

A BATERIA COMO INSTRUMENTO CONVENCIONAL E OS 100 ANOS DA TÉCNICA NÃO CONVENCIONAL DE VASSOURAS¹

Eduardo Lopes

Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme.
Antoine Lavoisier

Apesar de se poder assumir que todos os (hoje em dia reconhecidos) instrumentos musicais foram na sua génese considerados não convencionais ou utilizados através de técnicas não convencionais (na perspetiva que seriam novidade), poder-se-á também avançar que os instrumentos continuamente mais relacionados com a não-convencionalidade são os da extensa família da percussão. Ao longo da história da música de tradição europeia, muitos dos instrumentos de percussão têm tido como principais funções a produção de efeitos sonoros e/ou pontuações rítmicas. Deste modo, a procura de diferentes recursos sonoros e a sua associação à percussão fomentou a inerente e constante não-convencionalidade desta família de instrumentos. Muitas das vezes, tratando-se embora do mesmo instrumento de percussão e de uma reconhecida intervenção musical, é perfeitamente aceite a utilização de um tipo diferente de baquetas, ou mesmo o ataque num diferente ponto do instrumento por forma a obter-se uma sonoridade renovada.

No entanto, a génese e inerente não-convencionalidade dos instrumentos de percussão não tem constituído obstáculo maior a que alguns destes se tenham tornado 'convencionais' e passado a integrar o universo dos instrumentos mais utilizados e reconhecidos universalmente, sendo um destes casos o da bateria. Com a sua origem reportada às últimas décadas do século XIX, no escasso período das

¹ Parte da investigação integrante deste ensaio foi apresentada nas provas de Agregação em Música e Musicologia apresentadas à Universidade de Évora a 26 de setembro de 2015.

primeiras duas décadas do século XX, inovações de ordem tecnológica de algumas das suas partes constituintes, bem como a própria evolução estilística do *jazz*, acabaram por moldar o instrumento, tornando-o naquele que hoje conhecemos. A partir do segundo quartel do século passado, o interesse neste novo instrumento transbordou do *jazz* para outras estéticas musicais. Para além de compositores de música de tradição europeia começarem a incluir a bateria (ou um *set-up* similar) em algumas das suas peças, outros géneros musicais emergentes no século XX – juntamente com estilos folclóricos – adotaram a bateria na sua prática. A partir de meados do século passado, a crescente popularidade da bateria levou também a que esta integrasse programas de estudo em instituições de ensino superior de música norte-americanas. Umas décadas mais tarde, seguiu-se a sua integração em algumas instituições de ensino superior europeias e, mais recentemente, em Portugal. Nos dias de hoje, pode-se assim considerar a bateria perfeitamente enquadrada em todo o universo musical e até num hipotético cânone de instrumentos musicais (Lopes, 2018: 120).

Assim, em pleno século XXI, a bateria encontra-se perfeitamente integrada nas sociedades contemporâneas, integrando muita da sua música. Esta evidência levou também a que grandes marcas de construtores de instrumentos tenham investido em importantes linhas de produção de baterias (Nicholls, 2008).

Como será discutido mais à frente, o sucesso da bateria passou (e passa) pela sua rápida aceitação em várias culturas e géneros musicais, fruto de uma constante evolução física do instrumento, enfocando uma espécie de síntese perfeita do que esteticamente se poderia esperar de um conjunto de instrumentos de percussão.

No grande espectro de géneros musicais presentes na música de todo o mundo, a bateria aparece-nos com várias configurações, adaptando-se sempre às necessidades da música em que está presente. No entanto, e por razões que vão desde a globalizante visibilidade de estilos musicais como o *jazz* e mais tarde o *rock*, bem como as próprias escolhas de *marketing* da indústria de instrumentos, a bateria surge, nos dias de hoje, com a forma de cinco elementos (instrumentos de percussão de pele): bombo, caixa de rufo e três timbalões de diferentes tamanhos, a que acrescem três tipos de pratos – prato-de-choque, prato de ritmo e prato de acentuação.

