CC BY

doi: 10.20396/muspop.v7i00.13790

Escuta imaginária:

Nenê e a perspectiva assintomática de aplicação dos ritmos brasileiros para bateria na música instrumental brasileira improvisada

GUILHERME MARQUES[*]
FERNANDO HASHIMOTO[**]

***RESUMO**: O presente artigo discute o processo de adaptação dos ritmos brasileiros para a bateria. O texto parte de um panorama histórico da inserção e acomodação do instrumento no Brasil, debatendo seu uso e as diferentes aplicações dos ritmos locais, em especial o samba, a contextos distintos de música instrumental – o foxtrote, as orquestras dos anos 1930 e 40, as gafieiras, o sambajazz e a música instrumental improvisada pós-1970. Apoiado na recente produção acadêmica na área de bateria, além de autores consagrados na musicologia como Piedade (2003), Mello (2007), Trotta (2008), Severiano (2008) e Cook (1998, 2013), o artigo tem como objetivo construir uma ferramenta auxiliar de análise na área em que se insere, nomeadamente os estudos sobre bateria e ritmos brasileiros. Desse modo o texto que segue apresenta o paradigma dominante nas análises sobre o emprego dos ritmos brasileiros na bateria, presente na maioria dos estudos dedicados ao tema, para, num segundo estágio, apresentar uma proposta auxiliar que é construída com base em reflexões, estudos e análises apoiados na prática musical do baterista e compositor Nenê.*

***PALAVRAS-CHAVE**: Ritmos brasileiros; Bateria; Percussão; Nenê; Improvisação musical.*

Imaginary listening: Nenê and the asymptomatic perspective of applying Brazilian rhythms to the drumset in improvised Brazilian instrumental music

***ABSTRACT**: This article discusses the process of adapting Brazilian rhythms to the drumset. The text starts from a historical overview of the insertion and accommodation of the instrument in Brazil, discussing its use, and the different applications of local rhythms, particularly samba, in distinct contexts of instrumental music - fox trot, orchestras, from the 1930s and 40s, gafieiras, sambajazz and improvised instrumental music post-1970. Supported by the recent*

[*] **Guilherme Marques** é músico (baterista, percussionista e compositor). Natural de Curitiba, concluiu graduação, mestrado e doutorado em música pela UNICAMP. Com mais de 15 CDs gravados e lançados no Brasil e exterior, atua com ênfase nos campos da música popular brasileira, jazz e música improvisada, além de contextos multidisciplinares com artistas e grupos ligados a outras linguagens artísticas (teatro, dança e audiovisual). É professor nos cursos de bacharelado e licenciatura em música da Faculdade Cantareira em São Paulo. **E-mail**: gmd.marques@gmail.com

[**] **Fernando Hashimoto** é Professor Livre Docente de Percussão e Rítmica da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, onde tem desenvolvido pesquisa sobre o repertório brasileiro para percussão. É fundador e diretor do GRUPU - Grupo de Percussão da UNICAMP, e atuou como timpanista solista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas por 16 anos. Atuou como Coordenador Geral dos Cursos de Graduação, na Chefia de Departamento de Música/UNICAMP e foi Diretor do Instituto de Artes da Unicamp. É Pró-Reitor de Extensão e Cultura da Unicamp. **E-mail**: ferhash@iar.unicamp.br

academic production in the drumset area, in addition to renowned authors in musicology such as Piedade (2003), Mello (2007), Trotta (2008), Severiano (2008) and Cook (1998, 2013), the article aims to build an auxiliary analysis tool in the area in which it is inserted, namely, drumset and Brazilian rhythms studies. In this way, the text that follows shows the dominant paradigm present in the analysis concerning the use of Brazilian rhythms applied to the drumset, used by most studies dedicated to the theme. In a second stage the paper proposes an auxiliary tool for rhythmic analysis, which is built based on the reflections and studies of drummer and composer Nenê and his musical practices.

***KEYWORDS**: Brazilian Rhythms; Drumset; Percussion; Nenê; Musical Improvisation.*

Gostaríamos de abrir este texto partindo de uma afirmação precisa sobre um dos papéis desempenhados pelo ritmo, na experiência da música popular brasileira: "O ritmo é um elemento cuja função demarcatória no universo dos gêneros musicais é facilmente audível, sendo seu reconhecimento imediatamente associado a determinado ambiente sócio-musical-afetivo". Assim nos fala Felipe Trotta (2008, p. 3), tratando do processo de identificação mútua entre ritmo e gênero musical e indicando uma função simbólica que, no mais das vezes, é desempenhada por células e padrões rítmicos específicos que, na prática, são parte da experiência afetiva dos diferentes gêneros musicais.

O propósito deste artigo é construir uma ferramenta analítica que contribua para as discussões acerca de um tema que tem se mostrado central, nos estudos acadêmicos dedicados à bateria no Brasil: o processo de adaptação dos ritmos brasileiros da percussão para a bateria.

Se olharmos para a recente produção científica brasileira dedicada à pesquisa de bateria brasileira (e seus bateristas), notamos a centralidade deste assunto em diferentes contextos e abordagens[1]. De modo geral, tanto nos trabalhos científicos quanto em métodos didáticos, publicados com ênfase na aplicação de ritmos brasileiros para a bateria, há uma tendência em se adotar como paradigma

[1] Os primeiros estudos de caráter acadêmico sobre bateria datam do final da primeira década do século XXI, de modo que observamos um considerável aumento de novos pesquisadores neste campo da musicologia brasileira, a partir de 2010. Podemos notar de forma regular nesses trabalhos diferentes perspectivas de reflexão que orbitam este tema da adaptação dos ritmos brasileiros da percussão para a bateria. Cf. Dias (2013); Barsalini (2014, 2009); Casacio (2017, 2012); Bergamini (2014); Ezequiel (2014); Galvão (2015); Damasceno (2016); Andrade (2018); Favery (2018); Sanitá (2018); Garanhão (2019); Pimentel (2019).

fundamental a noção de que o processo de adaptação dos ritmos brasileiros ocorre por analogias e aproximações entre os instrumentos de percussão, típicos de cada manifestação musical, que se veem representados de diferentes maneiras no microcosmo da bateria.

Nesse processo levamos em consideração as funções estruturais, as células rítmicas características e a sonoridade específica de cada instrumento de percussão, que é adaptado para a bateria numa operação que procura conservar neste instrumento (a bateria), tanto quanto possível, as propriedades rítmicas observadas em seus contextos de origem.

De fato, pela ubiquidade na aceitação desse modo de pensar e agir indicada pela produção bibliográfica sobre o tema e pelas evidências empíricas – gerações de bateristas excelentes que contribuíram largamente para o desenvolvimento do instrumento –, a partir desta abordagem como estratégia de aplicação dos ritmos brasileiros na bateria, não podemos deixar de considerar este paradigma da adaptação como uma realidade contundente na história do instrumento no Brasil.

Entretanto julgamos importante iluminar e discutir casos em que esta abordagem adaptativa se mostra insuficiente para descrever, analisar e atribuir significado à expressão contida em práticas musicais diversas deste modelo; práticas que empregam os ritmos brasileiros na bateria de forma mais velada. Dito de outra maneira: nos referimos aqui àquelas circunstâncias em que a atividade do sujeito não se encaixa com precisão neste modo de pensar os ritmos brasileiros tocados na bateria, i.e., falamos de bateristas cuja abordagem para com estes ritmos é mais livre, de modo que as associações com os instrumentos de percussão e suas células rítmicas características se tornam menos evidentes, quiçá imaginárias.

Um território propício: do foxtrote à música instrumental improvisada

A chegada e a consequente acomodação da bateria na cultura musical brasileira são um processo que data da primeira metade do século XX. É difícil precisar o momento exato, entretanto sabemos que sob influência da política cultural norte-americana, após a Primeira Guerra Mundial, e muito em função do cinema mudo, a bateria passa a circular na vida cultural do Rio de Janeiro e em outras cidades do país, mais especificamente em função do modismo das *jazz-bands*, cuja formação musical carregava em sua instrumentação a bateria, novidade que se espalhou pelo país, logo no início da década de 1920 (BARSALINI, 2009; 2014; 2018).

