

CAIO CONTI MILAN

Toninho Pinheiro: estudo interpretativo do primeiro álbum do grupo *Som/3*

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliana Cecília Maggioni
Guglielmetti Sulpício

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Milan, Caio Conti

Toninho Pinheiro: estudo interpretativo do primeiro
álbum do grupo Som/3 / Caio Conti Milan; orientadora,
Eliana Cecília Maggioni Guglielmetti Sulpício. - São
Paulo, 2022.

94 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Toninho Pinheiro. 2. Samba. 3. Bateria. 4. Música
popular. 5. Teoria das músicas audiotáteis. I. Cecília
Maggioni Guglielmetti Sulpício, Eliana. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*Dedico este trabalho à minha companheira de vida, Taise,
pela sabedoria no trato com as coisas simples da nossa existência.*

FOLHA DE APROVAÇÃO

MILAN, Caio Conti. **Toninho Pinheiro**: estudo interpretativo do primeiro álbum do grupo *Som/3*. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª. Drª. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Drª. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Drª. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Profª. Drª. Eliana Sulpício, minha orientadora, pela paciência e constante disponibilidade.

Aos meus pais, Luzia e Gerson, por saber que posso sempre contar com eles.

Ao meu professor e amigo, Bob Wyatt, pelos ensinamentos sobre música e sobre a vida.

Aos meus amigos de infância, juventude e do curso de engenharia, pelo apoio durante o período mais difícil desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa e à Profª. Drª. Silvia Berg, pelas valiosas considerações durante o exame de qualificação.

RESUMO

MILAN, Caio Conti. **Toninho Pinheiro**: estudo interpretativo do primeiro álbum do grupo *Som/3*. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho tem como objetivo investigar as questões interpretativas do baterista Toninho Pinheiro em sua atuação no primeiro álbum do grupo *Som/3*, lançado em 1966. Apresentamos uma biografia com as origens e carreira do músico, com destaque ao período em que esteve como integrante do grupo *Som/3*. Revelamos as matrizes estilísticas do samba na bateria, utilizadas por Pinheiro, tendo como base teórica a tese de Leandro Barsalini e os modos de execução da bateria no samba. Revelamos também o balanço do baterista, com uma análise microestrutural, apoiado pela Teoria das Músicas Audiotáteis desenvolvida inicialmente pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti. Assim, esperamos contribuir para o entendimento sobre as questões interpretativas de um dos pilares da bateria brasileira.

Palavras chave: Toninho Pinheiro. *Som/3*. Bateria. Samba. Música Popular. Teoria das Músicas Audiotáteis.

ABSTRACT

MILAN, Caio Conti. **Toninho Pinheiro**: interpretive study of the first album of the group *Som/3*. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This work aims to investigate the interpretative issues of drummer Toninho Pinheiro in his performance in the first album of the group *Som/3*, released in 1966. We present a biography with the origins and career of the musician, highlighting the period in which he was a member of the group *Som/3*. We reveal the stylistic matrices of samba in the drums, used by Pinheiro, having as theoretical basis the thesis of Leandro Barsalini and the ways of performing the drums in samba. We also reveal the drummer's swing, with a microstructural analysis, supported by the Theory of Audiotactile Music (TAM) initially developed by the Italian musicologist Vincenzo Caporaletti. Thus, we hope to contribute to the understanding of the interpretative issues of one of the pillars of the Brazilian drums.

Keywords: Toninho Pinheiro. *Som/3*. Drums. Samba. Popular Music. Theory of Audiotactile Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do álbum <i>Pedrinho Mattar No. 3</i>	19
Figura 2 - Cartaz do show <i>Dois na Bossa</i>	20
Figura 3 - Foto do ensaio para o show <i>Dois na Bossa</i>	20
Figura 4 - Toninho Pinheiro, Dick Farney e Sabá.....	22
Figura 5 - Capa e contracapa do primeiro álbum do grupo <i>Som/3</i>	24
Figura 6 - <i>Som/3</i> e Wilson Simonal, no Rio de Janeiro.....	25
Figura 7 - Legenda da notação musical para bateria	27
Figura 8 - Foto da bateria de Roy C. Knapps, de 1920, incluindo bumbo, caixa, dois timbales de cobre, temple block, cowbells, pratos, triângulo e quatro tons chineses	29
Figura 9 - Foto do conjunto que acompanhava o maestro Gaó.....	30
Figura 10 - Bumbo “a dois”	33
Figura 11 - Representação da frase do <i>telecoteco</i>	33
Figura 12 - Presença / ausência do PAT e conotações estéticas ocidentais.....	40
Figura 13 - Princípio audiotátil e os diferentes níveis de atuação.....	42
Figura 14 - Representação da frase do <i>telecoteco</i>	51
Figura 15 - Divisão dos motivos na frase do <i>telecoteco</i> trazida por Barros.....	51
Figura 16 - Exemplo do <i>samba de prato fraseado</i> na música <i>Samblues</i>	52
Figura 17 - Desenvolvimento do Motivo 3, da frase do <i>telecoteco</i>	52
Figura 18 - Comparação das conduções de Mariano e Pinheiro.....	53
Figura 19 - Exemplo do <i>samba de prato fraseado</i> na música <i>Cidade Vazia</i>	54
Figura 20 - Exemplo do <i>samba de prato fraseado</i> na música <i>Tema 3</i>	55
Figura 21 - Exemplo do <i>samba batucado</i> na música <i>O morro não tem vez</i>	57
Figura 22 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Canto de Ossanha</i>	58
Figura 23 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Canto de Ossanha</i>	59
Figura 24 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Na baixa do sapateiro</i>	60
Figura 25 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>O bolo</i>	61
Figura 26 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>O bolo</i>	61
Figura 27 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Um minuto</i>	62
Figura 28 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Deixa pra lá</i>	62
Figura 29 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Deixa pra lá</i>	63
Figura 30 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Cristina</i>	64
Figura 31 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>O morro não tem vez</i>	64

Figura 32 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Margarida B</i>	65
Figura 33 - Exemplo do <i>samba de prato conduzido</i> na música <i>Margarida B</i>	66
Figura 34 - Amostra do espectrograma da música <i>Canto de Ossanha</i>	68
Figura 35 - Condução de Pinheiro na música <i>Canto de Ossanha</i>	69
Figura 36 - LIF entre o piano e o fraseado na música <i>Canto de Ossanha</i>	73
Figura 37 - Representação simbólica da distância média entre as semicolcheias (ms).....	74

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Matrizes estilísticas do samba na bateria.....	35
Tabela 2 - Modos de execução do samba por música.....	66
Tabela 3 - Duração média dos groovemas por compasso.....	71
Tabela 4 - Duração média dos groovemas por compasso.....	71

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - A duração média (vermelho), duração média de cada groovema (azul) e a intensidade média de cada groovema (amarelo).....	70
Gráfico 2 - A duração média de cada groovema.....	74
Gráfico 3 - Proporção da dinâmica média entre os quatro groovemas.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 TONINHO PINHEIRO	18
1.1 Carreira	18
1.2 O grupo Som/3	23
2 A BATERIA E AS MATRIZES ESTILÍSTICAS DO SAMBA	27
2.1 Bateria: breve contextualização	28
2.2 O samba e seus modos de execução na bateria	32
3 TEORIA DAS MÚSICAS AUDIOTÁTEIS	37
3.1 Introdução	37
3.2 Princípio Audiotátil (PAT)	38
3.3 Codificação neoaurática (CNA)	39
3.4 Extemporização	43
3.5 Balanço, swing e groove	45
4 ANÁLISE	50
4.1 Análise nível macroestrutural	50
4.1.1 Samba de prato fraseado e a extemporização	50
4.1.2 Samba batucado	56
4.1.3 Samba de prato conduzido	58
4.2. Análise nível microestrutural	67
4.2.1 Samba de prato conduzido	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	79
APÊNDICE A - Artigo publicado no nos anais do XXX Congresso da ANPPOM	84

INTRODUÇÃO

Quando comecei a estudar bateria, já aos 21 anos de idade, não imaginava que isso se tornaria meu trabalho e minha fonte de renda. Na época cursava engenharia e uma mistura de desejo, com o pedido de alguns amigos para formar uma banda, me levou a buscar um professor para o novo instrumento. Foram cinco anos entre começar na bateria, concluir a graduação em engenharia, trabalhar na área de tecnologia, para ter clareza de que o que me movia mesmo era a música. Claro, estava tocando desde então, por diversão, mas não podia passar mais tempo em um caminho escolhido sem convicção e que não me trazia nenhuma satisfação, além da financeira. Para mim o caminho era óbvio, buscar uma graduação em música. E assim foi, com dedicação integral por quatro anos, para me tornar um profissional.

Para quem obteve estágios e empregos com relativa facilidade, enquanto engenheiro, na nova área eu sabia que mesmo com empenho, as oportunidades não seriam muitas. Aos poucos os trabalhos apareceram, tanto tocando quanto dando aulas, e o caminho começou a se desenhar. Foi durante os anos de graduação que eu descobri, de fato, a música instrumental brasileira e o *jazz*, graças ao privilégio de ter estudado com Bob Wyatt e Lilian Carmona na mesma época, período de intensos estudos, muita escuta musical e ensaios. E assim a música instrumental passou a ser minha prioridade nos estudos, na formação de grupos e nos *gigs* pela cidade de São Paulo.

A necessidade de uma renda estável me levou a ensinar e assim, através do Projeto Guri, que tem o ensino da música como ferramenta de transformação social, passei de alguém que via o ensino de música como uma fonte de renda para uma pessoa que enxerga a educação como uma forma de redução da desigualdade social e um propósito de vida.

Assim, a busca pela pós-graduação era inevitável e a vontade de escrever uma dissertação era certa. Já na época do bacharelado me sentia atraído pela discricção e musicalidade do baterista Toninho Pinheiro, desde as primeiras audições com as gravações do *Jongo Trio* e assim por diante, via no baterista um interessante objeto de estudo, sobretudo por ser um artista muito comentado no meio baterístico, mas com pouca pesquisa acadêmica a respeito.

E assim, iniciei a elaboração do projeto, juntamente com as primeiras disciplinas como aluno especial até conseguir meu ingresso na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Já matriculado, como parte importante dessa pesquisa, realizei, ao lado de minha orientadora, um levantamento do estado da arte relacionado ao instrumento

musical bateria e aos bateristas no Brasil. O resultado é um artigo¹ comunicado no XXX Congresso da ANPPOM², de 2020, que mostra um consistente aumento das pesquisas relacionadas ao tema. Vale citar aqui as investigações acadêmicas que trazem informações relevantes a respeito da vida e atuação artística de Toninho Pinheiro e que não constam do artigo publicado em 2020.

Em primeiro lugar, a dissertação de Felipe Martins (2021): *A vida e a obra de Toninho Pinheiro: um pilar da bateria brasileira*, que de todos os trabalhos levantados é o único que tem o músico paulistano no centro das investigações. Martins desenvolveu seus estudos na ESMAE³, na cidade do Porto, em Portugal e a partir de diversas entrevistas realizadas, traçou um perfil sobre a personalidade de Pinheiro. Além disso, dedicou um capítulo inteiro à biografia do músico, organizando de forma cronológica os primeiros trabalhos e os grupos mais importantes dos quais o músico fez parte. Ao final, Martins também traz um capítulo dedicado a um estudo interpretativo de algumas gravações de Pinheiro e como o próprio título sugere, ele conclui que o músico é peça fundamental na recente história da música popular brasileira.

O trabalho de iniciação científica de Vicente (2019), com o título: *Recursos musicais idiomáticos de Toninho Pinheiro - transcrições e análises de obras gravadas entre 1963 e 1972* traz, além de uma breve biografia, o estudo interpretativo de algumas gravações de Pinheiro, destacando o perfil discreto e modesto do baterista e uma das bases teóricas dessa dissertação; o trabalho de Barsalini (2014) *Os modos de execução da bateria no samba* traz um estudo interpretativo da atuação de Pinheiro no música *Na baixa do sapateiro*, de Ari Barroso (1903-1964), apresentando considerações sobre o *samba de prato conduzido*, nessa fonograma que faz parte do primeiro álbum do grupo *Som/3*.

Seguindo com a estrutura do trabalho, no primeiro capítulo traçamos uma breve biografia do baterista, contando sobre suas origens, as primeiras influências na juventude e os primeiros trabalhos profissionais. Elencamos, também, os principais grupos que ele atuou, além de destacar os *shows* e álbuns de maior importância durante a sua trajetória. Ainda no mesmo capítulo, dedicamos uma seção ao grupo *Som/3* e sua história, apresentando alguns detalhes sobre seu surgimento, desenvolvimento e término.

No capítulo seguinte, o segundo, entramos nos detalhes desenvolvidos por Barsalini (2014) para classificar *os modos de execução da bateria no samba* e que serviram de

¹ Apêndice A

² Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

³ Escola superior de música e artes do espetáculo politécnico do Porto (Portugal).

referência para organizar a análise de nível macroestrutural. Entretanto, o capítulo começa apresentando uma breve história do surgimento e desenvolvimento do instrumento bateria, nos Estados Unidos da América, contando sobre as evoluções tecnológicas que permitiram seu aparecimento e mudanças durante os anos, além de relatar sobre a sua chegada e expansão no Brasil. Conhecendo um pouco sobre a história da bateria no Brasil fica mais fácil entender como os ritmos populares se adaptaram ao novo instrumento, sobretudo, como o samba adaptou seus instrumentos à bateria. Explicar esse processo é parte da tese de Barsalini (2014) que lança luz sobre os conceitos de *condução*, *marcação* e *fraseado* para compreender e classificar as diferentes matrizes estilísticas do samba na bateria, o *samba batucado*, o *samba escovado* e o *samba de prato*.