Breve perspectiva histórica da bateria: da não-convencionalidade à convencionalidade

É amplamente aceite (numa perspectiva musicológica de inclusividade) que a organologia e história de um instrumento musical – a consciência da evolução do próprio instrumento, das suas técnicas e especificidades –, são fundamentais para o conhecimento sobre música. Sabemos também que a própria evolução física dos instrumentos e suas possibilidades técnicas acabam por influenciar o rumo da estética da música. Um dos muitos exemplos disto é o *pizzicato Bartók* (também conhecido por *snap pizzicato*), para os instrumentos de corda, alegadamente inventado pelo compositor que lhe dá o nome. Após o uso específico numa das peças deste compositor, o efeito tornou-se numa técnica muito utilizada, aparecendo regularmente no repertório dos instrumentos de corda. No caso da bateria, o conhecimento da história da evolução do instrumento e do constante refinamento da sua construção física tem levado ao aparecimento de novas técnicas e efeitos musicais que, num efeito circular, integram as estéticas da música onde a bateria está presente, e que, por sua vez, requerem novas ‘evoluções’ às ‘convencionalidades’ anteriormente definidas para a bateria.

Como instrumento da família da percussão, o ‘código genético’ da bateria e suas raízes são obviamente traçadas à percussão (Blades, 1992). Desde os primórdios desta família, e por variadíssimas razões que vão desde a diminuição de músicos dos respetivos naipes até à consistência rítmico-musical de ter um só músico a tocar vários instrumentos ao mesmo tempo, surgiram conjuntos de instrumentos (multi-percussão/*set-up*) tocados por um só percussionista. Poder-se-á, assim, considerar o início da prática de um só músico tocar simultaneamente mais que um instrumento de percussão como um marco importante na história e desenvolvimento da bateria.

O trap set

Na sequência de variadíssimas versões de *sets* de multi-percussão usados um pouco por todo o universo da música e de acordo com as suas diferentes estéticas, surgiu, na viragem para o século XX, e com maior expressão nos Estados Unidos da América, um *set* de multi-percussão que, partindo da base de um bombo e uma caixa de rufo, incorporava

vários tipos de tambores e pratos, bem como um tabuleiro anexado à parte superior do bombo que sustentava vários acessórios de efeitos, como por exemplo: chocas, apitos, *shakers* e pandeiretas.

O *set* em questão expandiu-se bastante, não só devido à sua versatilidade estilística (incluindo como principais instrumentos de percussão, a caixa, o bombo e pratos, podendo também acomodar um grande número de efeitos), mas também ao seu uso em música de festas populares na América do Norte. A ramificação dessas festas e marchas musicais de rua, para eventos mais ligados à prática de dança em espaços fechados, levou a uma necessidade de redução do naipe da percussão para um número menor de músicos. Esta redução acabou por resultar num só percussionista a tocar simultaneamente os instrumentos de base presentes no naipe, bem como em versões/funções das suas partes musicais.

Este *set* passou a ser amplamente usado para criar bandas sonoras ao vivo nos filmes mudos da época, sendo o segundo instrumento mais utilizado depois do piano. Uma das provas da popularidade deste ‘novo’ instrumento foi que passou a ter um nome próprio, pelo qual era conhecido. Assim, em vez de ser designado como um simples *set* de multi-percussão, este conjunto de instrumentos passou a ser conhecido por ‘*trap set*’ ou ‘*traps*’ (Glass, 2012a). Este termo é uma abreviatura da palavra inglesa *contraption*, que se pode traduzir livremente para a língua portuguesa como ‘engenhoca’ ou ‘geringonça’.

O pedal de bombo

Para a interpretação do *trap set*, os percussionistas tocariam a caixa e o bombo com baquetas (membros superiores), usando uma técnica designada por *double drumming* (Glass, 2012b). Apesar de se encontrarem mais tarde alguns exemplos de *trap set* com um pedal de pé rudimentar, em madeira, o registo de patente do pedal de metal, por William F. Ludwig em 1919 (Pinksterboer, 1992: 17), serviu de marco para aquilo que é considerado pela maioria dos investigadores como o nascimento da bateria. A partir deste momento, e já com um mecanismo resistente e funcional, todos os *trap set* poderiam ser tocados também com o pé (neste caso, o bombo), libertando mais as mãos, o que potenciou grandes desenvolvimentos técnicos e possibilidades musicais até aí difíceis ou mesmo impossíveis de executar.