Nessa primeira metade do século XX, o emprego da bateria é marcado por diferentes expressões e personagens que contribuem para sua difusão, incorporando às suas práticas nas *jazz-bands* repertórios variados que iam de foxtrotes, valsas e tangos, a sambas, choros, maxixes e outros ritmos locais. A importância do samba, como vetor principal na construção de uma linguagem brasileira de bateria, ganha corpo a partir dos anos de 1930, quando este ritmo é alçado ao *status* de símbolo nacional, um elemento unificador da identidade cultural do país (VIANNA, 1995), num momento de transição entre as *jazz-bands* que predominaram durante os anos de 1920 e a ascensão das orquestras que, a partir de 1930, daria a tônica na cena cultural das grandes cidades do país pelos próximos 25 anos (MELLO, 2007, p. 71-145). No processo de oficialização do samba como representante de uma música nacional, a "bateria americana" [2], como ficou conhecido o instrumento na década de 1920 (MELLO, op. cit.), desempenharia função central, promovendo uma espécie de sofisticação do ritmo: um processo de acomodação dos instrumentos típicos da

[2] A denominação "bateria americana" era uma forma de distinção simbólica do instrumental típico da percussão – surdo, tamborim, pandeiro, cuíca e eventualmente prato e faca (Cf. TROTTA, 2008) – associado aos morros cariocas enquanto espaços representativos da tradição afrodescendente; ao mesmo tempo a bateria incorporava os elementos musicais deste instrumental típico, revestidos de sofisticação e modernidade, carregando-os para os espaços urbanos mais institucionalizados do samba (Cf. BARSALINI, 2018), em especial nas orquestras das rádios.

percussão, com suas vozes e técnicas específicas, aglutinados na *performance* de um único instrumentista na bateria.

A era das orquestras ganha força em meados dos anos 1930, estendendo-se até fins dos anos 1950 (MELLO, op. cit.) [3], e sua existência é marcada pela predominância do samba e do choro[4] como expoentes máximos da cultura local, além de outros ritmos e gêneros musicais nacionais e estrangeiros[5], tocados em espaços variados da cena cultural – os estúdios das rádios que proliferaram no país a partir da fundação da Rádio Nacional em 1936; os salões de baile; os táxi-dancings; as gafieiras; e os cassinos que mantinham orquestras fixas como parte do cardápio de entretenimento, oferecido aos frequentadores, e que se mantiveram em atividade regular no país até 1946.

Com forte incidência de samba e choro no repertório dessas orquestras, e com a bateria desempenhando a sustentação rítmica nestes grupos, é notável o esforço de adaptação destes ritmos e seu instrumental típico, distribuindo suas células rítmicas e evocando suas sonoridades pelas diferentes partes da bateria. Músicos como Joaquim Tomás (1898-1948), Valfrido Silva (1904-1972), Sut (1905-?) e Luciano Perrone (1908-2001) (BARSALINI, 2009), dentre outros bateristas menos destacados da época, são parte de uma primeira geração de instrumentistas, pioneiros no processo de adaptação dos ritmos brasileiros para a bateria e partícipes, num processo de ressignificação do instrumento através de sua prática na cultura musical do país, absorvendo elementos musicais e técnicas instrumentais importadas, para incorporar

[3] O autor estabelece correlações entre as fases ou estilo de *jazz* e o que seriam seus possíveis equivalentes na cultura musical brasileira, entre os anos 1920 e 30: a era do *jazz* nos EUA se manifesta através das *jazz-bands* no Brasil; e a era do *swing* nos EUA (fortemente marcada pelas *big bands*) se reflete aqui por meio das orquestras. A partir do raciocínio do autor, vale ressaltar que esta correlação é um sintoma da influência cultural norte-americana no Brasil e é marcada por conflitos permanentes entre as culturas estrangeira e a local. A bateria, sua história no Brasil e seus personagens mais representativos são fruto desta tensão e dos conflitos culturais decorrentes da acomodação da bateria no Brasil (BARSALINI, 2018).

[4] O autor nos fala em sambas, sambas-canção e choro de orquestra.

[5] Mello (2007, p. 71-145) cita, entre outras músicas, a predominância de valsas, marchas, tangos, boleros, rumbas e foxtrotes em arranjos comprados no exterior, no repertório das orquestras brasileiras da época, que os dividiam em números cantados e instrumentais. De acordo com o autor, estes números instrumentais revelavam a força desta forma musical – instrumental – como um sintoma da qualidade de arranjadores e instrumentistas brasileiros que, ao longo dos anos 1940, 50 e 60, se constituiriam numa tradição na cultura musical do país.

em suas *performances* aspectos musicais provenientes dos instrumentos típicos da percussão presente na cultura local.

A partir de meados dos anos 1940 ganha força outro gênero musical o baião, de modo que o período entre 1946 e 1957 é considerado a "Era do Baião", um momento de consagração da música nordestina, projetada na ascensão deste gênero na cultura musical do país (SEVERIANO, 2008, p. 279-287). A presença do baião no panorama musical de meados do século XX, como gênero musical urbano, ganhou força através do rádio e em inúmeras gravações no mercado fonográfico, de forma que a "onda do baião atingiu a quase totalidade do meio musical popular, incluindo entre os seus mais festejados intérpretes, gente consagrada em outras áreas" (SEVERIANO, 2008, p. 281) e gêneros musicais.

O baião, presente nos repertórios de então, não diminuiu a predominância do samba, mas adicionou ao repertório das orquestras e ao campo de atuação dos bateristas um novo ritmo que, por consequência, suscitaria um novo trabalho de adaptação rítmica para outro instrumental percussivo típico, agora essencialmente composto a partir da zabumba e do triângulo[6] (MARQUES, 2018).

Os modos de execução dos ritmos brasileiros na bateria, em especial o samba, sofreriam grandes transformações, ao longo dos anos 1950, fruto da transição das grandes orquestras para contextos mais intimistas de apreciação, novamente vinculados à influência norte-americana, em especial por dois estilos de *jazz* distintos, o *bebop* dos anos 1940 e o *cool jazz* dos anos 1950. Eram os prenúncios da bossa nova, que iria se estabelecer de fato como movimento estruturado somente por volta de 1958, contando com a participação ativa de intérpretes e compositores como Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Doris Monteiro, Tito Madi, Johnny Alf e Tom Jobim que se destacavam da tradição grandiosa das orquestras de baile (BRITO, 1968).

[6] De acordo com Severiano (2008, p. 281), teria sido Luiz Gonzaga o grande responsável por fixar a formação típica de acordeão, zabumba e triângulo, através de seu projeto artístico centrado na popularização do baião como gênero musical nordestino. Eventualmente este instrumental típico é completado por blocos de madeira (*wood blocks*), tarol ou caixa (que aparece com frequência nas bandas de pífano) e o pandeiro, cuja utilização no baião é muito associada ao trabalho de Jackson do Pandeiro que ganhou projeção na cena cultural do Rio de Janeiro a partir de 1953, tocando, além do baião, outros ritmos tais como coco, rojão, batuque, frevo e o samba (SEVERIANO, op. cit.).

Ao mesmo tempo, a música dançante das gafieiras e os esforços recorrentes de assimilação da improvisação de caráter jazzístico, tal qual se ouvia no *bebop* norte-americano, contribuiram para o surgimento de uma leva de bateristas, herdeiros diretos da tradição que já havia se constituído pela atuação de nossos pioneiros no instrumento. Atuando em formações menores – trios, quartetos, grupos dançantes – e em espaços mais reservados – boates, casas noturnas – e associados a *performances* de intérpretes mais intimistas – eventualmente centrados no acompanhamento da dupla, voz e violão –, o que observávamos, em meados dos anos 1950[7], era uma nova safra de bateristas ocupando o mercado da música popular (BARSALINI, 2018).

Grande parte dos bateristas, atuantes junto aos artistas mais expressivos da bossa nova, mantinha parte considerável de seu engajamento pessoal e profissional tocando em grupos de música instrumental – trios, quintetos, sextetos etc. – em contextos onde exerciam, com grande liberdade artística e espírito criativo, as suas *performances* musicais[8]. É importante salientar a diferença desta música instrumental e sua representação da modernidade, cuja proposta era essencialmente centrada no protagonismo individual dos solistas que se pretendiam escutados e admirados por seu público; e a música instrumental das orquestras que possuíam também seus solistas de destaque, mas cuja atuação era orientada em grande medida para o baile, o espetáculo dançante que contava com a participação direta do público.