O objetivo dessa pesquisa é analisar a atuação do músico Toninho Pinheiro na gravação do primeiro álbum do grupo *Som/3*, de 1966, grupo que surgiu em decorrência do término do *Jongo Trio*, que foi o trio de significativa relevância na história do baterista e da história da música popular brasileira, mas que durou apenas cerca de um ano. O projeto inicial previa investigar as práticas interpretativas de Pinheiro apenas a partir de transcrições, mas uma nova taxonomia nos foi apresentada, uma visão que coloca a música popular sob uma nova visão investigativa. A Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), desenvolvida pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti, traz o *Sujeito* de volta ao centro da pesquisa acadêmica, que no âmbito da análise vinculada à matriz visual deixa de lado a personalidade no processo investigativo. Durante o século XX a musicologia se desenvolveu, sobretudo, com base em partituras e na análise de composições previamente concebidas, e na mesma linha, anos mais tarde, as primeiras investigações relacionadas à música popular seguiam o mesmo caminho, a partir de transcrições. A prioridade em ambos os casos esteve vinculada à matriz visual, à notação musical, e assim se desenvolveu boa parte da musicologia no último século. Isso não invalida a utilidade das transcrições e as análises baseadas em partituras, mas devem ser entendidas como um conteúdo macroestrutural e que trazem uma visão superficial sobre determinada questão interpretativa, principalmente dentro do repertório relacionado às músicas audiotáteis.

Nesse sentido, a musicologia apresentada por Caporaletti propõe ferramentas computacionais que permitam uma investigação mais profunda, em nível microestrutural, para uma compreensão individualizante das práticas interpretativas. Questões essas que serão apresentadas no capítulo quatro, a partir do desenvolvimento do conceito do *swing*, da extemporização e as duas bases da TMA, o *princípio audiotátil* (PAT) e a *codificação neaurática* (CNA). De forma resumida, podemos entender o PAT como o ato de criar uma

obra de arte durante o processo de realização, como um músico que toca sem a necessidade obrigatória de partitura e forma a sua música com base em um conhecimento prévio, relacionado a um estilo musical. Enquanto que a outra base, a CNA, se fundamenta por tratar do registro dessa *obra* criada, inicialmente representado pelo registro fonográfico. Ou seja, em analogia com o processo de composição tradicional, onde a música é registrada no papel por um compositor, para uma posterior interpretação por parte do músico, na TMA, a composição pode ser entendida como o PAT e a CNA como a partitura (ARAÚJO COSTA, 2018).

Outro conceito trazido e desenvolvido junto com a TMA é o da extemporização, que busca entender e classificar uma modalidade de improvisação que acontece dentro dos limites idiomáticos de um estilo musical. Já o *swing* tem como principal referência o livro de Caporaletti (2014), onde o autor traz elementos para a sistematização e análise de tal fenômeno. Esclarecemos desde já que, no âmbito das músicas audiotáteis, *swing*, *groove* e balanço podem ser entendidos como sinônimos para definir o mesmo fenômeno.

No capítulo quatro empreendemos a análise do primeiro álbum do grupo *Som/3*, dividindo o capítulo em duas seções, a primeira relacionada às matrizes estilísticas do samba e as transcrições, em uma investigação em nível macroestrutural, enquanto na segunda seção uma análise microestrutural, fundamentada pelo *Modelo de análise integrada* (AIM), desenvolvida por Caporaletti (2014), fruto de sua *Teoria Geral* relacionada ao fenômeno do *swing*.

A análise macroestrutural está dividida em três seções, cada uma dedicada a um dos *modos de execução da bateria no samba* (Barsalini, 2014), onde são mostrados exemplos transcritos da atuação de Pinheiro no primeiro álbum do grupo *Som/3*. Cada exemplo é descrito e comentado com base nos conceitos de *marcação*, *condução* e *fraseado*, usados por Barsalini (2014) para classificar as diferentes matrizes estilísticas do samba.

Com relação a análise microestrutural, utilizando as premissas do AIM, modelo de análise, elaborado por Caporaletti como uma ferramenta para a investigação sistematizada do fenômeno do balanço, fizemos uma análise com a utilização do programa de computador Sonic Visualiser⁴, para medir a distância entre os toques de Pinheiro, especificamente, dos toques com baqueta no chimbau, associados à matriz estilística do *samba de prato conduzido*. A música *Canto de Ossanha* foi escolhida e um levantamento estatístico foi desenvolvido, a partir dos dados levantados, com o objetivo de entender o balanço do baterista.

⁴ <https://www.sonicvisualiser.org>

Dessa forma, esperamos contribuir para o aumento do, ainda incipiente, conhecimento relativo aos bateristas brasileiros e ajudar a compreender um pouco mais sobre as práticas interpretativas envolvendo a bateria brasileira.

1 TONINHO PINHEIRO

1.1 Carreira

Em geral, o músico que tem carreira profissional desenvolvida e estabelecida a partir da atuação em casas noturnas, boates, restaurantes e bares é visto pelo público, em geral, como alguém pouco profissional, pouco comprometido e relaxado, mas Toninho Pinheiro (Antônio Pinheiro Filho, 1938-2004), apesar de ter feito sua carreira principalmente em ambientes da noite paulistana, era visto como alguém extremamente engajado e pontual. Além disso, as pessoas que conviviam com ele contam que Pinheiro era alguém proativo, responsável pela formação de grupos musicais e decisivo na escolha de repertórios. (MARTINS, 2021).

Martins relata que Pinheiro era considerado um baterista culto e criativo, conhecia o repertório de Choro⁵ e, segundo Arismar do Espírito Santo (1956-), "tinha uma cultura musical muito grande" (2021, p. 20). Pinheiro também tocava pandeiro, habilidade desenvolvida na juventude, quando se apresentava com seu tio e seu avô nas reuniões familiares. Além disso, ao lado de sua mãe, participava do coro da congregação e durante a carreira destacou-se cantando com o *Jongo Trio*, o grupo *Som/3* e, mais tarde, gravando *jingles*. (MARTINS, 2021).

Apesar de toda a relação com a música, desde cedo, Pinheiro não teve educação formal e foi estudar música somente quando já atuava como profissional. (PINHEIRO, 1978, p. 56). Ainda assim, Martins explica que Pinheiro "atuava em concertos, gravações e ensaios quase diariamente, durante toda a carreira", gravando algumas dezenas de discos, ao lado de diversos artistas. Entre eles destacamos: Isaura Garcia (1923-1993), Walter Wanderley (1932-1986), Marisa Gata Mansa (Marisa Vértulo Brandão; 1933-2003), Alaíde Costa (1935-), Elizeth Cardoso (1920-1990), Claudette Soares (1937-), Taiguara (1945-1996), entre outros. (MARTINS, 2021).

O início da carreira, já como baterista, aconteceu em 1958 em um cabaré, no centro de São Paulo, ao lado de um acordeonista que atendia pelo apelido de *Meninão*⁶ e um saxofonista tenor, que Pinheiro não recorda o nome. O repertório era o *boleirão* e, apesar da formação pouco usual, os músicos eram bons, nos conta Pinheiro (PINHEIRO, 1978, p. 56). Apesar desse relato, do próprio biografado, encontramos registros de sua participação como

⁵ Gênero musical brasileiro surgido no início do século XX.

⁶ Possivelmente o empresário da noite Álvaro Luiz Assunção. (BORELLI, 2005, p. 27).

integrante do grupo *Robledo e seu conjunto*, em um disco lançado pela gravadora Columbia, em 1955, onde já atuava como baterista. (MARTINS, 2021, p. 152).

O primeiro trio formado por piano, contrabaixo e bateria que Pinheiro atuou foi o do músico Manfredo Fest (1936-1999), com o qual gravou o disco *Bossa Nova Nova Bossa* em 1963, sob o nome de *Manfredo Fest e seu conjunto*, ao lado do contrabaixista Humberto Clayber (1937-) e do saxofonista Hector Costita (1934-). (PINHEIRO, 1978, p. 56). O segundo disco ao lado de Manfredo Fest, o qual Pinheiro gravou metade das músicas, foi o álbum *Evolução* de 1964, em formação de sexteto, que além do trio contava também com flauta, trompete e trombone. (MARTINS, 2021, p. 31).

No mesmo período, Pinheiro ingressou no trio do pianista Pedrinho Mattar (1936-2007), com quem gravou três álbuns entre 1963 e 1965, *Pedrinho Mattar e seu conjunto*, *Bossa Nova* e *Pedrinho Mattar N.º 3* (Figura 1), respectivamente. O primeiro e o segundo deles em formação de quarteto, que além do piano e bateria, contava também com contrabaixo e guitarra. Já o terceiro álbum, em formação de trio, constituído por piano, bateria e contrabaixo. (MARTINS, 2021, p. 32).

Figura 1 - Capa do álbum *Pedrinho Mattar N.º 3*



Fonte: MACHADO, 2008, p. 135.

Após alguns anos atuando profissionalmente, ao final de 1964, Pinheiro teve a iniciativa de começar o *Jongo Trio* logo que conheceu o pianista Cido Bianchi (Aparecido Bianchi; 1936-2015), assistindo ao *Festival de Música Popular Brasileira*, na TV *Excelsior*. Para integrar o novo projeto chamaram o cantor e contrabaixista Sabá (Sebastião Oliveira da Paz; 1926-2010) para completar o trio. Pinheiro não gostaria que o trio do novo projeto tivesse o nome de um dos integrantes, queria o mesmo nível de importância e exposição para

todos os músicos do grupo (PINHEIRO, 1978, p. 57). Foi aí que o nome *Jongo Trio* surgiu como uma sugestão da cantora e compositora Vera Brasil (1932-2012). (MARTINS, 2021, p. 136).

Ao lado do *Jongo Trio*, Pinheiro registrou um álbum pela pequena gravadora *Farroupilha* e emplacou "um enorme sucesso com 'Menino das Laranjas', de Théo de Barros". (CASTRO, 2008, p. 340). Esse álbum se tornou um sucesso, inclusive no Rio de Janeiro, que segundo Castro (2008), não tinha muita empatia com os trios de São Paulo.

No capítulo em que conta um pouco sobre a sua trajetória e seu interesse pelo contrabaixo, o jornalista e pesquisador Zuza Homem de Mello, ao mencionar o músico Sabá, faz referência ao "extraordinário baterista Toninho Pinheiro" e que ao lado de "Sabá formou a medula pulsante do *Jongo Trio* (com Cido Bianchi), do *Som/3* (com César Mariano) e do *Dick Farney Trio*, ponto alto na combinação baixo/bateria no Brasil". (2007, p. 24, *italico nosso*).

Além disso, ainda ao lado do *Jongo Trio*, Pinheiro participou de um *show* histórico em São Paulo, como relata Bezerra:

Na quinta-feira 8 de abril de 1965, Elis Regina e Jair Rodrigues subiram no palco do Paramount para protagonizar um show histórico, primeiro de muitos que fariam juntos. [...] No repertório, além do *pot-pourri*⁷ estavam sambas como *Zigue-zague* e *Tá engrossando*, de Alberto Paz e Edson Menezes, e canções mais modernas, como *Reza* e *Preciso aprender a ser só*, que Elis gravou no disco "Samba eu canto assim". (2017, p. 35).

Esse show se tornou o álbum *Dois na Bossa*, "o disco de música brasileira mais vendido na História até então", nos conta Castro (2008, p. 374).

Figura 2 - Cartaz do *show Dois na Bossa*



Fonte: MACHADO, 2008, p. 61.

⁷ "...um *pot-pourri* de sambas que começava com *O morro não tem vez*, de Tom Jobim e Vinicius, e acabava com *Diz que fui por aí*, *Acender as velas* e *A voz do morro*, de Zé Kéti...". (Bezerra, 2017, p. 34).

Abaixo (Figura 3), foto do ensaio para o show *Dois na Bossa*. Da esquerda para direita: Toninho Pinheiro (bateria), Jair Rodrigues, Elis Regina, Cido Bianchi (piano), Walter Silva (produtor) e Sabá (contrabaixo).

Figura 3 - Foto do ensaio para o show *Dois na Bossa*



Fonte: BORELLI, 2005, p. 116.

O *Jongo Trio* durou apenas cerca de um ano e com a saída de Bianchi, Sabá sugeriu o nome do pianista Cesar Camargo Mariano (1943-), que havia deixado o *Sambalção Trio* e já estava trabalhando como iluminador em um espetáculo do próprio grupo.

A ideia era manter o mesmo nome, contudo o direito autoral pertencia ao antigo pianista e o trio teria que encontrar outra opção, foi então que a esposa de Mariano na época sugeriu o nome *Som/3*. (ALEXANDRE, 2009, p. 86). O grupo se restabeleceu e em seguida gravou o seu primeiro álbum, em 1966, atuando até 1970, com uma intensa parceria com o cantor Wilson Simonal (1938-2000).

Na Figura 4, abaixo, vemos o *Dick Farney Trio*, grupo que Pinheiro e Sabá integraram a convite de Dick Farney (1921-1987), logo após deixarem o *Som/3*. Esse trio durou até 1987 e acabou em decorrência do falecimento de seu líder. Destacamos o disco *Dick Farney - concerto de Jazz ao Vivo*, de 1973, que mostra, entre muitas coisas, a intimidade de Pinheiro com o gênero estadunidense. Reforça essa nossa impressão, o relato do baterista Márcio Bahia (1958-), na dissertação de Martins, se referindo ao disco do *Dick farney Trio*: "Aquilo me

mostrou que o Toninho era um músico extremamente versátil, a versatilidade dele tanto tocando música brasileira como tocando Jazz". (2021, p. 134).

Figura 4 - Toninho Pinheiro, Dick Farney e Sabá



Fonte: MARTINS, 2021, p. 40.

Durante os anos de 1980, Pinheiro esteve também ao lado de uma empresa voltada exclusivamente para a música instrumental, o selo *O Som da Gente*, de grande importância para a música brasileira. Nesse selo Pinheiro gravou pelo menos três álbuns, um ao lado do ex-parceiro de *Jongo Trio*, o pianista Cido Bianchi e outros dois ao lado de Dick Farney. (MARTINS, 2021, p. 39).