O desenvolvimento do prato-de-choque: o sock cymbal e o lowboy

Ao longo da história, tem sido constante a procura, por parte dos percussionistas, de recursos mecânicos e instrumentais (maioritariamente, não convencionais), permitindo uma cada vez maior e melhor integração e participação ativa em diversos estilos musicais. Pouco tempo depois da invenção, por Ludwig, do pedal em metal do bombo, surgiu um batente de metal que, aplicado ao pedal do bombo, tocava em simultâneo um pequeno prato (com dimensões compreendidas entre 12 e 16 polegadas) que se encontrava também aplicado na pele do bombo, imediatamente ao lado do pedal.

Este simples mecanismo permitia, sempre que se tocava o bombo com o pé, ouvir-se também, e em unísono, o som de um prato, podendo, deste modo, o baterista tocar com um simples golpe de pé o tão utilizado som conjunto de bombo e pratos, e libertar assim as mãos para tocar os outros instrumentos (Aldridge, 1994: 7). Apesar de este mecanismo permitir tocar prato e bombo ao mesmo tempo, será fácil de chegar à conclusão que a sonoridade e qualidades percetuais do contraponto de bombo e pratos seria algo que os bateristas também gostariam de interpretar pois, na realidade, o som da sequência de bombo-pratos-bombo-pratos-etc. é também muito comum na música ocidental de marcha e dança. Não se podendo exatamente aferir quem terá sido o primeiro baterista a pensar em utilizar o pé esquerdo para tocar algum outro instrumento (completando assim o binómio das duas mãos e dois pés), é provável que, quase imediatamente após o desenvolvimento do pedal de bombo, tenham começado a aparecer *sets* de baterias que incluíam um conjunto de dois pratos acionados por um mecanismo no pé esquerdo.

O nome pelo qual este novo instrumento (agora parte integrante da bateria) era conhecido (meia) vem naturalmente da sua localização muito próxima do pé; já o termo '*snow shoe*' era devido à sua aparência rudimentar, em madeira, semelhante à das plataformas das pás que se calçavam para mais facilmente se caminhar na neve.

Considerando que o referido mecanismo em madeira era, como já se disse, muito rudimentar e tinha poucas possibilidades técnicas, resultando difícil de controlar, foram aparecendo versões mais elaboradas, em metal, que permitiam um melhor controlo dos pratos, passando este instrumento a ser designado por '*lowboy*'.

A elevação de alguns centímetros a partir do chão, em relação ao *sock cymbal*, terá estimulado a possibilidade de este instrumento vir também a

ser tocado com baquetas (i.e., com os membros superiores). Aliás, o som característico de *swish* que se obtém quando se percutem os dois pratos com pouca pressão (e até alguma abertura) já era conhecido dos percussionistas, que utilizavam um instrumento chamado ‘*hand sock cymbal*’ (idêntico a dois crótalos que fechavam e abriam através de um mecanismo tipo tesoura), tocando-o com as mãos (Glass, 2012b). A empresa de instrumentos de percussão Walberg and Auge elevou então o tubo de ligação do pedal aos pratos, de forma a que os bateristas os pudessem também tocar com as mãos (Pinksterboer, 1992: 20), tendo patenteado em 1927 o prato-de-choque tal como o conhecemos hoje.

Deste modo, poder-se-á aferir a importância da inclusão do quarto membro como ponto fulcral e último na identidade da bateria tal como a conhecemos hoje – um pré-determinado conjunto de instrumentos de percussão tocados com as duas mãos e os dois pés por um só músico. Este momento da história da evolução da bateria poderá ser considerado como ‘final’ para a ‘convencionalidade’ do instrumento, permitindo assim novas possibilidades técnicas e de texturas, o que acabou por influenciar também certos estilos de música. Um excelente exemplo disto é o facto de o som e padrão rítmico que, para muitos, melhor personifica e identifica o estilo *swing* ser exatamente o chamado ‘ritmo de *swing*’, que é tocado no prato-de-choque com a mão, fazendo a característica abertura com o pé (de acordo com a notação ‘0’, indicada acima da respetiva nota).