[7] Joana Saraiva (2007, p. 24-42) traça um perfil cultural do bairro de Copacabana nos anos 1950, sinalizando sua efervescência noturna e delineando a diversidade musical que caracterizava os bares, restaurantes e boates de música ao vivo neste espaço urbano que, de acordo com a autora, teve sua vida noturna desenvolvida com maior ênfase a partir do fechamento dos cassinos em 1946, o que fez proliferar diversos espaços de entretenimento com música ao vivo, conjugando condições ideais para a maturação tanto da bossa nova quanto do *sambajazz*. Aliás, em sua dissertação, Saraiva trabalha na chave da identificação entre o bairro, seu espaço urbano e suas opções de entretenimento noturno, e o gênero *sambajazz*, denominando este último tal como o "som de Copacabana".

[8] Joana Saraiva (2007, p. 19-20) coloca em evidência as relações entre a bossa nova e o *sambajazz* no que diz respeito à primazia de gênero, i.e., quem teria vindo primeiro, e eventualmente quem seria subclassificação de quem, ou como nos fala a autora, a ambiguidade na definição do gênero. Sem fechar a questão em torno de uma razão absoluta, Saraiva apresenta as disputas narrativas em torno da originalidade que se encontra em ambos os campos: a mistura de elementos rítmicos oriundos do samba e aspectos melódico-harmônicos que se evidenciam tanto pela composição quanto pela incorporação da improvisação e que remetem ao *jazz*, mais especificamente aos estilos do *bebop* e *cool jazz*. Ou seja, Saraiva traz à tona em sua discussão os elementos presentes na mistura de duas musicalidades, o samba e o *jazz*, que são frequentemente mobilizados para explicar a origem tanto da bossa nova quanto do *sambajazz*.

A despeito do fato de que estas duas correntes de música instrumental resultam de hibridismos e fricções de musicalidades, no sentido expresso por Piedade (2003 p. 54-55), para realçar as tensões latentes que resultam dos choques entre musicalidades distintas como o samba urbano carioca e o *jazz* norte-americano, convém lembrar que são dois momentos distintos – a era das orquestras nos anos 1930 e 40 como vimos em Mello (2007); e a modernização simbolizada pelo *sambajazz* e o projeto da bossa nova que inclui as diversas transformações sofridas e desencadeadas pela música popular da década de 1950.

Esses dados nos evidenciam o que Piedade (2003) destaca como um aspecto central em sua noção de fricção de musicalidades, que é a interação continuada. E neste segundo momento de interação, – vale lembrar que no primeiro o choque se dava entre o samba e a música das *big bands* norte-americanas – a musicalidade do samba, praticada em sua forma instrumental e atravessada pela improvisação de caráter jazzístico, é revestida de significados e associações com a modernização do ritmo – "samba moderno, samba novo, samba *avant garde*, música popular moderna, moderna música popular brasileira" (SARAIVA, 2007, p. 78-79) – que efetivamente se traduz em diferentes formas de manipular e operar o instrumento bateria na *performance* musical dos atores e protagonistas da época.

Uma das marcas da atuação dos bateristas envolvidos neste processo de "modernização" das práticas do instrumento, a partir dos anos 1950, e mais acentuadamente na década de 1960, foi o fato de que a legitimação no emprego dos ritmos brasileiros na bateria já não dependia da autenticidade do instrumental típico, em especial no samba (BARSALINI, 2018). Músicos como Edison Machado (1934-1990), Milton Banana (1935-1998), Dom Um Romão (1925-2005), Helcio Milito (1931-2014), Rubens Barsotti (1932-2020), Toninho Pinheiro (1938-2004), Wilson das Neves (1936-2017), e Airto Moreira (1941-)[9], entre outros, são parte desta nova leva, uma

[9] Vale notar que Airto é um personagem intermediário que se envolveu e se destacou muito precocemente e, apesar de ser um pouco mais novo do que estes bateristas atuantes na bossa nova e no *sambajazz*, foi parte deste movimento. Airto é, portanto, uma espécie de elo entre duas gerações: esta mais ligada à bossa nova, cujos principais personagens já atuavam desde meados dos anos 1950; e uma geração que começou a se constituir em meados dos anos 1960 e que ganharia mais destaque nos anos 1970. (Cf. DIAS, 2013)

segunda geração de bateristas que, impulsionados pelos movimentos da bossa nova e as práticas arrojadas e libertadoras no ambiente do *sambajazz*, descolou a manipulação dos ritmos brasileiros empregados na bateria do instrumental típico da percussão, ainda que alguns destes tenham acoplado à bateria diversos instrumentos de percussão, ou alternado sua *performance* entre bateria e percussão, como é o caso de Airto e Dom Um.

De todo modo, o que podemos observar na prática é que, a partir dos eventos da bossa nova e do *sambajazz*, há uma dicotomia entre estes campos: no primeiro abordagens mais "comportadas", com regras e restrições de atuação para os bateristas; já no segundo um ambiente mais libertário em que os músicos encontravam espaço para exercer sua atividade de forma mais autônoma e propositiva

No microcosmo da bateria, e consequentemente na perspectiva de atuação dos bateristas brasileiros, tal dicotomia se reflete no modo como estes músicos interagem com os instrumentos de percussão que são parte dos diferentes contextos de origem dos ritmos brasileiros. É possível notarmos a emergência de três figuras centrais, a partir desta segunda geração, – Edison Machado, Milton Banana e Dom Um Romão (FAVERY, 2018) – que se tornaram referência por sua atuação nos contextos do *sambajazz* e da bossa nova e, consequentemente, contribuíram para a fixação de dois panoramas (ou paradigmas) principais, de adaptação e incorporação dos ritmos brasileiros na *performance* de bateria.

Pretendemos, então, encaminhar nossa narrativa para circunscrever esses dois panoramas e nos aprofundar com maior intensidade num deles, tendo em vista a atuação do baterista Realcino Lima Filho, o Nenê (1947-), que é descendente direto dessa segunda geração de bateristas que esboçamos acima.

Adaptação e representação do ambiente sonoro

Procuramos construir até aqui um panorama histórico sobre a inserção da bateria na cultura musical brasileira, ao longo da primeira metade do século XX, indo até os anos 1960, e comentamos neste processo o desenvolvimento de uma linguagem,

um "jeito"[10] brasileiro de manipular o instrumento, a partir da perspectiva dos ritmos brasileiros que invariavelmente nos indicam formas de adaptação e acomodação da percussão que é típica dos contextos de origem. Nosso percurso narrativo descreve de forma sucinta um caminho que vai até meados dos anos 1960, pois identificamos ali uma espécie de conversão em que movimentos musicais como a bossa nova e o *samba-jazz*, descendentes diretos do samba-canção e das gafieiras dos anos 1950, surgem como gêneros em que a bateria já é parte constituinte do ambiente musical.

Gostaríamos, então, de estruturar esta ideia de um paradigma da adaptação baseado na representação do ambiente percussivo através da acomodação de instrumentos de percussão, em diferentes partes da bateria. Nesse sentido, a predominância do samba como gênero emblemático da música popular brasileira, entre os anos de 1930 e 50, e suas diferentes manipulações por parte dos bateristas pioneiros resultaram numa forma de tocar o ritmo que ficou conhecida como "samba batucado", isto é, uma maneira de adaptar o instrumental típico "em que a sonoridade dos tambores foi mais explorada" (BARSALINI, 2018, p. 75).

Seguindo nossa discussão a partir de alguns exemplos[11], a figura abaixo (Ex. 1) nos mostra um samba batucado na perspectiva de José Diaferia[12], o Jucata, que propõe uma forma de execução em que a *performance* é marcada pela movimentação das mãos que se deslocam entre os tambores – tom e surdo – e caixa, enquanto o pé direito no bumbo delimita a marcação dos tempos.

Ex.1: *Samba batucado*



Fonte: *Diaferia (sem ano, p. 39)*

[10] Estamos nos referindo aos usos e aplicações do instrumento no contexto da cultura musical brasileira, tendo em vista o fato de que a invenção e o desenvolvimento do instrumento e suas técnicas de execução, na primeira metade do século XX, foram profundamente marcados pela sua aplicação na música norte americana, em especial pelo *Jazz*.