Em paralelo a maioria dos trabalhos citados acima e logo após o fim do *Dick Farney Trio*, Pinheiro esteve sempre envolvido nas diferentes vertentes da música popular brasileira, desde o período acústico dos anos 1960 e 1970, com atuações ao lado de Elis Regina, anos 1980, com parceria ao lado do compositor Eduardo Gudin (1950-), e atuações que envolviam elementos eletrônicos nos anos 1990, ao lado da cantora Vânia Bastos (1956-). (MARTINS, 2021, p. 40-45).

Pinheiro faleceu em 2004 e deixou um importante legado para a construção e sedimentação da música brasileira, através de seu instrumento de atuação, a bateria.

1.2 O grupo *Som/3*

O pianista do grupo *Som/3*, Cesar Camargo Mariano, desde jovem, possuía uma relação afetiva com o contrabaixista Sabá e sempre foi muito grato a tudo que o cantor e contrabaixista lhe ensinou no início de carreira, ao ponto de dedicar sua autobiografia, lançada em 2011, ao amigo e companheiro de trabalho. (MARIANO, 2011).

O primeiro encontro entre eles foi graças a um amigo de Mariano, que o levou para assistir justamente um ensaio do grupo *Os Modernistas*⁸, do qual Sabá fazia parte como cantor. A partir de então se tornaram colegas e, segundo Mariano, foi o próprio músico quem o introduziu ao *jazz* e à música instrumental. (MARIANO, 2011, p. 42-43).

Antes de ir trabalhar com o *Jongo Trio*, Mariano estava no Rio de Janeiro com o *Sambalção Trio* e assim que a temporada acabou, o trio terminou e ele voltou a São Paulo, sem dinheiro. Então, seu velho amigo Sabá o convidou para fazer a iluminação de um novo espetáculo que o *Jongo Trio* estava preparando ao lado de Alaíde Costa e Baden Powell (1937-2000), "A carreira do Jongo Trio ia muito bem. Discos gravados, muitos shows e vários contratos futuros assinados, quando então o Cido, pianista, sofreu um acidente". (MARIANO, 2011).

Com o acidente do antigo pianista, Mariano que já atuava como iluminador do trio a algum tempo, seria a escolha óbvia e foi então que Sabá o convidou para ocupar o posto de pianista e cantor, uma vez que ele já estava familiarizado com o repertório e os arranjos do grupo. (MARIANO, 2011, p. 140-141).

Assim se formou o *Som/3*, que gravou seis álbuns, além de participar de diversas parcerias com outros e outras intérpretes, nos relata Martins (2021, p. 36), com destaque para a parceria com Wilson Simonal.

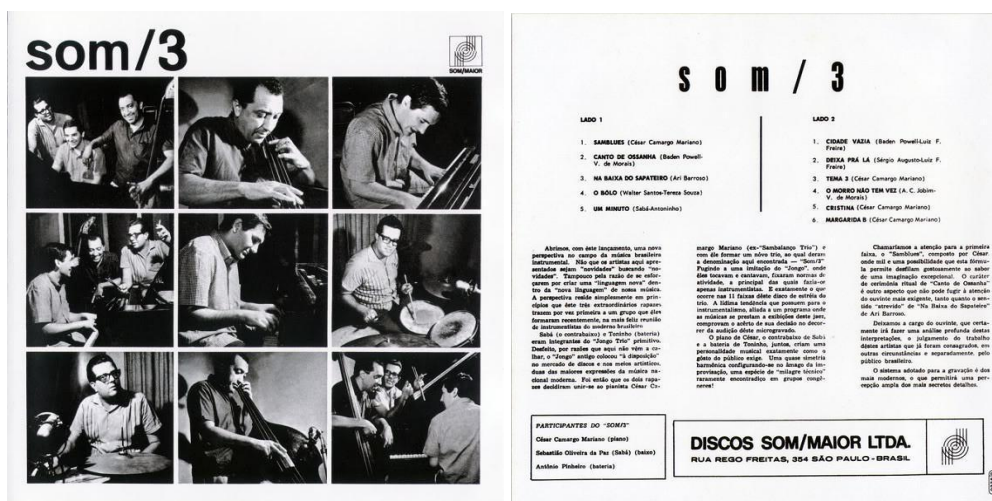
Toninho Pinheiro acompanhou o cantor Wilson Simonal por um período de seis anos, juntamente com o trio Som 3. O baterista e seu trio desenvolveram uma intensa relação profissional com o cantor Wilson Simonal e se dedicaram quase que exclusivamente a esse trabalho entre 1965 e 1971. Wilson Simonal foi um dos artistas que mais vendeu discos no Brasil nesse período e foi considerado o terceiro cantor mais popular do Brasil em 1969. (MARTINS, 2021, p. 41).

Abaixo (Figura 5), a capa do primeiro álbum do grupo *Som/3* lançado em 1966 pelo *Discos Som/Maior*, em São Paulo. Destaque para a capa do disco, com fotos dos integrantes do grupo, que diferente de todos outros que vieram depois, esse, é um álbum exclusivamente

⁸ Grupo vocal de destaque nos anos 1950, do qual Sabá fez parte.

de música instrumental. O *Jongo Trio* se destacou, entre tantas qualidades, também pela interpretação e arranjos vocais, de seus integrantes, entretanto, essa característica só passaria a integrar o repertório do grupo *Som/3*, a partir de seu segundo álbum, o *Som Três Show*, de 1968, que além disso contava com instrumentos de madeira (exemplo: saxofone) e metais (exemplo: trompete), completando a formação em alguns fonogramas do segundo álbum.

Figura 5 - Capa e contracapa do primeiro álbum do grupo *Som/3*



Fonte: BLOG Toque Musical, 2017.

Em 1969, o terceiro álbum do grupo, *Som/3 Vol. II*, também em formação que incluía instrumentos de metais e madeiras, e de maneira geral, reforça indícios já apresentados no segundo álbum, com uma influência da música ligada ao movimento da *Jovem Guarda*⁹. No ano seguinte, o grupo lançou outros dois álbuns, *Tobogã* e *Um é pouco, dois é bom, este som três é demais*, com a mesma característica dos outros dois anteriores, que mesclam a influência do *rock and roll*, da *Jovem Guarda* em diferentes formações e arranjos vocais.

Na Figura 6, o grupo *Som/3* e Wilson Simonal, um dos artistas que mais vendeu discos no Brasil, no período que esteve ao lado do grupo, no dia da estreia do *Show em Simonal*. Da esquerda para direita: César Camargo Mariano, Toninho Pinheiro, Wilson Simonal e Sabá. Ao lado do cantor, o trio gravou diversos discos e participou de inúmeras turnês e foi o que mais

⁹ Programa de televisão, lançado em 1965 pela TV Record e que no mesmo ano foi título de um álbum do cantor Roberto Carlos (1941-). Em seguida virou um movimento, com uma nova linguagem musical e comportamental, influenciado pelo *rock and roll*. (SEVERINO, 2017, p. 396-404).

contribuiu para a emancipação financeira do baterista, possibilitando que adquirisse carros, relatado por seus amigos como uma de suas paixões. (MARTINS, 2021, p. 41-42).

Figura 6 - *Som/3* e Wilson Simonal, no Rio de Janeiro



Fonte: MARIANO, 2011, p. 480.

Como descrito, foi um período muito intenso do grupo ao lado de Simonal entre viagens, *shows* e estúdios de televisão.

Do período em que o Som 3 acompanhou o cantor Simonal ocorreram alguns dos episódios de maior destaque da carreira do baterista, como o épico show no Maracanãzinho em 25 de agosto de 1969. Simonal e o Som 3 foram contratados para abrir o show de Sérgio Mendes, que era o artista brasileiro que mais vendia discos no exterior na década de 1960, o evento era patrocinado pela petrolífera Shell e estavam presentes trinta mil pessoas. (MARTINS, 2021, p. 43).

Depois de passar cerca de cinco anos atuando ao lado do *Som/3*, Mariano foi convidado a dirigir o novo espetáculo de Elis Regina (1945-1982), no Rio de Janeiro. O *show* estava parcialmente concebido e o pianista teria que finalizar a produção incluindo roteiro, iluminação, repertório e os músicos. Foi aí que Mariano ligou para falar com os integrantes do *Som/3* e sobre a nova temporada longe de São Paulo. (MARIANO, 2011, p. 202-203).

Nem Sabá nem Toninho aceitaram. Seria porque os forçaria a se mudar para o Rio de Janeiro já na semana seguinte e ficar lá até a conclusão dos shows? Ou seria alguma coisa entre eles e ela? Nunca fiquei sabendo. Enfim, o importante foi o que eles disseram: nenhum dos dois podia deixar São Paulo nem se afastar da família naquele momento. (MARIANO, 2011, p. 203).

Mariano lembra um episódio da relação de Pinheiro e Sabá com a cantora Elis Regina. O programa *O Fino da Bossa*, da Rede Record, tinha em seu elenco a intérprete Elis Regina acompanhada pelo *Zimbo Trio*¹⁰, que em certa oportunidade não pode acompanhar a cantora devido a uma viagem, dessa forma o *Som/3* foi convidado a substituí-los no programa. Mariano conta que "o clima foi tenso. Sabá e Toninho já tinham trabalhado e gravado com ela quando ainda eram do *Jongo Trio*, e aconteceu alguma coisa entre eles que, aparentemente, ainda não estava resolvido". (2011, p. 200).

Além disso, Pinheiro não suportava mais o meio comercial e pensava em voltar à "música pura, sem compromissos mercadológicos" e foi assim que o grupo terminou. (ALEXANDRE, 2009, p. 193).

¹⁰ Trio a base de piano, contrabaixo e bateria de renome na música instrumental brasileira.

2 A BATERIA E AS MATRIZES ESTILÍSTICAS DO SAMBA

Neste capítulo traçamos uma breve contextualização histórica sobre o surgimento, evolução e chegada da bateria ao Brasil, além de mostrar como Pinheiro está inserido nesse contexto. Em seguida, apresentamos os principais conceitos trabalhados por Barsalini (2014), em sua tese sobre os *modos de execução da bateria no samba*, trazendo um pouco sobre a história do gênero musical e os critérios usados pelo autor para o desenvolvimento de sua pesquisa.

Antes disso, entretanto, trago a legenda para as transcrições apresentadas nessa dissertação. Importante frisar que ainda não há um padrão universal, no que diz respeito à notação musical para bateria, diferentes métodos escolhem variados padrões, que geralmente são apresentados no início de cada publicação.

Figura 7 - Legenda da notação musical para bateria

Figura 7 apresenta a legenda da notação musical para bateria, organizada em quatro linhas de notação musical. Cada linha contém símbolos e seus respectivos nomes:

- Linha 1:** Bumbo (símbolo de barra), Surdo (símbolo de barra), Caixa (símbolo de barra), Aro da caixa (símbolo de barra com 'x').
- Linha 2:** Tom (símbolo de barra), Prato de condução (símbolo de barra com 'x'), Chimbau aberto (símbolo de barra com 'o'), Chimbau fechado (símbolo de barra com '+').
- Linha 3:** Chimbau percutido na borda com o lado da baqueta (símbolo de barra com 'x'), Prato de ataque (símbolo de barra com '*'), Chimbau com o pé (símbolo de barra com 'x'), Abertura do chimbau com o pé (símbolo de barra com 'o').
- Linha 4:** Escovinha na caixa (símbolo de barra com 'x'), Escovinha no prato de condução (símbolo de barra com 'x'), Escovinha no chimbau (símbolo de barra com 'x'), Escovinha mais próximo do cabo, no chimbau (símbolo de barra com 'x').

Fonte: o autor.

2.1 Bateria: breve contextualização

O instrumento musical bateria, como conhecemos hoje, não surgiu a partir da ideia de um único indivíduo ou tampouco surgiu de uma hora para outra. A bateria é fruto da iniciativa de músicos e construtores de instrumentos da época, cujo desenvolvimento teve início com os tambores das orquestras militares, em um processo evolutivo, entre o final do século XIX e o início do século XX. Mais especificamente, seu desenvolvimento se deu a partir da caixa e do bumbo, que em Nova Orleans e em outras partes dos Estados Unidos da América passaram a ser tocados por um único músico. Antes de ser utilizada no *jazz*, a bateria era como uma parafernália cheia de acessórios circenses e aparatos para efeitos, que se transformou conforme os músicos afro-americanos passaram a desenvolvê-la. (BERENDT, 2014, p. 413-414).

A origem da bateria tem como ponto central uma cultura que efervescia no sul dos Estados Unidos da América, a partir do encontro dos imigrantes que vinham da Europa, seus descendentes e os escravos trazidos da África. Dessa mistura, dentre uma das contribuições da cultura africana à cultura americana, destacamos o senso rítmico que se desenvolveria com a evolução da bateria e a afirmação desse novo gênero, o *jazz*, que incorporaria ao seu vocabulário o termo *swing*. Berendt (2014) menciona que o *jazz* é fruto dessa mistura entre o compasso uniforme da música europeia e o sentimento rítmico da música africana.

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

Figura 8 - Foto da bateria de Roy C. Knapps, de 1920, incluindo bumbo, caixa, dois timbales de cobre, *temple block*, *cowbells*, pratos, triângulo e quatro tons chineses



Fonte: KERNAN, 2013.

"Em 1909, o construtor William F. Ludwig inventou o primeiro bumbo de pedal". Segundo Berendt, apesar de já existirem recursos tecnológicos semelhantes, até então, o pedal inventado por Ludwig foi algo que permitiu maior agilidade aos músicos da época.

O *jazz* de Nova Orleans é tido como o primeiro estilo de *jazz*. Mas antes dele havia o ragtime, cujo centro não era Nova Orleans, mas Sedalia, no estado de Missouri. A ida de Scott Joplin pra lá não foi casual. Joplin, nascido no Texas em 1868, é o primeiro compositor e pianista de ragtime - uma música predominantemente escrita e pianística. Por ser escrita, falta-lhe um componente que é decisivo no *jazz*: a improvisação. (BERENDT, 2014, p. 32).