A definição da bateria contemporânea através dos seus três elementos fundamentais e a tese do prato-de-choque – a ‘convencionalidade’

Podem-se apontar as funções básicas da bateria em dois contextos genéricos. A primeira, será talvez aquela que ouvimos mais vezes um baterista interpretar e advém diretamente da sua génese no seio da música de marcha e dança: a função de acompanhamento, em que o baterista produz uma repetição de células rítmicas em forma de *ostinato* (com poucas ou refinadas variações), vulgarmente designado por ‘um ritmo’ ou ‘*groove*’ (Lopes, 2010). Uma outra, será a função solista, perceptualmente envolvendo mais variações rítmicas, que é reconhecida independentemente da função de acompanhamento.

Devido à popularidade da bateria em vários estilos a partir do segundo quartel do século XX, inclusivamente em contextos musicais

de teor mais erudito, ter-se-á começado a refletir sobre identidade deste instrumento e do próprio instrumentista que o interpreta. Assim, devido ao facto de a bateria ter ainda, naquela altura, uma orgânica física bastante plástica, tornou-se importante identificar os elementos básicos e insubstituíveis que constituíam o seu cerne e que, na realidade, a poderiam diferenciar e tornar independente da percussão.

Considerando o que tem sido apontado neste ensaio, facilmente poderemos concluir que os elementos básicos (mínimo comum) que definem o que é uma bateria – e por consequência o que toca um baterista –, constituem o conjunto composto por um bombo tocado com pedal, uma caixa de rufo e um prato-de-choque: o *big three*. Sendo estes, então, os instrumentos principais na génese da bateria, todo o tipo de instrumentos mais pequenos, bem como timbalões, eram sempre acessórios, e podiam variar em número e tipo, de acordo com o estilo de música. Por outro lado, a própria caixa de rufo pode funcionar como um timbalão, se for tocada sem bordões, e vários sons ‘exóticos’ podem ser obtidos a partir deste instrumento (bem como do bombo e do prato-de-choque) se tocado em partes menos tradicionais. Com o *big three*, podemos também utilizar em simultâneo os membros superiores e inferiores do músico – recurso bastante idiomático da bateria e, no que respeita à utilização dos membros inferiores, pouco utilizado por parte dos percussionistas.

Gostaria de terminar esta secção sobre a evolução histórica da bateria propondo, numa linha diferente daquela que é geralmente aceite, a ‘invenção’ do prato-de-choque (e não a do pedal do bombo) como aquela que marca realmente o início da bateria enquanto instrumento independente. Para isto, considero o prato-de-choque como o elemento da bateria que na realidade melhor representa o que é ser baterista, pois é o único instrumento da bateria que pode ser, e é frequentemente, tocado simultaneamente pelas mãos e pelos pés – a imagem que melhor define a essência do baterista e da bateria como um instrumento independente.

A notação como fator de convencionalidade

Como mencionado, poderemos apontar como funções básicas da bateria, transversais a vários estilos musicais, a função de acompanhamento (interpretando um certo *ostinato* entre as suas partes integrantes), e

uma outra, mais solista, consistindo num fraseio linear (horizontal) variado entre os seus instrumentos constituintes. Estas funções básicas estão na génese da bateria, devido à sua integração em música de marcha e dança, em música de orquestra, e em música para cinema mudo (acompanhamento), através da interpretação de constante e variáveis efeitos (solista). Considerando que a função de acompanhamento na música de marcha e dança não necessita propriamente de uma notação, pois a sua memorização é relativamente fácil, a primeira notação para a bateria terá surgido a partir das normas da percussão 'clássica'.

Com também já referido, ao longo da história da música ocidental, cada percussionista tende, por norma, a tocar um só instrumento. Assim, a própria notação de cada instrumento da bateria apareceu primeiramente individualizada por instrumento/músico.