[11] Para os exemplos musicais contidos no presente artigo, adotamos como referência de normatização da escrita de bateria as propostas de Weinberg (1994).

[12] Diaferia (1908 -??) é um pioneiro do instrumento no Brasil, especialmente no diz respeito ao ensino. Alguns de seus livros de bateria e/ou percussão datam dos anos de 1950. Para o presente texto, nos apoiamos em dois de seus livros.

Outra maneira de executar o samba batucado inclui um tipo de movimento entre as mãos que remete diretamente ao toque do tamborim. No exemplo 2 abaixo, podemos ver um movimento de alternância entre as duas mãos em forma de preenchimento: uma delas toca na pele superior da caixa, com a esteira[13] desligada ou caixa surda como nos fala Pellon (2003), combinando os sons da pele e do aro; enquanto a outra mão apoiada sobre a pele, abafando-a, responde tocando na pele com os dedos, aos toques executados com a baqueta. Os pés executam um tipo de marcação que ficou conhecido entre os bateristas como "bumbo em dois[14]" (DIAFERIA, 1980 p.7) – colcheia pontuada e semicolcheia no bumbo, com chimbal no contratempo.

Ex.2: *Samba batucado*



Fonte: *Diaferia (1980, p. 7)*

O samba batucado ou "escola de samba", como também ficou conhecido entre os bateristas, é executado com as mãos alternadas na caixa, incorporando acentuações que são distribuídas pelos tambores. O exemplo 3 abaixo nos mostra essa maneira de tocar o samba batucado.

[13] A esteira é o mecanismo que confere um som peculiar à caixa diferenciando-a dos demais tambores da bateria. A esteira é formada por um conjunto de fios de metal que, por ação de um mecanismo denominado automático, podem encostar na pele inferior da caixa e produzir seu som mais agudo e estalado. Por força desse mesmo mecanismo, o baterista pode desencostar a esteira da pele conferindo à mesma um timbre mais grave ou como nos fala Oscar Bolão para designar esse som, "caixa surda (sem esteiras)" (PELLON, 2003 p. 87).

[14] "Bumbo em dois" ou "bumbo a dois", é uma denominação comumente empregada no jargão profissional entre os bateristas, para designar a célula rítmica formada pela concheia pontuada e semicolcheia, que costuma ser tocada no bumbo em muitos contextos de samba.

Ex.3: *Samba batucado*



Fonte: *Rocca (1986, p. 59)*

Um desdobramento do samba batucado que ganhou destaque e reconhecimento, por sua forma refinada de adaptação do instrumental típico da percussão, e passou a ser amplamente empregado é o chamado "samba cruzado". No samba cruzado, podemos perceber, além dos aspectos contidos no samba batucado – a marcação no bumbo e o desenho rítmico da caixa –, uma estrutura rítmica linear em semicolcheias, que é executada pela mão direita, numa condução em ato contínuo que preenche a acentuação dos tempos que são marcados pela mão esquerda tocando nos tambores, como nos mostra o exemplo 4 abaixo.

Ex.4: *Samba cruzado*



Fonte: *Diaferia (1980, p. 8)*

Eventualmente dessa condução em semicolcheias, emergem diferentes acentuações que correspondem às células rítmicas que caracterizam os toques (ou células) de tamborim, como nos mostra o exemplo 5 abaixo.

Ex.5: *Outros tipos de samba cruzado*



Fonte: *Pellon (2003 p. 86-87)*

Os exemplos acima nos indicam três aspectos ou vetores principais que estão contidos na *performance* de grande parte dos ritmos brasileiros, quando executados na bateria, e que atuam como fundamentos do processo de adaptação dos elementos rítmicos contidos no instrumental típico da percussão: 1. A marcação; 2. A condução como forma de subdivisão dos tempos e; 3. O fraseado como interação que geralmente é designada pela improvisação, entre as células que conferem caráter distinto ao ritmo e dialogam com elementos melódicos contidos nas músicas ou na *performance* de eventuais solistas. Nos exemplos, podemos notar esses três vetores distribuídos entre a marcação que aparece no bumbo (eventualmente reforçado pelos tambores) e no chimbal tocado com o pé; a condução que aparece executada na caixa (com uma das mãos ou as duas em alternância) e as acentuações rítmicas que emergem do movimento das mãos alternadas ou orientadas de forma específica para uma delas (aquela que não participa da condução).

Do ponto de vista da adaptação, esses aspectos representam o universo da percussão, e sua ligação com o instrumental típico se estabelece a partir de conexões rítmicas e funcionais, i.e., o fio condutor desta relação está tanto nas transposições das células rítmicas quanto nas funções dos instrumentos. Notamos abaixo, nos exemplos 6 a 13, a centralidade de três indicadores do instrumental típico do samba – o surdo, o pandeiro (ou ganzá) e o tamborim (ou a cuíca) — e suas respectivas representações na bateria – no bumbo, na caixa (ou chimbal) e no aro de caixa (ou rim-shot):

1. Surdo – bumbo executando a marcação.

Ex.6: *Surdo no samba*



Fonte: *Pellon (2003, p.29)*

Ex.7: *Bumbo na bateria*



Fonte: *Rocca (1986, p.59)*

2. Pandeiro (ganzá) – caixa (chimbal) executando a condução.

Ex.8: *Pandeiro no samba*



Fonte: *Pellon (2003, p.29)*

Ex.9: *Ganzá no samba*



Fonte: *Rocca (1986, p.27)*

Ex.10: *Caixa na bateria*



Fonte: *Rocca (1986, p.59)*

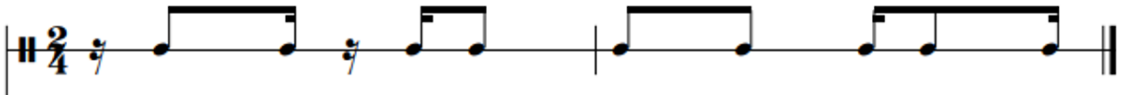
Ex.11: *Chimbal na bateria*



Fonte: *Rocca (1986, p.60)*

3. Tamborim – caixa e aro de caixa executando o fraseado

Ex.12: *Tamborim no samba*



Fonte: *Gomes (2008, p. 22)*

Ex.13: *Caixa e aro de caixa na bateria*



Fonte: *Diaferia (1980, p.6 e 10)*

Os exemplos 6 a 13 apresentados acima articulam o instrumental típico do samba e suas representações na bateria, a partir de dois fatores principais – as células rítmicas que marcam a *performance*; e o aspecto funcional desempenhado por tais instrumentos (marcação, condução e fraseado). Temos de considerar, também, o timbre como outro fator de ligação entre tais instrumentos típicos e as partes da bateria: o surdo como marcação e seu som mais grave e pesado representado no bumbo; o pandeiro (ou o ganzá), como condução da pulsação em semicolcheias (e suas acentuações possíveis), com uma sonoridade médio-aguda e suas variedades de timbres, modulando sua representação entre a caixa e o chimbal, e o tamborim com seu timbre mais agudo, definido e bem pronunciado que é representado com mais apuro na sonoridade híbrida do aro de caixa, que congrega os sons de madeira da baqueta, com o metal do próprio aro.

A despeito do fato de que, entre meados dos anos 1950 e 1965, "uma nova geração de bateristas ocupava o mercado da música popular, trazendo outros padrões de execução" (BARSALINI, 2018, p. 76), o que suscitava nesses músicos emergentes uma nova postura de atuação, em que a "representação de 'originalidade' e 'autenticidade' não estaria mais vinculada propriamente à questão do emprego do instrumental típico" (Ibidem) da percussão na bateria, notamos nas *performances*, associadas à bossa nova e ao *sambajazz*, ligações mais ou menos evidentes dessa perspectiva de adaptação pela representação. Como veremos mais adiante neste artigo, isso se confirma pela forma como a recente produção científica dedicada ao assunto trata em suas análises a *performance* de bateristas ligados tanto a esta segunda geração, quanto às práticas musicais de seus sucessores na tradição local de instrumentistas.