A partir de 1900 e o que pode ser considerado o primeiro estilo de *jazz*, o estilo de Nova Orleans, a bateria passou a exercer primordialmente um papel de condução e manutenção do ritmo. Sua interpretação e desenvolvimento foram se ajustando conforme os estilos foram tomando novas formas, e já na década de 1920 tínhamos algo similar à bateria moderna. (BERENDT, 2014, p. 414).

No Brasil, a bateria chegaria junto com o processo de expansão da cultura estadunidense, logo após o término da primeira guerra mundial. A moda das *jazz bands* aportou por aqui, no final da década de 1910, e em sua "bagagem" trouxeram esse novo

instrumento musical. Os primórdios da bateria no Brasil remetem ao músico Harry Kosarin¹¹, que chegou com esse instrumento por aqui em 1917, como aponta Ikeda.

Pelos dados apresentados anteriormente pode-se incluir, com grande probabilidade de acerto, que a música jazzística chegou ao Brasil e, mais especificamente ao Rio de Janeiro - se não antes - juntamente com a Companhia Teatral da qual faziam parte as American Girls e o Baterista dos Onze Instrumentos, isto na temporada realizada no Teatro Fênix, na primeira quinzena de dezembro de 1917. A presença do baterista pressupõe a existência de um grupo instrumental do qual fazia parte, e que acompanhava as canções e danças típicas americanas, apresentadas pelas "American Girls". Posteriormente esta mesma companhia se apresentou em São Paulo - no Teatro Apollo - na segunda quinzena de dezembro do mesmo ano, com o nome de "American Rag-Time Revue". (1984, p. 116-117).

Abaixo uma foto do acervo do museu da cidade de Salto, em São Paulo, com o conjunto que acompanhava o maestro Gaó¹², em 1920, com uma bateria em primeiro plano.

Figura 9 - Foto do conjunto que acompanhava o maestro Gaó



Fonte: MOREIRA, 2005.

¹¹ Baterista e também pianista, Kosarin chegou com Pingitore (banjo e irmão de Mike Pingitore, da orquestra de Paul Whiteman) e o violonista Raul Lipoff, atuando como instrumentista e *band leader* no Rio e em São Paulo. Em fotos da Rag-Time Banda de Harry Kosarin, que também era anunciada em outras ocasiões como American Rag Jazzing Banda ou Harry Kosarin' Yazz Band, ou ainda Harry Kosarin with his Jazz Band, aparecem Kosarin e Louis Poland tocando banjo. Após sua atuação como músico e líder do seu grupo Harry Kosarin e seus Almirantes, que gravou discos como a marchinha "Assim sim" acompanhando Carmen Miranda em 1932, Kosarin aqui permaneceu dedicando-se à importação de partituras americanas, de grande utilidade para as orquestras brasileiras. Nos anos 60 retornou aos Estados Unidos. (MELLO, 2007, p. 74-75).

¹² Odmar Amaral Gurgel (1909-1992), verdadeiro nome do maestro Gaó, que além de regente foi compositor, arranjador e instrumentista. Comandou a orquestra que levava o seu nome e foi diretor artístico da gravadora Columbia aqui no Brasil. Foi o primeiro a gravar a composição de Zequinha de Abreu, *Tico-tico no fubá*, com a *Orquestra Colbaz* em 1931. (MACEDO, 2015).

Depois de incorporado a nossa cultura, o instrumento passaria pela primeira geração de bateristas brasileiros, até aproximadamente 1950. Nomes importantes desse período inicial são, além do próprio Harry Kosarin e do outro estrangeiro Gordon Stretto, os bateristas brasileiros Afonso Longo, Bibi Miranda, Carlos Blassifera, Flávio Elói de Almeida, Luciano Perrone, Leonel Guimarães, Péricles Negrão, Sut (João Batista das Chagas Pereira) e Zé Andrade. (MELLO, 2007, p. 71-91).

Entre os nomes citados acima, destacamos o de Luciano Perrone (1908-2001).

Luciano Perrone (1908 - 2001) foi músico baterista e percussionista de grande importância no Brasil. Atuando na Rádio Nacional desde sua inauguração, exerceu um papel central na consolidação tanto do gênero musical samba quanto do instrumento musical bateria. Sua carreira inicia quando o instrumento está recém-consolidado - o primeiro pedal de bumbo comercialmente produzido, marco nesse processo, data de 1910. Por sua vez, os primeiros registros da bateria no Brasil são de 1917. Ocupando posição de grande renome nessa primeira geração de bateristas do Brasil, Perrone coopera ao longo de quase toda sua carreira com o maestro Radamés Gnattali, que conhece em 1929. (AQUINO, 2014, p. 7).

Outro nome de destaque, não relacionado acima, é o de J. Thomaz, que integrou a primeira formação dos *Oito Batutas*, um dos primeiros grupos de música popular urbana a levar a percussão para o choro e a contar com uma bateria em sua formação. (MARTINS, 2014).

O conjunto musical Oito Batutas, liderado pelo flautista Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, e pelo violonista Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, teve atuação constante entre os anos de 1919 e 1923, no Rio de Janeiro - momento marcado por turnês no Brasil e no exterior. Os outros componentes desta que foi a formação original eram Jacó Palmieri, José Alves Lima, Nelson Alves, Raul Palmieri, China e Luís Pinto da Silva. Luís morreu logo após a estréia e foi substituído por J. Thomaz. (MARTINS, 2014, p. 13).

A partir de sua segunda geração houve uma contribuição com novas abordagens a esse instrumento, principalmente com o *samba de prato*, consolidando alguns desses procedimentos, no início da década de 1960, com o surgimento de diversos trios à base de piano, baixo e bateria. (BARSALINI, 2014).

E justamente nesse contexto, do início da década de 1960, que iremos investigar o estilo e balanço (*swing*) de um dos pilares da bateria brasileira, Toninho Pinheiro. (MARTINS, 2021). Airto Moreira (1941-), Dom Um Romão (1925-2005), Hércio Milito (1931-2014), Edson Machado (1934-1990), Milton Banana (1935-1999), Wilson das Neves (1936-2017) entre outros, são alguns nomes de bateristas brasileiros, contemporâneos a Pinheiro, e de semelhante contribuição à evolução deste instrumento no Brasil.

2.2 O samba e seus modos de execução na bateria

O gênero do *samba* se consolidou na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, como resultado da síntese de várias influências da cultura africana. Segundo Nei Lopes (1997, apud SEVERIANO, 2008, p. 69), "o vocábulo (samba) é africaníssimo. [...] Legitimamente banto, das bandas de Angola e Congo".

O processo migratório de negros para a então capital do país também foi decisivo para a consolidação do samba como canção urbana, principalmente por conta do "declínio das lavouras de café do Vale do Paraíba, o término das guerras do Paraguai (1870) e de Canudos (1897), a grande seca nordestina (1877-79) e, principalmente, a Abolição da Escravatura (1888)". (SEVERIANO, 2008, p. 69-70). Ainda nos conta Severiano que a gravação da música *Pelo telefone*, de Donga (Ernesto dos Santos, 1890-1974), lançada "em discos Odeon, em dezembro de 1916, simultaneamente pelo cantor Bahiano e a Banda da Casa Edison, essa composição tornou-se o primeiro samba de sucesso nacional". (2008, p. 70).

Após percorrer todo esse caminho, desde a chegada da bateria ao Brasil, de aproximadamente um século, Barsalini (2014) pôde identificar quatro modos de execução da bateria no gênero do *samba*, em sua tese de doutoramento. São eles: o *samba batucado*, o *samba escovado*, *samba de prato conduzido* e *samba de prato fraseado*. Além deles, principalmente a partir dos anos 1960, pode notar uma maior liberdade criativa dos bateristas, no sentido de combinar diferentes modos em um mesmo padrão de condução.

Para chegar nesses estilos, Barsalini fundamentou-se em três conceitos musicais básicos para desenvolver sua investigação: o *fraseado*, a *condução* e a *marcação*. (2014, p. 32). Esses conceitos partem do conjunto dos instrumentos de percussão e da atuação deles dentro do ritmo do samba. No processo de adaptação esses três conceitos à bateria, apenas um músico torna-se responsável em administrar a relação entre eles, e mesmo no que se refere à execução do samba na bateria "é possível considerarmos os aspectos das regras de conjunto, tendo em vista que o baterista trabalha com a possibilidade de sobrepor as funções de manter estabilidade do tempo juntamente à exploração de características comuns a um solista". (BARSALINI, 2014, p.21).

Segundo Oliveira Pinto (2000, p. 93) a *marcação* "é a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba". Geralmente, tocado por um instrumento grave, como o surdo na percussão e que foi adaptado à bateria através da utilização do bumbo. Um padrão de marcação no samba, utilizado a partir dos anos 1940 é o bumbo "a dois",

quando o baterista toca a colcheia pontuada e a semicolcheia em sequência, conforme figura abaixo. (AQUINO, 2014, p. 46).

Figura 10 - Bumbo “a dois”



Fonte: o autor.

Com relação ao conceito de *fraseado*, Barsalini (2014) nos conta:

Dentre as três funções que, a nosso ver, configuram a base do sistema rítmico do samba, a estrutura sonora do ritmo guia (*time line*) se destaca por ser capaz de, por si só, indicar não só o gênero, como também contextos estilísticos específicos. Esta estrutura, denominada função do fraseado do samba, quando executada na bateria, representa a adaptação de instrumentos como tamborim e agogô. (2014, p. 24).

Um das frases que melhor representa, por si só, o gênero do samba, é o *telecoteco* e que geralmente é tocado pelo instrumento tamborim. O *telecoteco* é uma frase que na bateria pode ser adaptada e tocada ao aro da caixa, ao chimbau ou ao prato de condução e é representada da seguinte maneira:

Figura 11 - Representação da frase do *telecoteco*



Fonte: BARROS, 2015, p. 71.

O último conceito, da *condução*, pode ser representado pelos instrumentos como ganzá, chocalho, pelas platinelas do pandeiro, entre outros, cuja adaptação para a bateria se deu com a utilização do chimbau, do prato de condução ou da caixa. "A função de condução pode ser associada à imagem de uma rede cuja trama, quando bem desenhada, estabelece um apoio a partir do qual o fraseado pode alcançar melhor articulação". (BARSALINI, 2014, p. 22).

A partir da definição dos conceitos acima, Barsalini (2014) passou a investigar os diversos bateristas de nossa história, através de suas gravações, para definir os diferentes estilos de execução do samba.

O *samba escovado* traz como elemento essencial a utilização das escovinhas¹³, que quando friccionadas na pele da caixa exercem a função de condução, similar aos instrumentos de percussão como o afoxé ou chocalho. (BARSALINI, 2014).

Segundo Barsalini, a "maneira de construir os ritmos de samba na bateria, em que a sonoridade dos tambores é mais explorada, foi chamada de *samba batucado*". (p. 58, 2014, itálico nosso). Esse estilo foi primordialmente utilizado na primeira geração de bateristas brasileiros, a partir da chegada desse instrumento ao Brasil, com a primeira adaptação dos instrumentos de percussão ao novo instrumento. O *samba batucado* é considerado o primeiro modo de execução de samba na bateria, tendo como timbre predominante a utilização dos tambores, onde as funções de condução e fraseado se unem em uma única voz, executada por ambas as mãos.

A partir desta matriz, foram desenvolvidos sofisticados padrões que ficaram conhecidos por samba cruzado. De maneira geral, o samba cruzado utiliza os mesmos recursos já apresentados nos casos de samba batucado, com utilização constante dos tambores para realização das funções de fraseado e condução. No entanto, enquanto os primeiros padrões de samba batucado restringiam-se praticamente à caixa, no samba cruzado os tons e surdo também são percutidos em concomitância à caixa, descentralizando as funções e abrindo o leque de opções de alturas para incremento do fraseado. Dessa forma, o samba cruzado se caracteriza pela execução constante de semicolcheias na caixa na função de condução com a mão direita, enquanto a mão esquerda realiza o "cruzamento" dos braços ao tocar em tons e surdo a função de fraseado. (BARSALINI, 2014, p. 114-115).

Para concluir, o *samba de prato*, dividido em *fraseado* e *conduzido*, se caracteriza pelo uso predominante dos pratos, como chimbau e o prato de condução. O *conduzido* tem como

¹³ As vassourinhas (do inglês brushes), também conhecidas como escovinhas, são alternativas ao baterista, e podem ser utilizadas em substituição ou mesmo conjuntamente às baquetas. O modelo mais utilizado atualmente se constitui de vários filamentos finos de arame presos por um mecanismo retrátil (denominado telescópico) em uma base de alumínio emborrachada. Há ainda vários modelos diferenciando o material da base (como madeira) e a composição dos filamentos (que podem ser também de nylon, com pontas diferenciadas, mais ou menos flexíveis, etc). As escovinhas podem ser utilizadas de forma similar às baquetas, em que tambores e pratos são percutidos. Através deste mecanismo, o baterista atinge um resultado distinto em timbre e em volume, já que a capacidade de projeção sonora com o uso das escovinhas é normalmente mais modesta do que as baquetas podem produzir. (BARSALINI, 2014, p.123).

característica a sequência de quatro semicolcheias por tempo enquanto o *fraseado* se define pelos diferentes agrupamentos rítmicos em cada um dos tempos. (BARSALINI, 2014, p. 37).

Assim, podemos notar na tabela abaixo (3.1), elaborada por Barsalini (2014), como as questões como *timbre*, *função*, *sobreposição de vozes* ou *referência* do instrumental da percussão, além de outras características, podem ser organizadas a fim de sistematizarem os diferentes modos de execução do samba.