Terá sido a prática da divisão de instrumentos por diferentes músicos que fez com que as primeiras notações para bateria tivessem um aspeto similar ao de uma secção de percussão, sendo que a notação dos diferentes instrumentos constituintes da bateria os separa em linhas (ou conjuntos de linhas) diferentes. A aceitação desta prática deveu-se também ao facto de as primeiras notações de bateria serem feitas em contextos da música erudita de tradição ocidental, em que a bateria tinha invariavelmente uma função solista/linear. Considerando ainda que a função de acompanhamento da bateria, em contextos musicais de dança ou marcha, assentava em padrões repetitivos, não se terá sentido a necessidade de desenvolver notação nesse campo específico; de facto, sendo a interpretação desta música baseada na tradição oral, cada baterista saberia o que interpretar, dando até um pouco da sua criatividade a determinados padrões.

Assim, o passo seguinte e final no desenvolvimento da notação contemporânea para bateria surgiu quando se considerou útil notar determinados padrões de acompanhamento, nos quais algumas partes integrantes da bateria tocam em uníssono. Na notação de base 'clássica', cria-se uma distância vertical muito grande entre instrumentos, dificultando a sua leitura; por forma a solucionar esse problema, passou a notar-se a bateria num só pentagrama, no qual os diferentes componentes do instrumento estão distribuídos pelas várias linhas e respetivos espaços.

Nas duas últimas décadas do século XX, a notação da bateria num só pentagrama foi refinada, tendo sido desenvolvida uma convenção genericamente utilizada que inclui também outros efeitos/técnicas para

cada instrumento. Por vezes, a notação inclui linhas musicais solistas e de acompanhamento. Deste modo, pode considerar-se também que a própria notação serviu de memória da personalidade estilística de alguns bateristas do início do século XX, criando assim um *corpus* de repertório e suas evoluções, e contribuindo também em grande medida para a identidade e ‘convencionalidade’ da bateria.

Nesta breve secção sobre a história da evolução da bateria, constatou-se como a necessidade prática, engenho e criatividade estão na génese deste instrumento. Tendo sempre na sua evolução partido de objetos e técnicas não convencionais, estas foram adaptadas e assumidas posteriormente como convencionais. Na realidade, a bateria, como soma das suas partes constituintes, começou por ser um instrumento não convencional e, tornando-se convencional, acabou por ganhar o estatuto de um dos mais celebrados instrumentos da atualidade.

Vassouras: a eterna técnica não convencional

Tendo em conta a história e trajeto da bateria na música, poder-se-á até considerá-la um perfeito exemplo do conceito de “*Remix: copy, transform, and combine*”, apresentado pelo cinematógrafo e escritor Kirby Fergusson.² Para Fergusson, o conceito de ‘*remix*’ é fundamental para a criatividade e até para a própria evolução (aliás, este pensamento está em conformidade com a citação da autoria de Lavoisier feita no início deste capítulo). Desta maneira, a bateria existe após a utilização (cópia) de alguns instrumentos de percussão, transformados e combinados com criatividade, e evoluindo para um novo objeto. Em certa medida, no processo de “cópia-transformação-combinação”, o conceito de ‘não-convencional’ surge nos estados de transformação/combinação, em que algo já convencional num outro contexto é utilizado de uma nova forma; estando, porém, numa fase embrionária, não se pode ainda aferir se terá sucesso e/ou relevância na sua utilização. A passagem para o conceito de ‘convencional’ é feita através de uma validação abrangente a vários domínios de relevância na sua área de atuação, como vimos, por exemplo, no caso da bateria: a associação a um novo género musical reconhecido pelas massas (*jazz*); a aplicação em vários estilos musicais de diferentes culturas; seu inerente ecletismo; sua

2 <http://kirbyferguson.com>.

versatilidade e adaptabilidade; bem como a existência de uma notação funcional.