A grande transformação creditada a esta segunda geração de bateristas brasileiros é a migração da condução executada na caixa, como vimos nos exemplos anteriores, para o prato, numa dinâmica semelhante àquela experimentada na *performance* dos bateristas norte-americanos ligados ao *jazz*, quando pioneiros como Kenny Clark e Max Roach passaram a orientar sua condução para o prato em substituição ao chimbal, o que passou a reforçar a marcação dos tempos 2 e 4 dos compassos. Essa estratégia de ação liberou a mão esquerda desses bateristas para interagir de forma mais ativa (responsiva e propositiva), movimentando-se entre a caixa e os tambores, para dialogar com outros músicos, além de manter sólida a sustentação rítmica (DIAS, 2013, p. 58-59).

O novo tratamento dado ao samba, que por extensão alteraria as formas de execução de outros ritmos brasileiros, é denominado samba de prato ou samba conduzido (BARSALINI, 2014), como tradução da distinção dos sambas batucado e cruzado que vimos acima. E uma das principais características embutidas em sua prática é o agenciamento fraseológico a partir do uso do prato, manipulando-o tanto em semicolcheias, com diferentes acentuações emergentes do fluxo contínuo e iterativo deste grupo de quatro notas, como pela execução repartida (DIAS, 2013) de fragmentos deste mesmo agrupamento rítmico. Por este viés, esta forma de execução do samba também é tratada como "samba fraseado" como nos fala Barsalini (2014).

Argumentamos que, mesmo com toda a liberdade criativa e interpretativa promovida pelo *sambajazz*, é notável, entre os bateristas ligados a essa segunda geração, um forte apelo de referência ao instrumental típico, e isso se confirma pela avaliação estética em diferentes análises produzidas na recente pesquisa acadêmica brasileira dedicada ao assunto.

Ao comentar a *performance* do baterista Dom Um Romão em gravações de meados dos anos 1960, no contexto do *sambajazz*, Favery (2018, p. 149-206) aponta as correlações insistentes entre padrões rítmicos de tamborim e suas manifestações na bateria, pela movimentação da mão esquerda de Dom Um que circula entre a caixa, o aro de caixa e os tambores. Convém lembrar que esta movimentação é improvisada no que se refere ao uso das peças da bateria, como variação de timbre, e isso ocorre a despeito da manutenção do ostinato rítmico do tamborim tal qual linha-guia, no senso designado por Sandroni (2001, p. 14-31).

Romão que, de acordo com Favery (2018, p. 152) "pensava ritmicamente como um percussionista quando tocava o samba na bateria", recorria frequentemente à linha-guia, ou ao padrão rítmico denominado "telecoteco"[15] (GOMES, 2008) como vemos no exemplo abaixo, e suas variações.

Ex.14: *Linha-guia de tamborim "telecoteco"*



Fonte: *Gomes (2008, p. 22)*

Analisando a *performance* de Romão, ainda no contexto do sambajazz, Favery afirma que grande parte do movimento da mão esquerda do baterista resulta "da soma das divisões e timbres da emulação das diferentes vozes dos instrumentos de percussão tradicionais do samba na bateria" (FAVERY, 2018 p. 156), concluindo de forma mais específica em relação ao papel desempenhado pelo tamborim e suas

[15] De acordo com Gomes (2008, p. 32) "A expressão 'telecoteco' é uma versão vocal da frase musical", ou seja, é uma figura de linguagem – onomatopeia – usada para representar uma frase musical que é recorrente entre as batidas de tamborim, e é frequentemente aplicada na bateria tanto para orientar o fraseado executado na caixa, quanto para orientar a condução realizada no prato.

células rítmicas como linhas-guia que atuam como pano de fundo para a improvisação, sendo que grande parte das divisões rítmicas executadas por Romão "derivam do ciclo rítmico do tamborim" (Idem).

Esta noção de que as células rítmicas do tamborim seguem como guia para a improvisação é compartilhada por Barsalini (2014), ao discutir o samba conduzido. Discutindo a *performance* de Airto Moreira ao lado de Raul de Souza, em 1965, o autor declara, em comparação às formas anteriores de execução do ritmo na bateria, nomeadamente samba batucado e samba cruzado, que, no aspecto rítmico não se nota muita novidade, "pois a linha guia norteadora [para improvisação] continua sendo o telecoteco" do tamborim, para então concluir que a maior transformação na perspectiva do samba conduzido "está na maneira como os instrumentistas manejam esta linha guia" (BARSALINI, 2014, p. 193). De nossa parte acrescentaríamos que este manejo das linhas-guia inclui diferentes graus de flexibilidade e compromisso com sua manutenção, a depender do baterista e de sua atitude mais ou menos propositiva na interação com os pares instrumentistas.

Airto, aliás, é um pioneiro na incorporação e aplicação dos ritmos nordestinos na bateria, em contextos musicais fortemente marcados pela improvisação, propondo diferentes estratégias de adaptação com diferentes graus de restrição a partir do instrumental típico, constituído de zabumba, triângulo e, eventualmente, a caixa (MARQUES, 2018).

Ainda que Airto tenha ganhado reconhecimento na primeira metade dos anos de 1960, tocando em trios de *sambajazz* como o Sambalanço Trio e o Sambrasa Trio[16], foi pelo engajamento no Quarteto Novo entre os anos de 1966 e 67 que o músico consolidou sua prática musical como baterista e percussionista de destaque, descolando-se de seus pares da segunda geração (DIAS, 2013). E em grande medida esse feito se deve à incorporação e à prática de ritmos e manifestações musicais

[16] No Sambalanço Trio além de Airto tocavam César Camargo Mariano (piano) e Humberto Clayber (baixo). O grupo foi ativo entre os anos de 1964 e 65. Já o Sambrasa trio tinha em sua formação Hermeto Paschoal (piano) no lugar de César Camargo Mariano enquanto Airto e Clayber permaneciam nas suas respectivas posições. O grupo foi ativo entre 1965 e 66. Cf. (DIAS, 2013 p. 17-24).

tipicamente nordestinos[17] – o baião, o coco, o xaxado, o xote, o frevo –, aplicados à lógica estética da música instrumental brasileira improvisada (CIRINO, 2003; FERREIRA, 2017). Esta ênfase do Quarteto Novo na utilização de outros gêneros (e suas rítmicas específicas), para além do samba, daria a tônica da incipiente música instrumental brasileira que começava a despontar no início dos anos 1970 e que, de acordo com Piedade (2003), entre os anos de 1980 e 2000, pouco a pouco deixaria de ser vista como jazz brasileiro para ser reconhecida como música instrumental, "um gênero musical mais pertencente ao supergênero MPB que ao supergênero jazz" (PIEDADE, 2003, p. 53).

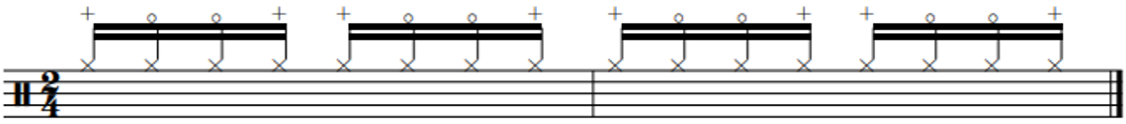
Ao incorporar o coco, por exemplo, notamos da parte de Airto uma abordagem em relação ao instrumental típico, semelhante àquela verificada em relação ao samba. No ambiente de origem da percussão, observamos as incidências das figuras de marcação e condução, simbolizadas respectivamente pela zabumba e pelo triângulo.

Ex.15: *Célula rítmica do coco tocado na zabumba*



Fonte: *Gomes (2008, p. 49)*

Ex.16: *Célula rítmica do triângulo*



Fonte: *Rocca (1986, p. 36)*

Ambos – zabumba e triângulo – são incorporados à *performance* de Airto, que adiciona a estes dois elementos a mão esquerda, remetendo-a à figura do "bacalhau"[18] no zabumba, cujo movimento é diretamente associado à improvisação[19]

[17] Convém apontar que dois dos quatro integrantes do Quarteto Novo eram de origem nordestina – Hermeto Paschoal e Heraldo do Monte – além de Geraldo Vandré que atuou como uma espécie de mentor intelectual do conjunto (MARQUES, 2013).

[18] Baqueta fina de som estalado usada para tocar na pele de resposta do zabumba (SANTOS, 2005 p.8).

[19] Os toques executados pela mão esquerda com o "bacalhau" na pele inferior da zabumba são improvisados. Esta improvisação é orientada tanto pelo preenchimento das células rítmicas executadas

(MARQUES, 2018). O exemplo 17 abaixo nos mostra sua performance em gravação de meados da década de 1970 já morando nos EUA.