Tabela 1 - Matrizes estilísticas do samba na bateria

	Samba batucado	Samba escovado	Samba de prato	
			Conduzido	Fraseado
Timbre predominante	Tambores	Fricção na caixa	Pratos	Pratos
	Funções de condução e fraseado geralmente reunidos em uma única voz, executada pelas duas mãos	Prevalência da função de condução	Sequência de quatro semicolcheias por tempo	Função de condução é geralmente implícita ou abolida
			Condução e fraseado divididos em duas vozes, cada função executada por mãos distintas	Diferentes agrupamentos em cada tempo, cuja sequência define variações do telecoteco
Sobreposição de vozes				Polifonia
Referências	Tamborim e adufe	Afoxé e chocalho	Pandeiro e tamborim	Tamborim

Fonte: Barsalini (2014, p.37).

A partir dos anos 1960, com o estabelecimento do *samba de prato*, como uma nova abordagem à bateria, novas possibilidades de coordenação motora foram exploradas, dando maior liberdade aos bateristas da época, que passaram a executar ritmos diferentes entre as duas mãos. (BARSALINI, 2014, p. 192).

Por isso, em alguns casos, podemos encontrar o que Barsalini definiu como "padrão híbrido" (2014, p. 204), onde o baterista mistura recursos característicos de diferentes matrizes em um mesmo padrão de condução. Como no caso apresentado, onde o baterista Airto Moreira "utiliza a caixa percutindo com escovinha semicolcheias na pele [...], enquanto a outra mão fraseia livremente com baqueta no aro. Dessa maneira, combina os elementos de

samba conduzido e *samba batucado*". Além disso, com o uso das escovinhas, apesar de utilizar recursos técnicos relacionados ao *samba conduzido* (sequência de semicolcheias), o timbre característico das escovinhas remete à matriz do *samba escovado*. (BARSALINI, 2014, p. 206).

Como um dos objetivos principais dessa pesquisa é buscar entender o balanço de Pinheiro, no *samba de prato conduzido*, ressaltamos a passagem abaixo.

Na comparação entre *samba conduzido*, percebemos que um dos principais elementos que diferenciam os bateristas é justamente a maneira como cada um manipula essa linha de condução, as nuances imprimidas regularmente neste ou naquele ponto da sequência de semicolcheias. Este detalhe é determinante no resultado final do ritmo, pois influencia diretamente no seu balanço específico. (BARSALINI, 2014, p. 196).

3 TEORIA DAS MÚSICAS AUDIOTÁTEIS

3.1 Introdução

Neste capítulo apresentaremos a base teórica para a investigação das questões interpretativas envolvendo a extemporização e o balanço do baterista Toninho Pinheiro, durante o processo de gravação do primeiro álbum do grupo *Som/3*. Explicaremos como a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), desenvolvida pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti, pode se tornar uma ferramenta útil na pesquisa de música popular.

A musicologia ocidental, desde o século XVIII até meados do século XX, esteve essencialmente vinculada ao repertório com foco na matriz visual, apoiando-se na notação musical e na partitura. Dessa forma, deixou de lado questões sociais e antropológicas, com uma visão positivista, onde a partitura seria o suficiente para uma precisa análise musical. Em contraponto, para uma compreensão mais ampla e realista, Caporaletti elaborou a taxonomia conhecida como TMA, na busca por recolocar o *Sujeito* no centro do processo analítico, uma vez que já é consenso na musicologia contemporânea que questões antropológicas e sociais devam fazer parte do discurso musicológico. (CAPORALETTI, 2018, p.1).

Inicialmente trataremos dos dois pilares que fundamentam a TMA: o Princípio audiotátil (PAT) e a Codificação neaurática (CNA), conforme nos esclarece Araújo Costa (2018):

Em uma primeira aproximação, poderíamos entender a fórmula “PAT + CNA” como um esquema que envolve as noções de energia psicocorporal, produção de texto e fonograma, assim como pensamos no esquema clássico da composição musical, lápis/escritura/partitura. Tal razão considera corretamente que, nos dois casos, o artista “escreve” música. No entanto, essa concepção pode se mostrar redutora e até falaciosa sem o entendimento de que tratam-se de dois modelos formativo-musicais que correspondem a sistemas cognitivo-operativos distintos. É nesse sentido que nos termos da TMA, a polaridade lápis/partitura corresponde ao sistema e princípios epistêmicos da matriz cognitiva “visual”, enquanto a polaridade energia formante psicocorpórea/fonograma (na forma PAT + CNA), corresponde aos princípios da matriz cognitiva “audiotátil”. Em resumo, a presença desse par significa uma mudança de perspectiva, sobretudo no que concerne o papel da fonografia no processo formativo musical, porque essa nova concepção evoca o reconhecimento da fonografia não apenas como dispositivo de dominação cultural de massa, mas também como o critério que fundamenta a consciência do Sujeito sobre a plena possibilidade de inscrição dos valores musicais induzidos pelo princípio audiotátil: a consciência da codificação neaurática [CNA]. (2018, p. 1-2).

O PAT, de forma sucinta, diz respeito a *energia psicocorporal* do ato de tocar e *extemporizar* a partir de um conhecimento prévio, relacionado a algum estilo musical que possua balanço. Para de forma audiotátil produzir o *texto* a ser registrado no *fonograma* (CNA). Reforçando o colocado acima por Araújo Costa (2018), devemos deixar claro que apesar da analogia com o uso da palavra *texto*, estamos lidando com dois processos distintos. O tradicional, que é transmitido através de a uma matriz visual, enquanto o processo formativo audiotátil vinculado a uma matriz aural.

3.2 Princípio Audiotátil (PAT)

Quando o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) esteve no Brasil, entre os anos de 1917 e 1918, enfrentou o desafio de transformar em notação musical uma interpretação diferenciada dos músicos urbanos brasileiros, algo que não era comum para ele e não poderia ser representado por uma ou duas colcheias, dividindo o tempo em duas metades exatas (pensando na semínima como unidade de tempo), como sugere a escrita de uma partitura tradicional. Mesmo para um músico moderno como ele, questões interpretativas instigaram o músico francês que passou a estudar a música brasileira e as partituras, durante sua passagem pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. O que intrigou Milhaud foi aquela forma de tocar fora da codificação rítmico/métrico ocidental tradicional a qual ele passou a chamar de *petit rien*¹⁴, como algo típico da música brasileira. (CAPORALETTI, 2012, p. 229-235).

O exemplo acima serve para ilustrar uma prática musical desvinculada da matriz visual e transmitida de forma oral, a partir de uma prática vinculada ao balanço, da qual um músico reconhecido como Milhaud não foi capaz registrar através da escrita musical.

Hermano também relata a passagem de Darius Milhaud, que esteve no Rio de Janeiro entre 1914 e 1918 como secretário particular de Paul Claudel, poeta, ministro da Legação Francesa no Brasil, com *status* de embaixador. Conheceu Villa-Lobos, que o levou a choros, macumbas e espetáculos de música carnavalesca. Comprou partituras de muitos maxixes e tangos até aprender a difícil arte da sincopa. (MARTINS, 2014, p. 79).

O princípio audiotátil se refere a um modo de atuação do músico que não está vinculado à matriz visual da partitura, não é a interpretação de uma peça previamente

¹⁴ Traduzido do francês como "pequeno nada".

concebida ou elaborada, e sim, uma criação espontânea baseada no balanço e no idiomatismo de determinado gênero musical através da extemporização.

Com o advento da gravação e a evolução da música popular urbana, formas de atuação relacionadas à particularidade formativa energética que chamamos de *swing* no *jazz*, *groove* no *rock* e de balanço na música brasileira, se desenvolveram e dizem respeito a uma percepção tanto auditiva quanto tátil. Ambos os sentidos atuam psicocorporalmente de forma orgânica, durante o processo de criação e interação musical. (CAPORALETTI, 2018, p. 8).

Conta-nos Caporaletti, "a natureza criativa holística endossomática do PAT rejeita, além disso, a distinção ontológica entre intérprete e compositor, ou a abriga em um novo regime de compartilhamento autoral". (2018, p.9). Ou seja, diferente de uma matriz visual, como uma partitura que pretende colocar o máximo de informações no texto, a fim de orientar o intérprete com a maior precisão possível e com isso igualar todas as interpretações dessa matriz, na música de princípio audiotátil o registro sonoro é a "impressão digital" de um determinado músico.

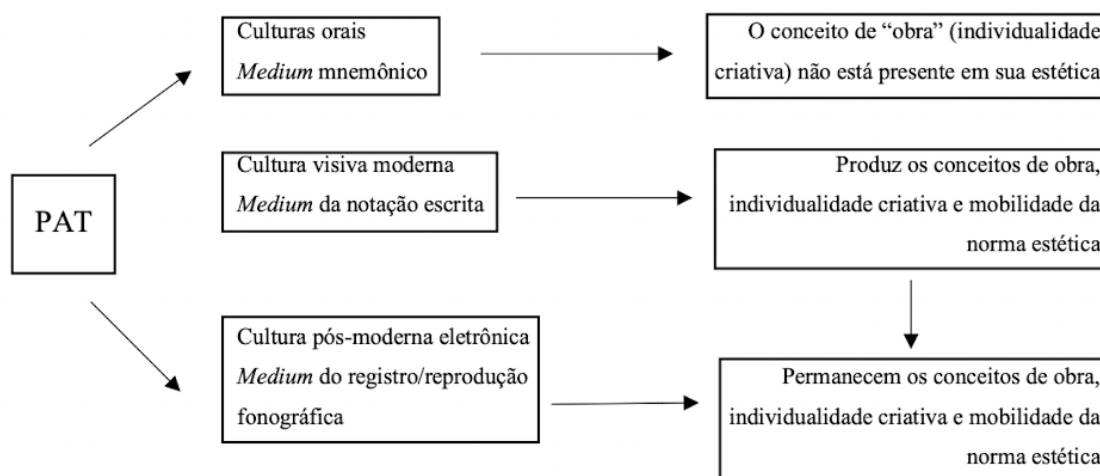
Do ponto de vista sincrônico, o PAT, pode ser então compreendido como interface ativa e *medium* cognitivo psicocorpóreo que, no seio de um quadro interpretativo mediológico, torna-se indutor de um modo de conhecimento e de representação da música, coerentemente com seus próprios pressupostos orgânicos, e, por conseguinte, especifica um modelo noético intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal, projetada – em um 'fazer' – na interação ativa com o contexto do ambiente. (CAPORALETTI, 2018, p. 8).

Nesse sentido, torna-se fundamental o registro fonográfico como parte do processo de "escritura" do processo criativo dos músicos e músicas desenvolvidas a partir do princípio audiotátil. Principalmente, porque esse ponto, o registro, diferencia as músicas populares urbanas (eletrônicas) da música de cultura oral. Iremos explorar mais esse assunto a partir da próxima seção (§4.3).

3.3 Codificação neoaurática (CNA)

Com esquema abaixo, reelaborado por Modesto (2020), a partir de Caporaletti (2005, p. 83), podemos visualizar como as diferentes culturas (orais, visuais ou eletrônicas) estão classificadas com relação ao conceito de "obra" e a presença ou não da individualidade criativa.

Figura 12 - Presença / ausência do PAT e conotações estéticas ocidentais



Fonte: MODESTO, 2020, p. 136.

As culturas de tradição oral dizem respeito, essencialmente, ao tipo de música folclórica ou popular que tem como *medium* a oralidade e o processo *mnemônico* como principal forma de registro ou arquivo. São músicas transmitidas através da vivência em um ambiente familiar ou dentro de uma comunidade, que geralmente estão associadas a ritos religiosos ou ritualísticos que tem a música como parte de um evento maior e que envolve dança e outras formas de expressão. Por isso, esse tipo de música, dentro das *culturas orais*, por estar associada ao processo de criação psicocorpóreo, é classificado como música audiotátil. Por outro lado, por não estar vinculado a um processo artístico, não tem como prerrogativa a *individualidade criativa*.

Já a *cultura visiva moderna*, como já exposto anteriormente, tem como *medium* a notação escrita e apesar de buscar minimizar a influência do intérprete através do maior detalhamento possível da *obra*, através de seu texto, inevitavelmente, há *mobilidade criativa* expondo a individualidade artística.

Por último, a *cultura pós-moderna eletrônica* tem como *medium* o registro e a reprodução fonográfica, a partir de tecnologias desenvolvidas entre o final do século XIX e início do século XX. Como nos conta Araújo Costa (2018, p. 9) "as primeiras fontes fonográficas de música brasileira remontam ao ano de 1897, à localidade do Rio de Janeiro, [...] as gravações de choro instrumental datam de 1902" e possibilitaram a perpetuidade aurática das práticas urbanas audiotáteis.

O registro sonoro, o álbum, o disco e as formas eletrônicas contemporâneas de gravação são modelos de CNA e têm um impacto cultural significativo, no processo de realimentação social e antropológico. A possibilidade de perpetuação de uma criação musical baseada no PAT torna a música popular urbana diferente das culturas orais pelo simples princípio de poder ser apreciada "infinitamente" através de meios eletrônicos. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a cultura pós-moderna eletrônica se iguala a cultura visiva moderna (fonograma = partitura), se distancia com relação ao PAT, uma vez que a cultura visiva moderna tenta minimizar os efeitos individualizantes da interpretação.

A noção de CNA apresenta assim chaves para a compreensão das consequências cognitivas das mediações culturais (em nosso exemplo, o disco) porque aborda o problema mediológico sobre os modos como uma cultura (ou uma microcultura) representa a si mesma. Caporaletti concebe a CNA como um médium conceitual cujas modalidades de sua implementação são reverberadas e refletidas na imaginação estética dos produtos culturais, e consequentemente, nos valores que lhe estão associados. (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 7)

Reforçando o ponto colocado acima, Caporaletti esclarece sobre o impacto da CNA na diferença entre culturas orais, que também são fundadas pelo PAT.

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

A reprodutibilidade "infinita", relacionada a CNA, traz a possibilidade da musicologia investigar a "identidade autoral, originalidade criativa e mobilidade da norma estática, autonomia da obra" (CAPORALETTI, 2018, p. 11), de um músico, na pesquisa pelas questões interpretativas do repertório vinculado ao PAT.