Assumindo que instrumentos de percussão como caixas de rufo, tambores e bombos têm tradicionalmente funções aliadas a grandes projeções sonoras, estes são geralmente tocados com baquetas de madeira. Deste modo, a bateria, que inclui também este tipo de instrumentos, tem como sua principal sonoridade aquela que resulta da utilização de baquetas de madeira. No entanto, a inerente não-convenção da bateria sempre abriu espaço à procura de novos tipos de sonoridades, também através do uso de diferentes tipos de baquetas. No início do século XX, durante o processo de transição para o uso da bateria em espaços de espetáculo interiores e agrupamentos de menores dimensões, é provável que a criatividade de algum baterista o tenha levado a experimentar tocar bateria com *fly swatters*.

Não havendo à altura ainda *sprays* inseticidas domésticos ou mata-insetos elétricos, os *fly swatters* ou *fly killers* (mata-moscas) estariam sempre à mão em qualquer espaço fechado. Embora não haja relatos exatos sobre esta ocorrência, imagina-se que algum baterista tenha experimentado a sonoridade dos *fly swatters* na bateria, primeiramente talvez como forma de obter um volume mais reduzido e, posteriormente, descobrindo outras possibilidades sonoras. A primeira patente aprovada dos *fly killers*, em 1913, da autoria de Allison e Wiens, denota uma notável semelhança com as vassouras de bateria patenteadas em 1949 por Hewlett Manny Goldrich – mas desta vez já com a designação de *drum beaters* – e, na realidade, com as vassouras dos nossos dias.

Como referido, são inerentes a toda a história da bateria aspetos de não-convenção que têm estado sempre presentes em qualquer avanço deste, e para este, instrumento. Assim, talvez partindo de um intuito inicial da utilização das vassouras, de forma idêntica à das baquetas (para percutir os diferentes instrumentos constituintes, de modo a obter um menor volume sonoro), a criatividade terá levado os bateristas a desenvolverem rapidamente outras formas de utilização desses acessórios, por forma a obter novas sonoridades. A sonoridade que mais se destacou acabou por dar o seu nome atual ao próprio acessório, que passou da designação em inglês do objeto mata-moscas para '*brushes*' e, em português, 'vassouras'.

O som contínuo que se obtém ao raspar (varrer) as vassouras nas peles da caixa de rufo ou dos timbalões tornou-se uma imagem sonora de marca da técnica de vassouras, sendo utilizada em especial em temas

mais lentos, como por exemplo nas baladas *jazz*. Mais do que simplesmente obter uma sonoridade de dinâmica reduzida, ao percutir a bateria com vassouras, a possibilidade de obter um som contínuo (de maior duração) nos instrumentos de pele deste instrumento veio possibilitar a realização de notas longas em componentes cuja sonoridade é tradicionalmente de ataque (sons maioritariamente de articulação *staccato*).

Conforme já referido no que respeita à história da bateria, foi fundamental para o processo da passagem de um estatuto não convencional para convencional (aliás como a existência de um nome específico: de *traps* para bateria; e de *fly killers* para vassouras) a criação de uma forma de notação funcional. A notação torna-se assim um meio para mais facilmente divulgar (e realizar) uma determinada técnica, e quanto mais funcional, descritiva e de fácil descodificação for esta notação, mais aquela será divulgada e realizada.

A notação mais comum para notas longas realizadas com vassouras consiste num desenho que indica a forma geométrica e as várias velocidades de raspagem das vassouras na pele do instrumento. As formas mais utilizadas na notação são círculos, semicírculos, formas em Z, entre outras. Devido à grande subjetividade desta notação, ela é sempre acompanhada por um texto descritivo. Conforme facilmente se depreende, mesmo com o complemento do referido texto, esta notação não é muito funcional, sendo sempre necessário que o baterista possua alguma experiência com a técnica e que visualize outras interpretações. Assim, a dificuldade no desenvolvimento de uma notação que funcionalmente represente um som musical realizado através de movimentos geométricos, terá de certo modo dificultado a massificação da técnica de vassouras, mantendo-a na esfera do não-convencional. Adicionalmente, se, por um lado, no início do século XX, a bateria necessitava de se afirmar em contextos sonoros e dinâmicas menos elevadas (em oposição à bateria/percussão de rua), propósito servido pelas vassouras, o aumento do volume sonoro através da utilização de amplificação de outros instrumentos ao longo da primeira metade do século XX 'pediu' novamente à bateria um maior volume sonoro. Muito relevante também foi a criação de novos géneros musicais em estéticas caracterizadas por grandes volumes sonoros, géneros estes que se tornaram efetivamente a música de massas do século XX, como o *rock* e o *pop*, em que a bateria tem um papel fundamental.