Ex.17: *Trecho da música "Encontro no Bar", 1975: 1'50"-1'57"*



Fonte: *Marques (2018, p. 102)*

É possível vislumbrarmos uma abordagem semelhante na adaptação de ritmos nordestinos para a bateria, observando a *performance* de Marcio Bahia no grupo de Hermeto Paschoal, durante os anos de 1980 e 90. Bergamini (2014, p. 93-111) dedica parte de um capítulo de sua dissertação para analisar e considerar algumas músicas do repertório de Hermeto em que Bahia toca ritmos de origem nordestina – baião, xaxado, xote, frevo e maracatu –, adaptando-os para a bateria.

O autor ressalta, em suas análises sobre a atuação de Marcio Bahia, a força da "relação entre as *performances* [na bateria] e os ritmos provindos da percussão popular" (BERGAMINI, 2014 p. 104), apontando que Bahia não restringe sua atuação à bateria, ou seja, o músico toca, em diversas composições de Hermeto, instrumentos de percussão. Na perspectiva de Bergamini, esse dado é central para compreendermos a bagagem cultural de Marcio Bahia, de modo que, segundo o autor, o músico tem "consciência das linhas [rítmicas] que fazem estes instrumentos dentro da música" (Idem), e isso indica muito da forma como Bahia acomoda os "elementos timbrísticos e rítmicos do universo da percussão para suas performances de bateria" (Idem).

Gradualmente, durante os anos de 1970, 80 e 90, esta música instrumental brasileira improvisada configurou-se de forma mais estruturada. De acordo com Piedade (2003), esta música teria alcançado um estágio mais maduro, constituindo uma

pela mão direita que toca na pele superior do instrumento, quanto pela própria interação do percussionista com a música que é tocada por seus pares instrumentistas.

produção "relativamente homogênea em termos temáticos, estruturais e estilísticos", configurando-se, portanto, como "um gênero de tradição recente" (PIEDADE, 2003, p. 48), com um *corpus* artístico e sonoro.

Nesse processo, é central o papel desempenhado pelo ritmo, i.e., os diferentes empregos para os ritmos brasileiros. Se no *sambajazz* o ritmo era um dos elementos definidores daquele ambiente sonoro, na música instrumental brasileira improvisada, outros ritmos se tornam igualmente importantes e definidores da estética, conferindo autenticidade e legitimidade ao gênero. O ritmo, como vimos na abertura deste texto, exerce uma função demarcatória, atuando como um atributo de identificação, configurando e estruturando os gêneros musicais. Nesse caso podemos dizer que o ritmo opera a lógica da diferença para o "*jazz* brasileiro", termo usado por Piedade, tornando-se assim um dos elementos de base que localiza esta música improvisada como sendo brasileira, distinguindo-a, portanto, do *jazz* em geral e de outras músicas de caráter improvisado.

Adaptação e criação do ambiente sonoro: escuta imaginária

Gostaríamos de avançar neste texto e propormos uma ampliação do horizonte de reflexão que se faz em relação às diversas formas pelas quais os ritmos brasileiros são tocados na bateria, para construirmos uma ferramenta auxiliar de análise musical, tendo como suporte reflexões sobre a *performance sui generis* do baterista e compositor Nenê (MARQUES, 2020, p. 150-163). Com efeito, sugerimos que, em alguns contextos e sob ação de determinados indivíduos, os ritmos brasileiros tocados na bateria são operados numa lógica diversa da representação, simbolizada pelo programa da adaptação da percussão como vimos até aqui, para então construir novas realidades estéticas, numa acepção semelhante à noção proposta por Nicholas Cook, para quem o "significado da música está mais no que ela faz, do que naquilo que ela representa[20]" (COOK, 1998, p. 77).

[20] Music's meaning lies more in what it does than what it represents (Tradução livre pelo autor).

Quando Cook nos informa sobre a música e seu poder de fabricar, para além de representar uma realidade ideal, ele opera essencialmente sobre a noção de que uma nova realidade não significa necessariamente produzir coisas novas para se ouvir, mas sim proporcionar novas formas de ouvir as coisas. É nesse sentido que propomos uma compreensão complementar ao paradigma da adaptação (ou representação) que descrevemos anteriormente, incorporando em nossa reflexão a metáfora de uma possível transubstanciação dos ritmos brasileiros, e operando sobre o *status* da recepção, da produção de significado e da estética, embutidas na forma como entendemos determinadas abordagens dos ritmos brasileiros tocados na bateria.

Tendo em vista as ideias que apresentamos e discutimos propomos aqui duas definições: a primeira abordagem que vimos até aqui, fundada numa espécie de acomodação dos ritmos brasileiros na bateria e amparada num processo de adaptação mimética, denominaremos como modelo ou abordagem representativa (MARQUES, 2020). Esta perspectiva opera uma adaptação no ambiente rítmico da percussão que conserva, tanto quanto possível, as características desempenhadas pelo instrumental típico, no seu contexto de origem, e reproduz (ou simula) tais características em sua execução na bateria, como procuramos evidenciar anteriormente neste texto. Aqui a evidência das células rítmicas tocadas na bateria surge como sintoma do ritmo, seu contexto de origem e seu instrumental típico.

Ao modelo alternativo ou complementar a este, cujo *modus operandi* sobre os ritmos brasileiros se apresenta de maneira mais difusa, ou seja, as relações com o instrumental típico do universo percussivo não ficam expostas (ou evidentes) pela *per-formance* na bateria, daremos o nome de abordagem significativa (MARQUES, 2020). Podemos classificar tal tipo de adaptação como assintomática, tendo em vista a diluição das células rítmicas representativas do contexto de origem, bem como uma certa frouxidão entre o instrumental típico, seus timbres específicos e funções estruturais, e as partes da bateria mobilizadas no processo de adaptação.

A importância desta discussão, no âmbito das pesquisas sobre bateria e ritmos brasileiros, se justifica na medida em que identificamos, na atividade musical

desempenhada por Nenê, evidências de ambos os modelos[21]. Deste modo julgamos insuficiente analisar alguns casos de sua prática, tendo como suporte uma metodologia que avalia estética e significativamente uma *performance* adaptativa, quando os elementos – células rítmicas, timbres, funções estruturais – que dão suporte a este modelo adaptativo não se fazem evidentes na sua *performance*.

Se olharmos para a prática musical de Nenê em sua fase mais madura[22], notamos o desenvolvimento de formas mais livres de execução e aplicação para os ritmos brasileiros. É fundamental notar que as transformações em sua expressividade artística, nesta fase, resultam de um ambiente favorável a experimentações em suas práticas como compositor e instrumentista. Isso fica mais evidente em depoimento de 2013 dado pelo músico para o Selo SESC, por ocasião da divulgação do CD *Inverno*,

> [...] eu acho que eu descobri o meu modo de tocar e o meu modo de compor também. E com a ajuda do Írio e do Alberto ficou mais fácil pra mim, porque como o nível deles é muito alto tecnicamente, eu posso escrever o que eu quiser. O momento da minha vida em que eu tô mais realizado é agora, com esse trio. Por que é o trio em que eu toco, aquilo que eu posso tocar realmente, que eu posso expressar livremente sem ninguém atrapalhar o que eu quero fazer[23].

Sua fala nos mostra a importância que esses músicos ocupam nesta altura de sua trajetória. E a importância fica mais evidente quando o músico credita a esses pares específicos sua "descoberta", em relação ao "seu modo" particular de tocar e compor. Acreditamos que, nos diversos momentos ao longo de sua carreira autoral, Nenê foi descobrindo afinidades e acumulando experiências que também eram parte de "seu modo" particular de expressão. São diferentes Nenês em ação.

Uma evidência de sua abordagem assintomática (ou perspectiva significativa como denominamos anteriormente), para um ritmo brasileiro, é a própria

[21] Vale salientar que nas práticas de outros bateristas coabitam essas diferentes perspectivas de uso e adaptação de ritmos brasileiros. Se olhamos para "um certo" Edison Machado, ou "um certo" Airto Moreira, ou "um certo" Tutty Moreno, entre outras figuras, podemos notar essa perspectiva assintomática em ação, para a aplicação de um ou outro ritmo brasileiro na bateria.
[22] Esta fase coincide com o surgimento de seu trabalho regular mais longevo, o trio constituído na virada dos anos 2000, permanecendo em atividade ininterruptamente desde então, com algumas poucas mudanças em seus quadros e lançando um total de sete álbuns. C.f (MARQUES, 2020)
[23] Disponível em https://youtu.be/4SLS2LAxb8w (Consulta em 04/07/2020).

música "Inverno" que dá título ao CD, gravado em 2011. "Inverno" é baseada numa exposição formal convencional, em que seu tema é constituído de duas seções distintas [A] e [B], estruturadas de forma irregular, de modo que temos [A] com 9 compassos e [B] com 10.