Sobre a relevância social e antropológica da CNA, a atuação de um músico habituado a tocar o repertório popular, que tem como essência o *swing* do jazz ou o *balanço* do samba, na maioria dos casos encontrará a idiomatismo de determinado gênero musical a partir dos *fonogramas*, a partir da audição de suas principais referências. No processo de aprendizagem de determinado idioma musical é comum que os músicos imitem outros músicos a partir da escuta de suas gravações. Por exemplo, tocar samba na bateria exige mais do que apenas

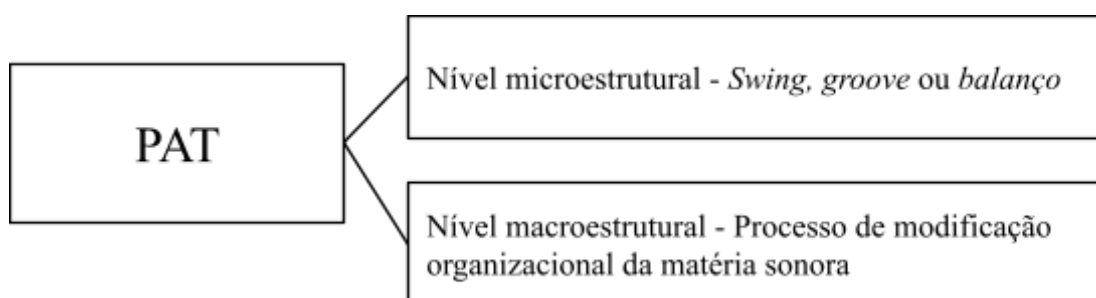
seguir livros ou métodos (matriz visual) para aprender os principais padrões de condução e demais questões interpretativas. É preciso buscar as principais referências do gênero e a partir da escuta de fonogramas, entender as reais características idiomáticas, para então, colocar como rotina de seus estudos a fim de tornar essas características algo intrínseco. Digo, no sentido de assimilação, quando algo inicialmente intelectualizado, a partir da prática e repetição se torna algo intuitivo e "automático" durante o processo criativo.

Porém, em boa parte dos casos, essa investigação acaba esbarrando em um problema, a transcrição musical, ou seja, tornar texto aquilo que até então estava limitado ao registro fonográfico. Por muito tempo a investigação relacionada à música popular urbana teve como principal objetivo o desenvolvimento da transcrição musical, para então se utilizar das ferramentas musicológicas do modelo tradicional, uma investigação baseada no *texto* que antes aural, passou a ser visual.

Caporaletti (2018, p.11-12) problematiza a questão da transcrição musical pelo mesmo princípio que critica a cultura visiva moderna, a qual busca se afastar da individualização da interpretação através do texto. Segundo o musicólogo italiano, com a transcrição musical transformamos um fenômeno sonoro em uma informação visual, na busca por "uma ideologia cartesiana que encontrou sua própria implementação privilegiada no 'universo da precisão' ocidental" (2018, p. 11).

Mas isso não invalida toda e qualquer forma de transcrição, apenas coloca esse tipo de investigação em um nível superficial ou macroestrutural, não dando maior valor a esse material escrito do que ele supostamente tem. Abaixo, um esquema desenvolvido por Caporaletti (2005) e reelaborado pelos autores, ilustrando os diferentes níveis de investigação vinculados ao PAT.

Figura 13 - Princípio audiotátil e os diferentes níveis de atuação



Ainda com relação a CNA, vale destacar que ela pode ser implementada em dois níveis, primário e secundário. A CNA primária diz respeito ao processo de gravação "puro", ou a "música crua", no processo de captação da criação psicocorporal, relacionado às práticas das músicas audiotáteis. Enquanto a CNA secundária é entendida como uma fase posterior, em um processo de edição com recorte, colagem e sobreposição de "música crua" criando o que pode ser entendido como "música editada". (ARAÚJO COSTA, 2020, p. 8).

3.4 Extemporização

Nesse ponto, no processo de esclarecer o conceito de extemporização, será fundamental diferenciá-lo do conceito mais amplo da improvisação. E ao tratarmos sobre improvisação, devemos observar que esse assunto é muito mais amplo e complexo do que apenas a visão associada a forma de improvisação mais praticada no ocidente e vinculada ao arquétipo do *jazz*. Na busca por um conceito mais generalizador e associado a conceitos comuns nas diversas práticas que contemple várias culturas do mundo, Caporaletti encontra o termo extemporização para caracterizar uma forma de atuação fundamental nas músicas de princípio audiotátil. (CAPORALETTI, 2005, p. 104).

Os componentes de inflexão do som, da "boa forma" rítmica, a qualidade do groove, os correlatos formais da energia rítmica psicocorporal são improvisados em relação ao modelo e então codificados pela natureza tecnológica neaurática da gravação. Esses aspectos não são previamente determinados a partir de uma referência textual prescritiva e, portanto, não pertencem estritamente à categoria de qualidades que se polarizam em torno do conceito, também ocidental, de "interpretação". E, em vez disso, uma interpretação sem um referente pré-escrito; propriamente falando, é uma extemporização. Da mesma forma, o violonista chamado para apoiar o vocalista, com base em uma partitura composta por cifras que indicam certos acordes, dará uma versão, digamos, de um arpejo, [...] mas a sequência das cordas submetidas ao tratamento rítmico (e, conseqüentemente, a sucessão das notas e embelezamentos relacionados), sempre diferente e não é devidamente pré-ordenada [...] é outra forma de extemporização. (CAPORALETTI, 2005, p. 109, tradução nossa).

Para dar mais um exemplo, partindo de um quarteto de *jazz*, tocando um tema conhecido de *bebop*¹⁵, sabemos que o baterista irá cumprir seu papel rítmico-timbral delineando a forma musical, enquanto o contrabaixista seguirá em linhas contrapontísticas

¹⁵ Estilo de *jazz*, desenvolvido na década de 1940 como uma resposta ao sucesso mercadológico que o estilo *Swing* alcançou, no final da década de 1930. Em direção contrária ao estilo dançante, o *Bebop*, músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Thelonious Monk tocavam e improvisavam de forma veloz e "nervosa" em cima dos temas. (BERENDT, 2014, p. 40-41).

com seu *walking bass*¹⁶ enfatizando o pulso contínuo, enquanto o pianista faz comentários pontuais, percussivo e com *voicings* escolhidos a cada instante de acordo com a estrutura da música. Por último, o saxofonista toca as frases que compõem a melodia antes de começar a improvisar. A partir de então o solista desenvolve todo arcabouço de ideias, escalas, arpejos, modos e frases estudadas previamente durante seu processo criativo, dentro da estrutura da música. Enquanto isso, os outros três membros do grupo seguem criando livremente o acompanhamento ao solista, respeitando a estrutura formal da música também. Seguimos assim até a conclusão do solo do saxofonista, para em seguida o pianista solar até chegar a vez do contrabaixista, que muda de atuação radicalmente, deixando a marcação do *walking bass* para entrar no processo de improvisação. Nesse ponto, conseguimos entender como a extemporização e a improvisação se diferenciam, quando o músico deixa de acompanhar (extemporização) e passa a improvisar. (CAPORALETTI, 2005, p. 108-110).

Portanto, podemos definir extemporização como uma interpretação dentro dos limites de um determinado estilo musical. Como no *jazz* e todo repertório vinculado ao princípio audiotátil (PAT), nem tudo está na partitura (ou quase nada) e boa parte das decisões do músico são tomadas com base no estilo em que o músico está inserido.

A extemporização é um dos dispositivos de criação musical extemporânea identificados por Caporaletti, *I processi improvvisativi*, op. cit. Pode ser entendida, numa primeira aproximação, como projeção em larga escala do princípio audiotátil, assim como projeção em microescala de fenômenos do groove e do swing. É a forma do processo constitutivo de codificação textual nas músicas nas quais age o PAT, “interpretação” de um trecho do qual não existe a unidade textual fixada em notação segundo os critérios da “fidelidade à partitura”, mas que se substancia como “modelo” ou “matriz” na consciência do performer (CAPORALETTI, 2012, p.30).

Partindo do exposto acima para a situação do grupo *Som/3*, podemos entender todas as decisões tomadas por Pinheiro, durante o processo de gravação, como um processo de extemporização, onde as escolhas do músico dentro dos modos de samba definem seu estilo. Com a exceção de três momentos, na primeira música do álbum, *Samblues*, Pinheiro deixa de *extemporizar* sobre o *samba de prato fraseado* para *improvisar*, com solos de quatro compassos, com início nos minutos 03:57; 04:03 e 04:16 (SOM/3, 1966), onde os demais integrantes do grupo param de tocar, e Pinheiro passa a improvisar explorando a bateria de forma virtuosística, com diferentes timbres, e não necessariamente relacionado ao estilo do samba.

¹⁶ "Desde o *bebop*, as quatro batidas regulares do baixo - *walking bass* - são o único fator que, dentro de um *ensemble*, mantém o ritmo fundamental inabalável". (BERENDT, 2014, p. 392).

Relacionado ao evento da extemporização, temos o conceito de *Lugar interacional-formativo* (LIF), desenvolvido pelo pesquisador Araújo Costa (2020), que define o processo de criação musical, dentro do repertório das músicas audiotáteis, como "um campo de interações formado *na* performance" (2020, p. 5). Dentro do ambiente das músicas audiotáteis, o músico está em constante criação durante a performance, onde o processo é registrado no exato momento em que se toca, através do meio fonográfico. Diversos fatores influenciam as decisões do artista no momento da performance, e um deles é a interação entre os músicos, principalmente no ambiente da música instrumental, onde a improvisação é parte do processo criativo. Por exemplo: uma formação em trio, com piano, contrabaixo e bateria, no momento do solo do pianista, quando ele deixa de extemporizar, o baterista e o contrabaixista seguem acompanhando e extemporizando dentro do idioma sugerido pela música (samba, baião, frevo, etc.), mas atentos às escolhas improvisadas do solista, que podem e devem causar alguma reação em quem está acompanhando. Esse processo de interação é o que podemos definir como LIF, dentro do contexto desta pesquisa.

3.5 Balanço, *swing* e *groove*

A fonte principal para nossa investigação nesse tema, o *swing*, foi o livro de Vincenzo Caporaletti lançado em 2014 com o título: ***Swing e groove: sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili***, cuja tradução livre seria: ***Swing e groove: os fundamentos estéticos da música audiotátil***. É um trabalho minucioso, com 410 páginas, dividido em duas partes, onde o desafio do autor foi desenvolver uma *Teoria* que possa compreender e sistematizar uma questão que sempre foi tratada como algo místico e à margem da musicologia ocidental.

Antes de aprofundar nas questões mais significativas, vale um esclarecimento. O termo *groove* é eventualmente entendido como sinônimo de *swing*, mas muito mais difundido dentro do campo da música popular como o *rock*, *funk*, *rhythm and blues*, *hip-hop*, entre outros. Ainda sim, *groove* também pode ser usado no *jazz* como uma referência à sensação de ritmo, de balanço. A pré-condição para existência de *groove* e *swing* é justamente essa sensação de balanço implícita e de pura consistência imaginativa ou explícita pela secção rítmica de um grupo de *rock*, *jazz* ou música popular em geral. Já na música popular brasileira é recorrente o uso do termo balanço para se referir a mesma condição de *groove* e *swing*. Ou seja, os termos *swing*, *groove* ou balanço são diferentes nomes para a mesma sensação psicofísica.

Mário de Andrade já notou, em 1928, a origem comum das músicas populares urbanas, tanto na América do Norte quanto no sul, que sofreram influência da música africana, o que justifica a utilização de termos similares para traduzir o mesmo sentimento, no caso balanço como um sinônimo claro de *swing*.

Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um *samba macumbeiro, Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem... (ANDRADE, 1928, p. 25).

Sobre o trabalho de Caporaletti (2014), a primeira parte conta com um levantamento histórico sobre a origem e desenvolvimento do termo *swing*, além de uma análise crítica dos artigos e reflexões sobre o assunto no último século. Cronologicamente o autor italiano mostra as principais ideias e aponta em que sentido os musicólogos sucederam ou falharam na discussão sobre o assunto. Em todos os casos apontados por Caporaletti, os argumentos apresentados na busca pela compreensão do conceito de *swing* estão essencialmente relacionados ao surgimento e desenvolvimento do *jazz* nos Estados Unidos da América. O autor ainda mostra as bases para a sistematização de sua *Teoria Geral*, apresentada na segunda parte do livro, desenvolvendo seus argumentos amparados pelas reflexões apresentadas na primeira parte. Na última parte, Caporaletti apresenta o *Modelo Analítico Integrado* (AIM) com um exemplo na investigação e comparação microestrutural de três gravações diferentes, da mesma frase musical, interpretada pelo saxofonista estadunidense Charlie Parker (1920-1935).

Importante lembrar que o termo *swing* também é utilizado para definir um período histórico do *jazz*, a chamada era do Swing¹⁷. Outro modelo histórico para o termo, diz respeito à interpretação e notação musical relacionada ao *swing*, que implica a utilização de tercinas de colcheias ou colcheias pontuadas, dentro de uma fórmula de compasso com unidade de tempo igual a semínima, como forma de orientar uma performance musical, mas que na prática não tem relação alguma com a concepção energética e o princípio audiotátil que estão no centro dos pressupostos dessa dissertação.

Dentre os diversos pontos apontados por Caporaletti, às primeiras investigações relacionadas ao *swing*, a crítica recorrente diz respeito à generalização da interpretação através do uso da partitura, ou notação musical, como elemento inquestionável na representatividade da *performance*. Na busca pela definição do *swing*, e na crítica aos

¹⁷ Segundo Berendt, período do *Jazz* que durou de 1930 a 1945.

pensadores anteriores a ele, Caporaletti traz de volta o *Sujeito* ao centro da discussão, se afastando da superficialidade e do fator limitante que a notação musical impõe.

