos. Se considerarmos o metrônomo como um “efeito da mediação cultural das tecnologias sobre a dimensão sensorial e sobre o processo cognitivo” (CAPORALETTI, 2012), e que atende à uma lógica de produção quase obrigatória na indústria do disco em sua era profissional, parece que em sua *dimensão sensorial e cognitiva* ainda não afetou as práticas musicais do chamado “samba tradicional”.

Pensamos que a bateria desse contexto passa a assumir nova sonoridade, com a integração e amalgamento ao naipe percussão, recebendo assim novos sentidos musicais. Especialmente na postura do baterista, que passa a negociar e escolher os elementos de sua



execução em função das vozes pré-estabelecidas na percussão (surdo, chocalho, tamborins) como elementos integrantes do tecido rítmico do arranjo. Podemos pensar, ainda, como novos modos de articulação e recriação do que seria a “tradição” do samba.

Referências

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

CAPORALETTI, Vincenzo. *"Milhaud, Le bœuf sur le toit e o Paradigma Audiotátil"*. In: Corrêa do Lago, Manoel A. (Org.). *O Boi no Telhado - Darius Milhaud e a Música Brasileira no Modernismo Francês*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 Edição. São Paulo: Boitempo, 2008. 203p.

MOLINA, Sérgio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. São Paulo, 2014. 159f. Tese de Doutorado em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014. Acesso em: 27 de abril de 2021.

TATIT, Luiz. *Canção, estúdio e tensividade*. In: Revista de história da USP, São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP, dez. 1989, jan.-fev. 1990, n.4,1990.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2001. 349p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

Notas

ⁱ NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) se refere ao instituto criado por Nelson Oliveira, em 1965 com objetivo exclusivo em pesquisa na área da indústria fonográfica, que inclui a publicação de uma lista dos cinquenta discos mais vendidos no ano. Estas listas, que são produzidas desde seu surgimento, serviram de base para o pesquisador Eduardo Vicente. Cf. VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira 1965/1999. *ArtCultura* (UFU), v.10, p. 99-117, 2008.

ⁱⁱ SOUZA, Tárík de. País do samba. Publicado na Revista Veja, em 15 de outubro de 1975. p. 121-2.

ⁱⁱⁱ CARVALHO, Elizabeth. A subida do samba. Publicado na Revista Veja, em 28 de novembro de 1979. p. 3-6

^{iv} AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano / Editora SENAC Rio, 2005, p. 72.

^v Informações obtidas em consulta ao site Discos do Brasil. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/as-forças-da-natureza>. Infelizmente não encontramos créditos aos músicos participantes.

^{vi} CARVALHO, Alberto Carlos de. *Em discos, o domínio do samba*. Publicado no Jornal do Brasil, em 30 de outubro de 1977.

^{vii} NOVAES, Lenin. *Música Popular*. Publicado no Jornal O Fluminense, em 12 de dezembro de 1977.

^{viii} Entrevista de Clara Nunes a Revista *O Cruzeiro*, em 14 de janeiro de 1978. Aliás, a foto de capa desta edição n. 2.427 é dedicada à cantora e merece destaque. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=As%20forças%20da%20natureza,%20Clara%20Nunes&pagfis=197261>, acesso em: 24/06/2021.



^{ix} O fonograma está disponível para audição através do link [Palhaço - YouTube](#) (acesso em 26/06/2021)

^x Equipamento muito utilizado na prática musical seja em situação de gravação em estúdio seja para estudo individual, ou até mesmo em apresentações ao vivo. Responsável pela manutenção do andamento musical, é um aparelho localiza e marca os pulsos sonoros em batidas por minuto (bpm).

^{xi} Ver TATIT, Luiz. 1990, p. 41-42.