O ponto que nos interessa observar é o aspecto rítmico da composição, ou seja, a que ambiente sonoro ela nos remete enquanto gênero de música brasileira instrumental improvisada. A imagem seguinte é um recorte do manuscrito original da composição. Nela podemos notar, no canto superior esquerdo, uma indicação clara do ambiente rítmico da música: marcha-rancho.

Ex. 18: *Fotografia do manuscrito original da composição "Inverno"*



Fonte: *Acervo do autor*

Grande parte do repertório composto por Nenê para o trio é baseado, ou inspirado, por noções de ritmos brasileiros, entretanto do ponto de vista de sua execução na bateria, muitas vezes essa relação se manifesta de maneira mais solta, de forma que uma anotação como a que observamos no exemplo acima, indicativa de um ritmo específico, apenas sugere o espírito, um ambiente imaginário, registrado em traços de sua memória afetiva e musical que eventualmente o guiaram no momento em que compunha a música.

Isso fica mais evidente em suas falas sobre seus processos criativos pessoais, quando o músico afirma que, do ponto de vista da composição, "eu preciso daquele

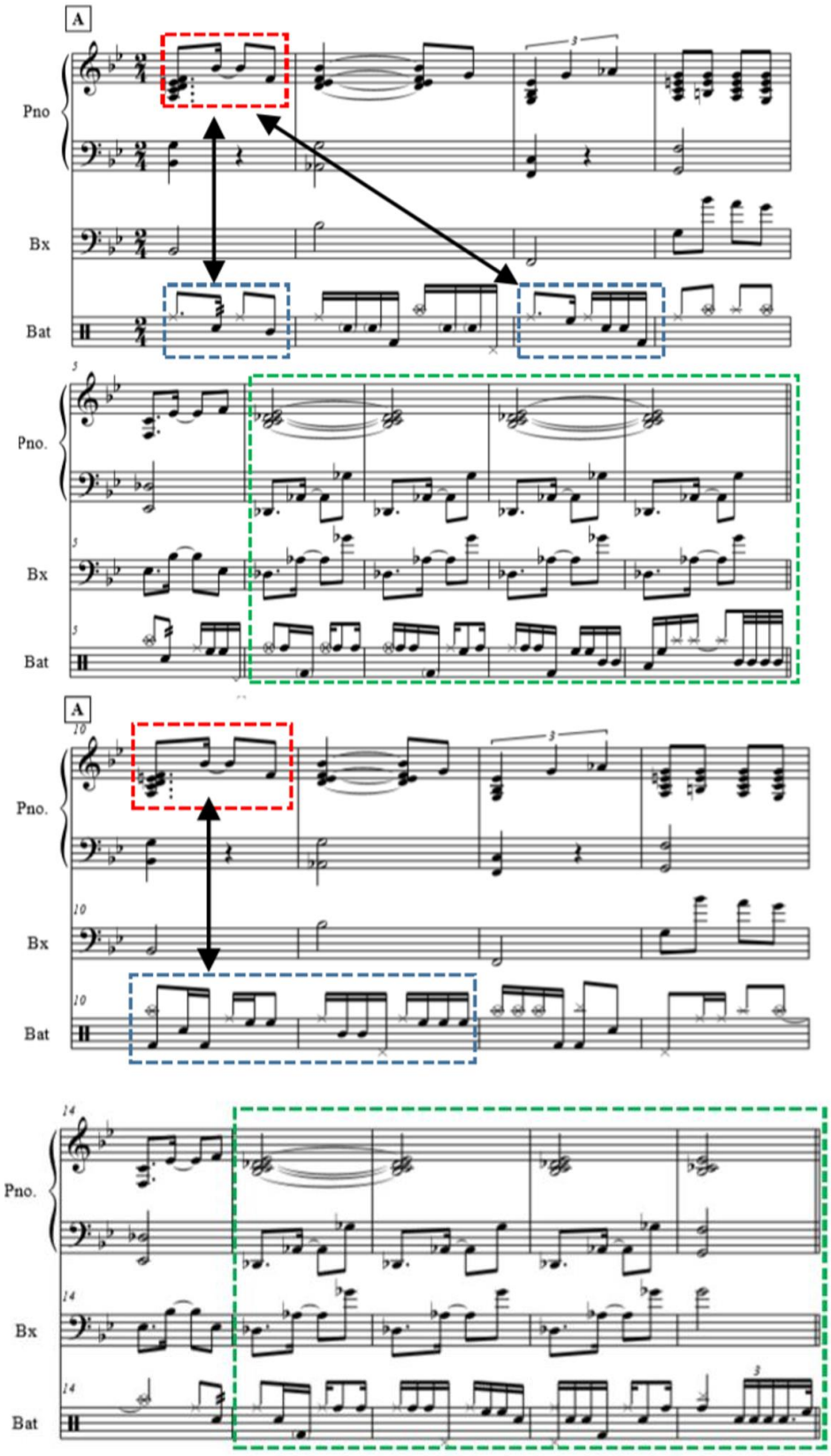
ritmo [como indicativo de gênero] para dar o sentido da melodia" (LIMA apud MARQUES, 2020, p. 155). Por outro lado, do ponto de vista da execução na bateria, Nenê nos diz "às vezes eu componho a música tal, fica tudo pronto, eu levo pra ensaiar e depois não sei o que eu vou fazer na bateria. Fico 'catando milho', entendeu? Aí tento uma coisa, tento outra" (Idem).

Sua fala evidencia certa abertura estética, em relação ao uso de ritmos brasileiros que colocam na recepção (o ouvinte ou os pares instrumentistas) um valor simbólico de apreciação que não é regido por um sintoma como as células rítmicas que atuam na classificação de um gênero, e isso fica mais claro se olharmos para o exemplo 19 contendo a primeira exposição do tema em "Inverno".

No trecho, temos a primeira exposições da seção [A]. Nele podemos perceber o modo livre como Nenê interage com sua música, no contexto performativo do trio. Sua abordagem é melodicamente orientada, e ao mesmo tempo provocativa e responsiva. Nenê parece "costurar" a música, antecipando, preenchendo, pontuando e reforçando o que ele sabe de antemão – o contorno rítmico da melodia, as dobras do baixo, as suspensões em notas longas e as iterações de algumas figuras rítmicas (caixas de destaque em verde). Mas o sentido de uma marcha-rancho permanece oculto, não se evidencia por células rítmicas características, ou manipulações da bateria que remetam a um instrumental típico.

Os destaques em azul e vermelho apontam ligações sutis entre a rítmica da melodia e a realidade construída por sua interpretação da marcha-rancho. Ali podemos perceber o pouco que Nenê conserva da acentuação presente na estrutura característica deste ritmo.