Um exemplo dessa visão mais rígida pode ser encontrado na opinião do compositor Igor Stravinsky, sobre o jazz, justamente no momento em que o mestre russo buscava entender os problemas estéticos dessa expressão artística, Stravinsky menciona: "o ritmo (no jazz) não existe porque não há proporção rítmica ou relaxamento". De certa maneira, a percepção de Stravinsky resume a posição de certa parcela da cultura acadêmica na época e que acabou afetando de forma negativa a percepção da comunidade musical. Para Caporaletti (2014, p. 185-194), a "proporção rítmica", citada por Stravinsky, se refere ao agrupamento qualitativamente organizado de eventos sonoros ao longo do tempo, estabelecido dentro de um sistema visual hierárquico.

Segundo Caporaletti (2014, p. 185-194), provavelmente a principal questão, da primeira parte do livro, seja justamente ilustrar o nível de conhecimento sobre o assunto (*swing*) e a resistência dessa área do conhecimento em ganhar consistência dentro da musicologia ocidental. Do ponto de vista perceptivo-sensorial, desde as primeiras manifestações do final do século XIX, até as primeiras críticas, no final da década de 1920, o fenômeno do *swing* esteve invariavelmente associado a um desequilíbrio na dimensão rítmica (subdivisão ternária), mas que nunca foi formalizado satisfatoriamente na teoria musical convencional.

Apesar das contradições e dificuldades iniciais, as pesquisas e críticas avançaram no decorrer do século e um dos primeiros pensadores a sistematizar o conceito de *swing* foi o crítico francês, André Hodeir¹⁸, que apresentou ideias objetivas para a definição do conceito. Um dos pontos diz respeito ao relaxamento (neuromuscular) e o ao impulso vital, que pressupõem um tocar relaxado com geração de impulso, de movimento e que se tornaram questões fundamentais na busca por uma sistematização do fenômeno do *swing*. Outro ponto importante diz respeito à relação dialética entre as dimensões horizontal (que ocorrem ao longo do tempo) e vertical (como harmonia, timbre e intensidade) do som. (CAPORALETTI, 2014).

Por isso, a tecnologia e os modelos computacionais mais recentes têm auxiliado na busca por uma compreensão microscópica do *swing*. Na execução de quatro semicolcheias

¹⁸ Nascido em Paris em 1921, André Hodeir foi compositor, crítico e romancista que ficou mais conhecido por seus estudos de jazz, que influenciaram a crítica em ambos os lados do Atlântico e em todo o mundo. Primeiro formado como violinista, depois como compositor, André Hodeir começou a escrever sobre jazz na década de 1940. Como editor-chefe da revista francesa *Jazz Hot*, ele foi um dos primeiros defensores do bebop e seus praticantes, Charlie Parker e Dizzy Gillespie. Hodeir faleceu em 2011. (UNIVERSIDADE DE MICHIGAN, 2006).

por tempo, por exemplo, através de recursos computacionais, podemos averiguar como essas quatro notas estão organizadas temporalmente na fração de milissegundos¹⁹. No desenvolvimento de sua *Teoria Geral*, Caporaletti (2014) classifica essas notas, toques ou batidas como *groovemas*, que são a menor divisão que organiza determinada sequência de notas. Conforme explica o autor, abaixo:

O groovema corresponde à menor unidade de tempo, teoricamente proporcional à unidade de impulso (batida) de uma pulsação tendencialmente isócrona (pulso contínuo), capaz de ativação sonora pelo princípio audiotátil. É a partícula sonora elementar do swing e da música audiotátil baseada na ação do princípio audiotátil (PAT). (CAPORALETTI, 2014, p. 298, tradução nossa).

Uma das principais reflexões trazidas por Caporaletti, com a introdução da TMA, é o resgate da análise musicológica vinculada à individualidade. Uma forma específica do *samba de prato conduzido* pode ser tocada e gravada por inúmeros bateristas e a transcrição será praticamente a mesma. Por isso, reforçando o aspecto superficial e macroestrutural da notação musical, trago a reflexão de Barsalini, sobre a suposta idealidade da notação musical.

A representação musical através do sistema tradicional, do qual faremos uso neste trabalho, indica uma sequência de semicolcheias que estariam idealmente alinhadas por uma equidistância definida pela rigidez metronômica. No entanto, a audição e a prática nos mostram que, na grande maioria dos casos, esta regularidade de alinhamento não existe, de forma que as semicolcheias são agrupadas de diferentes maneiras em cada situação e por cada um dos bateristas considerados, gerando diversas nuances de swing (balanço) correspondente a características expressivas singulares. (BARSALINI, 2014, p. 23).

Para analisar a atuação de um músico de forma detalhada em nível microestrutural, Caporaletti desenvolveu o *Modelo analítico integrado* (AIM), que busca entender as particularidades do músico conforme nos explica abaixo:

Reiteramos que, no que diz respeito às micro modificações expressivas, a diferença substancial com a música de arte ocidental da tradição escrita consiste no fato de que os fenômenos micro rítmicos a que nos referimos "aparecem" perceptivamente na forma de swing ou groove, e se tornam relevantes perceptualmente e culturalmente, apenas em relação àquele modelo de pulso caracterizado por uma tendência à isocronia que definimos como pulso contínuo. (CAPORALETTI, 2014, p. 293, tradução nossa).

Para Caporaletti, entender o balanço de um determinado músico demanda uma metodologia que envolve três etapas essenciais. Primeiro, deve-se "considerar o *swing* como

¹⁹ Unidade de tempo que corresponde a um milésimo de segundo.

dependente, sobretudo das modalidades de posicionamento dos groovemas, duração e intensidade dos sons individuais, podendo as intensidades ser atribuídas a acentos idiossincráticos". (2014, p. 292, tradução nossa). Segundo, devem-se utilizar ferramentas computacionais de análise do som, principalmente para detectar precisamente a duração e a intensidade das notas musicais e, por último, deve-se "usar um critério estatístico para processar os dados quantificados com análise fatorial, para destacar a constância e a recorrência de certas configurações, ou plexos característicos, dentro da estrutura linguística do artista". (2014, p. 292, tradução nossa).

Dentro desse contexto e ainda relacionado ao AIM, Caporaletti (2014) desenvolveu dois critérios para a medição da relação entre diferentes groovemas ativados pelo PAT, que ele classificou como modificações M1 e M2. A primeira diz respeito à modificação de cada groovema com relação ao pulso contínuo implícito, ou seja, com base no andamento médio de determinado trecho musical podemos medir de que forma cada um dos groovemas antecipa ou atrasa dentro da média e compreender como a ativação audiotátil do músico define o seu balanço. Essa primeira modificação é definida como M1 e a aceleração ou desaceleração de cada groovema deve ser entendida como propulsão ou prostração de cada movimento, de cada toque, em relação ao pulso contínuo implícito. Já a segunda modificação, M2, avalia a distância temporal entre os groovemas e de que forma a distância entre eles aumenta ou diminui, no decorrer do tempo. (2014, p. 302-303).

A partir dessas reflexões e conceitos apresentados acima, iremos desenvolver nossa análise em duas partes, a primeira com uma visão macroestrutural, vinculada à matriz visual e a segunda com uma visão microestrutural, a partir dos critérios do AIM.

4 ANÁLISE

Esse capítulo está dividido em duas partes, a primeira com uma investigação da atuação de Pinheiro, dentro de um nível macroestrutural, com foco nas transcrições musicais e a organização do material sonoro. Das 11 músicas que compõem o disco, selecionamos um ou mais trechos, onde foi possível identificar e classificar os estilos de samba, escolhidos por Pinheiro, para cada uma das músicas do álbum.

Na segunda seção, buscamos definir o balanço de Pinheiro, durante a utilização do *samba de prato conduzido*, dentro de um nível microestrutural. Colocaremos uma "lupa" nas semicolcheias de Pinheiro, quando tocadas em sequência no chimbau, buscando um padrão de distância temporal entre os groovemas, para entender de que forma eles estão organizados e como isso define o balanço do baterista.

4.1 Análise nível macroestrutural

Aqui iremos separar a atuação de Pinheiro, a partir dos modos de execução da bateria no samba, conforme as 11 músicas gravadas no álbum do grupo *Som/3*. Destacamos que os demais ritmos ou padrões de condução utilizados por Pinheiro no álbum, que não podem ser classificados como Samba, não foram considerados como objeto de análise dessa pesquisa.

4.1.1 *Samba de prato fraseado* e a extemporização

A partir da taxonomia e das reflexões trazidas por Caporaletti, relacionadas à TMA, nesse ponto, iremos analisar a extemporização de Pinheiro durante a utilização do *samba de prato fraseado* e entender de que forma seu processo criativo, no ato da gravação, evidencia o idioma²⁰ do samba.

Para iniciar a análise do material transcrito, vamos contextualizar a importância do fraseado do tamborim no samba e, mais especificamente, a representatividade da frase do *telecoteco* nesse contexto. Segundo Oliveira Pinto (2000, p. 92), com relação ao *telecoteco*, trata-se de “uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso de 16 pulsações”. Segundo Barsalini (2014, p. 24), é uma estrutura que é

²⁰ Segundo o dicionário online, Michaelis (michaelis.uol.com.br), o idioma é uma língua e que pode ser definido como um conjunto de palavras ou signos vocais e regras combinatórias estabelecidas, de que fazem uso os membros de uma comunidade para se comunicar e interagir.

adaptada de instrumentos como tamborim e agogô e trata-se de “uma das mais usuais, e considerada padrão para reconhecimento do gênero”. (BARSALINI, 2014, p. 24).

Barros (2015, p. 43) menciona que o tamborim se tornou um dos instrumentos mais populares no Brasil, “sendo praticamente indispensável sua presença em grupos ou rodas de samba, bem como nas escolas de samba”. Barros (2015, p. 71) representa a frase da seguinte maneira:

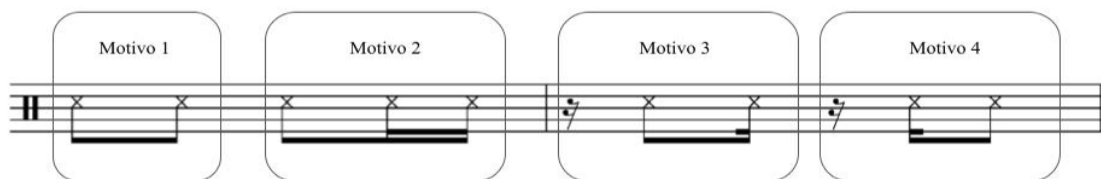
Figura 14 - Representação da frase do *telecoteco*



Fonte: BARROS, 2015, p. 71.

Na representação abaixo, a frase do *telecoteco*, apresentada por Barros, em sua sequência original, evidenciando quatro Motivos²¹ que compõem a sua estrutura.

Figura 15 - Divisão dos Motivos na frase do *telecoteco* trazida por Barros



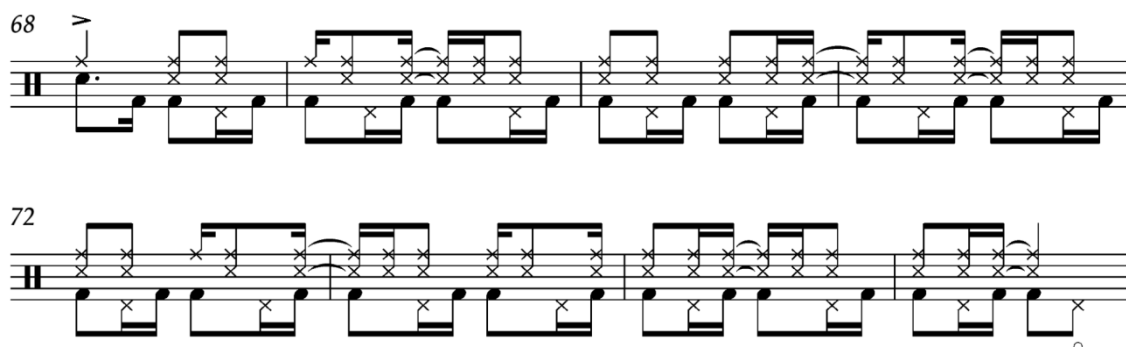
Fonte: o autor.

O *samba de prato fraseado* é utilizado por Pinheiro em três músicas do primeiro álbum do grupo *Som/3*. Nesse estilo, o fraseado é diluído em diferentes agrupamentos e organização sonora dos quatro motivos apresentados na figura 15. Ou seja, o baterista extemporiza na sequência de motivos, em diversas ordens, conforme iremos entender durante o processo de análise.

²¹ Menor divisão de uma frase musical, geralmente com a duração de uma unidade de tempo.

O primeiro exemplo, na primeira música do disco, *Samblues*, composição de César Camargo Mariano, Pinheiro recorre ao uso do *samba de prato fraseado* de forma mais consistente a partir dos 0:56 minutos da gravação, conforme a Figura 16, abaixo.

Figura 16 - Exemplo do *samba de prato fraseado* na música *Samblues*

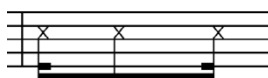


Fonte: o autor.

Como podemos notar nos compassos 70 e 71, Pinheiro toca com as duas mãos em uníssono, o prato de condução e o aro da caixa, o ritmo do *telecoteco* exatamente como apresentado na figura 15, na mesma sequência dos Motivos 1 a 4. Por outro lado, nos dois primeiros compassos da transcrição, nos compassos 68 e 69, a frase do *telecoteco* tem o Motivo 2 suprimido, e a partir do segundo tempo do compasso 68 temos os Motivos 1, 3 e 4 em sequência.

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

Figura 17 – Desenvolvimento do Motivo 3, da frase do *telecoteco*



Fonte: o autor.

Já na segunda quadratura, entre os compassos 72 e 75, temos os Motivos 1, 3, 4, 3, 2, 4 e 2 em sequência, mostrando uma extemporização, dentro do balanço, de elementos que constituem uma característica fundamental do *samba de prato fraseado*, o agrupamento dos

Motivos em diferentes seqüências. A mudança no padrão de fraseado que acontece na segunda quadratura é uma reação de Pinheiro ao padrão de acompanhamento que Mariano passa a empreender a partir do compasso 72, com uma seqüência em hemiola, de três semicolcheias dando a sensação de estar tocando em fórmula de compasso 3/16, ao qual o baterista responde logo em seguida, repetindo a mesma ideia rítmica, a partir do compasso 73. Essa relação de interação pode ser entendida como LIF (*Lugar interacional-formativo*), quando as decisões do baterista são influenciadas pelo ambiente e pelas escolhas do ambiente e dos demais integrantes do grupo.