Neste contexto, a utilização das vassouras na bateria foi-se tornando marginal ao longo do século XX, tendo estas sido relegadas

para alguns temas musicais de ambiente específico (como por exemplo o *unplugged rock* ou estilos *folk* e *etno-pop*), mantendo-se sobretudo aliada à estética *mainstream* das baladas *jazz*. Numa espécie de círculo vicioso, a não massificação do uso das vassouras levou também ao não desenvolvimento de uma notação mais funcional, assim dificultando o seu efetivo ensino, mantendo-se pois na esfera de uma contínua não-convencionalidade.

Conclusão

Nos dias de hoje, e já bem dentro do século XXI, quando assistimos na sociedade a uma grande valorização da estética do *vintage* (como por exemplo o movimento *hipster*), observamos a utilização de sonoridades de vassouras em certos temas musicais de estética *indie* ou *alternative*, de que são exemplo os temas *Matilda* e *Deadcrush* da banda Britânica Alt-J, ou *Watch me Fall Apart* e *Summer Begg*, da cantora texana Sarah Jaffe. Apesar da noção do valor musical das vassouras ser generalizada, podemos constatar que a sua imagem de não-convencionalidade continua bem patente, sendo estas utilizadas raramente, em contextos bem delimitados, com perfil de exceção ou alternativos.

A abordagem e ensino da técnica de vassouras, mesmo por especialistas da área de bateria *jazz*, é recorrentemente feita de uma forma muito genérica e subjetiva, quase chegando a perímetros de misticismo inatingível. Deste modo, e apesar de todos os enaltecimentos às qualidades musicais das vassouras, a sua contínua associação e certo protecionismo à área do *jazz* e o fraco desenvolvimento de uma notação funcional podem levar-nos a crer que, pelo menos inconscientemente, se pretende manter as vassouras como um eterna técnica (acessório) não convencional. Poderemos assim até dizer que, considerando a história da bateria como um instrumento que começa por ser não convencional, e evoluiu técnica e fisicamente para o *mainstream* e massificação no universo da música, as vassouras resistem a ‘perder’ a criatividade aliada ao conceito de não-convencionalidade – resistência esta bem patente na aprendizagem através de observação e audição dos grandes mestres, do tocar de ouvido sem notação, e da utilização de movimentos e formas de percutir não definidos. Podendo, por um lado, ser associadas a princípios ecológicos e de sustentabilidade, ou, por outro, a conceitos genéricos *gourmet* – ambos, princípios paradigmáticos da

sociedade ocidental do primeiro quartel do século XXI –, a pouca evolução física e da prática de vassouras que subsiste há mais de cem anos faz efetivamente prever que estas serão a eterna técnica e acessório não convencional da bateria.

Referências

- Aldridge, J. (1994). *Guide to vintage drums*. Nova Iorque: Hal Leonard Corporation.
- Blades, J. (1992). *Percussion instruments and their history*. Westport: The Bold Strummer LTD.
- Glass, D. (2012a). *Traps: the incredible story of vintage drums* (DVD). The Drum Channel.
- Glass, D. (2012b). *The century project: 100 years of american music from behind the drums* (DVD). The Drum Channel.
- Lopes, E. (2010). *A Bateria: estudos para estilos básicos*. Cacém: RussoMúsica.
- Lopes, E. (2018). Breve reflexão sobre o baterista ao longo da história: do *entertainer* ao solista. *DEDICA: Revista de Educação e Humanidades*, 14, 119-130.
- Nicholls, G. (2008). *The drum book: a history of the rock drum kit*. Nova Iorque: Hal Leonard Corporation.
- Pinksterboer, H. (1992). *The cymbal book*. Nova Iorque: Hal Leonard Corporation.