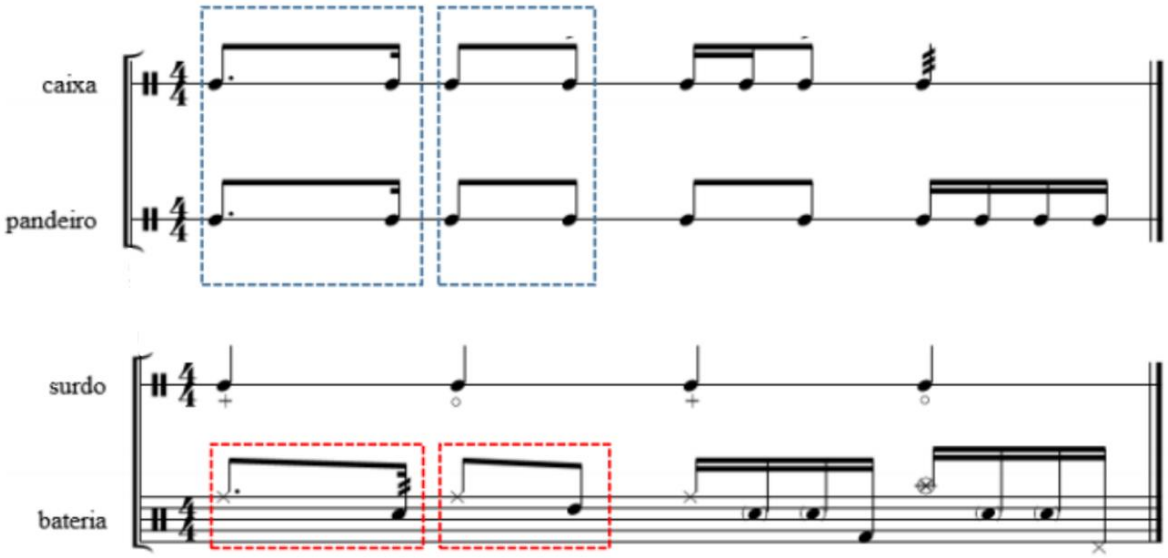
Ex. 19: *Seção [A] da primeira exposição do tema em "Inverno" (00'01" – 00'27")*



Fonte: *Marques (2020, p. 156-157)*

No exemplo abaixo, colocamos em destaque, por justaposição, uma marcha-rancho típica em seus instrumentos de percussão e a ação de Nenê contida nos dois primeiros compassos do exemplo anterior. O intuito desta sobreposição é apontar, com maior clareza, a sutileza dos acentos que o músico conserva como ligação com a marcha-rancho típica.

Ex. 20: *Marcha-rancho típica em seus instrumentos de percussão sobreposta aos compassos 1 e 2 do exemplo 19.*



Fonte: *Rocca (1986)*

Para finalizar este texto, gostaríamos de traçar alguns comentários breves sobre o assunto que colocamos em debate. Reconhecemos, logo no início do presente artigo, a importância do elemento ritmo em sua função demarcatória, como nos diz Trotta (2008), para a definição de um ambiente sócio-musical-afetivo. Uma manipulação mais livre, baseada numa acomodação assintomática das células rítmicas que caracterizam os ritmos em seus contextos de origem, como o faz Nenê em sua prática musical junto ao trio, é reveladora de um conjunto de circunstâncias bastante específicas que favorecem e possibilitam essa abordagem. Uma destas circunstâncias é o ambiente da música instrumental brasileira improvisada que não é marcado por um ritmo específico, tal como é o *sambajazz*. Isso nos leva a refletir que a função demarcatória do elemento ritmo, no caso da música instrumental brasileira improvisada, é menos determinante no ambiente social e sonoro do que em outros

ambientes. Neste contexto assintomático para elementos como as células rítmicas, os timbres e as funções estruturais que dão forma e caracterizam os ritmos brasileiros, uma escuta imaginária, presente tanto na expressão quanto na recepção da experiência musical, completa de maneira singular aquilo que está em suspensão, i.e., os sintomas de um ritmo subjacente. No caso dessa música instrumental feita no Brasil, e a julgar pela variedade de contextos de origem, esse ritmo subjacente pode ser um, mas pode ser vários simultaneamente, em função dos diferentes graus de aproximação (ou distanciamento) com que os músicos se relacionam com o aspecto rítmico em suas abordagens específicas, e a julgar pelo patrimônio sonoro de quem escuta.

Um segundo comentário pertinente diz respeito à coexistência desses dois paradigmas de adaptação dos ritmos brasileiros para a bateria, que descrevemos ao longo deste texto – o paradigma sintomático da representação e o paradigma assintomático da significação. Um não inviabiliza o outro. Ambos são complementares e podem ser adotados como estratégia analítica, a depender do caso que se estuda, lembrando que ambos coabitam em muitas das práticas dos bateristas

Se no primeiro caso as células rítmicas são um sintoma estrutural prescritivo, que é levado em conta para fins analíticos e significativos da *performance* (e.g. o balanço ou caráter da música); no segundo esta associação é mais velada e frouxa, de modo que a própria definição do ambiente sonoro relativo se torna parte da atribuição de significado. Uma possível consequência disso é a variedade de significados que resultam das diferentes escutas imaginárias contidas nas experiências singulares de cada indivíduo – é uma abordagem baseada na recepção como diria Cook (1998, p. 84). Nesse sentido, e para fechar nosso texto, vale aqui a consideração apontada pelo autor segundo a qual, "a música oferece uma variedade aparentemente ilimitada de opções interpretativas e poderíamos ser muito mais aventureiros em sua exploração se o nosso pensamento sobre a performance fosse mais flexível[24]" (COOK, 2013 p. 3).

[24] It is that music affords an apparently unlimited variety of interpretative options, and we could be much more adventurous in our exploration of them if our thinking about performance was more flexible (Tradução livre pelo autor).

Referências

ANDRADE, Dhieego. *Forças D'Alma:* um estudo sobre a "abordagem melodicamente orientada" de Tutty Moreno. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2018.

BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado:* um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2009.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2014.

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

BERGAMINI, Fabio. *Marcio Bahia e a "Escola do Jabour"*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2014.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CASACIO, Lucas. *Helcio Milito:* levantamento histórico e estudo interpretativo. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2012.

CASACIO, Lucas. *A bateria no Concerto Carioca n°2 de Radamés Gnattali:* um estudo interpretativo. 2017. Tese (Doutorado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2017.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais:* performance e experiência na música popular instrumental brasileira. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – FFLCH, USP, São Paulo, 2005.

COOK, Nicholas. *Music:* a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COOK, Nicholas. *Beyond the score:* music as performance. Oxford: Oxford University Press, 2013.

DAMASCENO, Alexandre. *A batucada fantástica de Luciano Perrone*: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2016.

DIAFERIA, José (Jucata). *Método de bateria para samba*. Rio de Janeiro Ed. Mangione, [s.d.].

DIAFERIA, José (Jucata). *Samba e outros ritmos do Brasil*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1980.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira:* do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2013.

EZEQUIEL, Carlos. *Aplicando poliritmia e métricas ímpares aos ritmos brasileiros:* estudos sobre samba e baião. 2014. (Mestrado Profissional) – ESCOLA DE MÚSICA – UFBA, Salvador, 2014.

FAVERY, Gilberto Alves. *O idiomatismo musical de Dom Um Romão:* um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2018.

GALVÃO, Christiano. *Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira:* reflexões sobre processos de aprendizagem. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes – UNIRIO, 2015.

GARANHÃO, Carlos. *A bateria de Cleber Almeida:* adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2019.

GOMES, Sergio. *Novos caminhos da bateria brasileira.* São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

MARQUES, Guilherme. *Estilo e identidade musical:* um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê. 2020. Tese (Doutorado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2020.

MARQUES, Guilherme. Estudo sobre a adaptação de ritmos nordestinos à bateria na performance de Airto Moreira. *Revista Debates*, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 21, p. 80-106, nov. 2018.

MELLO, José E.H. *Música nas veias*. Memórias e ensaios. São Paulo: Editora 34, 2007.

PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). *Batuque é um privilégio.* Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.

PIEDADE, Acacio Tadeu de C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: ATKINS, E. Taylor (ed.). *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003.

PIMENTEL, Lucas. *Brazilian rhythms on the drum set:* the stylizations of baiao, frevo and maracatu by drummers Airto Moreira, Nene and Marcio Bahia. University of Louisville, 2019.

ROCCA, Edgar. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Europa, 1986.

SILVA. Raphael Ferreira da. O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. *Opus Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, v. 23, n. 2, p. 9-29, ago. 2017.

TROTTA, Felipe C. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone* (on line) v. 10, p.1-12, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente:* as transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANITÁ, Luiz Guilherme. *A trajetória musical do baterista Wilson das Neves*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-UNICAMP, Campinas, 2018.

SANTOS, Eder Rocha dos. *Zabumba moderno*. Vol. 1 Nordeste. Funcultura Pernambuco, 2005.

SARAIVA, Joana M. *A invenção do sambajazz:* discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - PUC RJ, Rio de Janeiro, 2007.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira:* das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WEINBERG, Norman. Guidelines for drumset notation. *Percussive Notes (PAS)*, p. 15-26, Jun. 1994.

Submetido em: 28/07/2020
Aceito em: 20/10/2020
Publicado em: 23/12/2020