Figura 18 - Comparação das conduções de Mariano e Pinheiro

The figure shows two staves of music. The top staff is labeled 'Bateria' and the bottom staff is labeled 'Piano'. The music begins at measure 71. The Bateria staff shows a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, including a hemiola pattern. The Piano staff shows a simpler rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Arrows point from the piano part to the drum part, indicating the influence of the piano on the drumming.

Fonte: o autor.

A figura acima mostra a rítmica do piano, em comparação com o fraseado de Pinheiro, onde podemos visualizar o baterista repetindo a ideia de Mariano, a partir do compasso 73, conforme indicam as setas.

Sobre o balanço Pinheiro, nesse trecho, notamos que ele impõe maior energia psicofísica, colocando a bateria ligeiramente à frente do *pulso implícito*²², transmitindo a sensação que está "puxando" o grupo, quase como se estivesse acelerando o andamento. A 140 batidas por minuto (bpm), andamento dessa gravação, fica tecnicamente desafiador executar a seqüência de semicolcheias somente com uma mão, como no modo *samba de prato conduzido*, por isso, geralmente, os bateristas escolhem o modo de *prato fraseado* como alternativa ao desafio técnico. Sobre a marcação, Pinheiro mantém o padrão com o bumbo "a dois", como em boa parte das transcrições analisadas nessa seção.

Na música *Cidade Vazia*, composição de Luiz Fernando Freire e Baden Powell, Pinheiro utiliza o *samba de prato fraseado* conforme ilustra o exemplo abaixo, entre compassos três e dez, aos 0:04 e 0:11 minutos da gravação.

²² Andamento médio perceptível, resultado da atuação dos músicos envolvidos.

Figura 19 - Exemplo do *samba de prato fraseado* na música *Cidade Vazia*



Fonte: o autor.

Entre os compassos três e quatro, o baterista toca os Motivos 1, 3, 4 e 3, em sequência, com uma variação no timbre na primeira nota do segundo *tempo*²³ do compasso três, onde o baterista toca apenas o prato de condução. Ainda nesse sentido, entre os compassos cinco e seis, da figura 19, temos os Motivos 4, 2, 3 e 4, onde o primeiro motivo aparece também, somente no prato de condução. Nos compassos sete e oito temos o *telecoteco* em sua sequência essencial de Motivos, apenas com uma variação timbrística no primeiro tempo do compasso sete, e para concluir, no compasso nove apresenta-se os Motivos 1 e 2 e, no compasso dez, um preenchimento que já não mais contempla a condução e sim a ênfase na transição para uma nova seção da música.

Mais uma vez, foi o andamento rápido, de 144 bpm, que definiu a escolha Pinheiro sobre o modo de tocar a bateria no samba. A música começa em *fade in* e em clima de improvisação do pianista, onde Pinheiro toca seu fraseado na pele da caixa, com uma atuação mais aberta, no sentido improvisativo e menos associada à extemporização dentro do idioma do samba. Vemos claramente um ambiente LIF, onde há um intenso diálogo entre o baterista e o pianista por todos os 1:02 minutos da música.

Na música *Tema 3*, do compositor César Camargo Mariano, o ritmo do samba é utilizado durante o improviso de piano, onde Pinheiro recorre ao *samba de prato fraseado*, conforme o exemplo abaixo, com a transcrição da condução entre os compassos 49 e 56, com início aos 0:50 minutos da gravação.

²³ As transcrições apresentadas nessa seção da dissertação estão na fórmula de compasso binário simples, onde a semínima é a unidade de tempo. Ou seja, cada compasso está dividido em dois tempos, cada um com a duração de uma semínima.

Figura 20 - Exemplo do *samba de prato fraseado* na música *Tema 3*

Fonte: o autor.

Nessa música, em andamento com semínima igual a 124 bpm, o baterista opta por uma maior variação dos timbres entre prato de condução, caixa, tom e surdo, possivelmente por se tratar de um andamento mais lento que as outras duas músicas analisadas anteriormente, com andamentos entre 140 e 144 bpm, em *Cidade Vazia* e *Samblues* respectivamente. Apesar de mais lento que os primeiros exemplos, a gravação de *Tema 3* ainda está acima dos 120 bpm, faixa geralmente limite técnico para a execução do *samba de prato conduzido*.

Essa variação timbrística é possível, em andamentos relativamente mais lentos, pois depende da fluência da mão esquerda do baterista, que deve orquestrar entre aro ou pele da caixa, tom e surdo sem prejudicar o balanço de sua condução. Apesar disso, no trecho em análise, Pinheiro não toca o aro e alterna seu fraseado entre a pele da caixa, o tom e o surdo, como uma referência ao *samba batucado*.

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

A interpretação realizada por Toninho Pinheiro no *samba de prato fraseado* do álbum *Som/3* tem, como usual, no *telecoteco*, a matriz geradora para o desenvolvimento de sua

criação na forma de extemporização. Como já dito, o termo extemporização diz respeito ao processo criativo de execução das diferentes formas de ordenar e diluir os Motivos do *telecoteco*. Porém, fica evidente, que o músico se mantém bastante fiel ao uso da frase em sua forma original (Figura 14). Analisando cada uma das frases (dois compassos em sequência), tocados por Pinheiro, das 12 frases analisadas nos exemplos acima, em oito delas o baterista começa sua extemporização com duas colcheias (Motivo 1), característico do início do *telecoteco*, e ainda, em cinco vezes o baterista mantém a sequência dos Motivos 1 e 2, como na versão original. Observamos que Pinheiro se mantém dentro do padrão fraseológico do *telecoteco* na maior parte dos trechos investigados, com pouca tendência a alternar a sua sequência.

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

4.1.2 *Samba batucado*

A matriz do samba batucado tem como característica genérica a percussão dos tambores na execução do ritmo, de forma que as funções de condução, fraseado e marcação se dividem entre caixa (em muitos casos utilizada sem esteira - conhecida como caixa surda), tambores e bumbo. (BARSALINI, 2014, p. 36).

No álbum em análise, Pinheiro utiliza a matriz estilística do *samba batucado* somente durante a interpretação de *O morro não tem vez*, composição de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Nessa música, Pinheiro apresenta um *samba cruzado* tradicional, o qual, segundo Bolão (2003, p. 85), “é feito conduzindo-se a caixa com uma das mãos, variando nos tambores com a outra”.

Figura 21 - Exemplo do *samba batucado* na música *O morro não tem vez*

Fonte: o autor.

Na transcrição entre os minutos 0:07 e 0:21, podemos observar que Pinheiro mantém sua mão direita tocando semicolcheias consecutivas e ininterruptas na caixa, enquanto a mão esquerda está percutindo o surdo ou o tom. Para isso, há o cruzamento dos braços, com o esquerdo passando por cima do direito, no momento em que toca o surdo ou o tom. Nota-se que o fraseado fica a cargo das acentuações da mão direita, na caixa, alternando com toques leves, trazendo uma nítida referência ao *telecoteco*. Outro recurso explorado por Pinheiro nesse trecho é o ataque ao chimbau, com os pés, como indicado no compasso 12, numa clara indicação de transição entre seções diferentes da música. Um dos papéis implícitos aos bateristas, que atuam com o repertório das músicas audiotáteis, é a de marcar e sublinhar as transições entre diferentes seções de uma música, interrompendo um padrão consistente de condução para uma virada ou *fill*²⁴. Já a marcação fica a cargo do bumbo, com a utilização do bumbo “a dois”, com a sequência de colcheia pontuada e semicolcheia, pela maior parte do tempo.

Na mesma gravação, veremos à frente, que Pinheiro também faz uso do *samba de prato conduzido* na música *O morro não tem vez*, em outras seções da música. Por isso, podemos observar uma junção de duas tendências nessa música: a tendência que ocorria na zona norte do Rio de Janeiro, trazida através do samba cruzado, com sua representatividade no morro, e a tendência da zona sul, que, segundo Medaglia (1966, p. 72) “tinha características próprias”. Para Medaglia (1966, p. 73) “os extremos do samba se tocam e se auto-influenciam”, e nessa interpretação de Pinheiro podemos notar essa confluência.

²⁴ Termo de origem inglesa que significa "preencher", utilizado entre os bateristas, inclusive brasileiros, para se referir uma frase ou mudança de padrão, com exploração de diferentes timbres (tom, surdo ou pratos). Geralmente utilizado para indicar a transição entre diferentes seções de uma música.

4.1.3 Samba de prato conduzido

Matriz estilística predominante no disco, esse modo de execução, o *samba de prato conduzido*, tem como característica principal a consistência na execução das semicolcheias no prato de condução ou no chimbau. Das 11 músicas do álbum, Pinheiro utiliza-se desse modo de execução em oito delas, alternando entre o uso de baquetas e escovinhas. Além disso, o baterista pode mudar o timbre de seu toque de duas maneiras, primeiro com o ajuste na posição da baqueta ou escovinha, alternando entre a ponta e o lado do instrumento e, segundo, ajustar também o ponto em que o prato é tocado, seja mais ao centro ou na borda.

Na música *Canto de Ossanha*, composição de Vinicius de Moraes e Baden Powell, no exemplo da figura 22, transcrição entre os minutos 1:07 e 1:21, Pinheiro alterna a utilização do chimbau para a execução das semicolcheias, entre dois timbres distintos. A acentuação com o lado da baqueta, na borda do chimbau, com a intenção de ressaltar o fraseado do *telecoteco* no aro da caixa e o outro com a ponta da baqueta, no centro do chimbau para os toques sem acentuação.

Figura 22 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Canto de Ossanha*

The figure displays two systems of musical notation for a samba de prato piece. Each system consists of two staves. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks above them indicating the placement of the sticks or brushes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes. Above the top staff, there are symbols for accents: a circle with a plus sign (o+) and a plus sign (+). The first system starts at measure 39 and the second at measure 43.

Fonte: o autor.

Notamos também a abertura e fechamento do chimbau na segunda semicolcheia do segundo tempo, conforme os compassos 40, 44 e 46, que é outra forma de acentuação, dando uma maior ênfase a algumas notas do fraseado e que pode ser entendido como um recurso idiomático recorrente na interpretação de Pinheiro.

Abaixo, ainda com relação à música *Canto de Ossanha*, Pinheiro segue com o *samba de prato conduzido*, porém, dessa vez no prato de condução, o que permite o toque do

chimbau com o pé, marcando o contratempo, entre os toques do bumbo "a dois". Conforme o exemplo abaixo, entre os minutos 2:14 e 2:28 da gravação.

Figura 23 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Canto de Ossanha*

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled '77', shows a sequence of rhythmic patterns with 'x' marks above notes, indicating specific drumming techniques. The second staff, labeled '81', continues the notation with similar patterns and includes some rests and dynamic markings. The notation is presented in a standard musical score format with a treble clef and a key signature of one flat.

Fonte: o autor.

No compasso 77 há um ataque no início do compasso, enfatizando o princípio de uma nova seção da música, que segue de forma mais vigorosa e com nítida influência da matriz estilística do *samba batucado*, quando Pinheiro passa a percutir o tom e o surdo alternando o fraseado do *telecoteco*, no aro da caixa, e mantendo a consistência das semicolcheias na mão direita. Entretanto, no compasso 82, há uma interrupção no fluxo da condução para uma convenção rítmica melódica e harmônica, onde os três integrantes do grupo tocam em uníssono rítmico, para enfatizar o término de uma frase do tema e que pode ser ressaltado como mais uma ação resultado da interação entre os músicos e classificado com LIF, dentro do ambiente das músicas audiotáteis.

Passando para o terceiro fonograma do disco, outro exemplo de *samba de prato conduzido*, na música *Na baixa do sapateiro* (Ari Barroso), Pinheiro usa as escovinhas de forma consistente no prato de condução por praticamente toda a música, trazendo uma referência à matriz estilística do *samba escovado*, simplesmente por utilizar o timbre das escovinhas. O baterista alterna minimamente seu fraseado, baseado no *telecoteco*, que é tocado com baqueta no aro da caixa. Entre os minutos 0:01 e 0:22 da gravação (Figura 17), ouvimos uma firmeza na forma de tocar o prato de condução que praticamente não deixa espaço para nuances ou acentuações.

Figura 24 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Na baixa do sapateiro*



Fonte: o autor.

Da mesma forma dos exemplos anteriores, com relação à marcação, Pinheiro toca o bumbo "a dois" não menos consistente e regular que a condução o que torna evidente o toque do bumbo, diferente de outros fonogramas, onde é difícil identificar se ele está sendo tocado ou não. A música foi gravada em andamento relativamente lento (46 bpm) onde temos a sensação que o baterista está à frente da *pulsção implícita*, como se estivesse "carregando" os demais integrantes do grupo, que parecem tocar ligeiramente atrás do baterista, intencionalmente, e com o propósito de transmitir uma sensação de arrasto.

Na gravação da música *O bolo*, composição de Walter Santos e Tereza Souza, quem parece assumir uma relativa liderança no andamento e na *pulsção implícita* é o contrabaixista Sabá, enquanto Pinheiro, levemente atrás da *pulsção implícita*, apesar de manter-se no *samba de prato conduzido*, traz novamente a referência da matriz estilística do *samba escovado*, uma vez que o baterista toca as semicolcheias no chimbau e na pele da caixa com a escovinha.

No primeiro exemplo, entre os minutos 0:16 e 0:32, transcrição na figura 25, Pinheiro toca com a escovinha no chimbau, alternando suaves acentuações que fazem referência ao fraseado do *telecoteco*, mais uma vez. Os toques levemente pronunciados ganham destaque, sobretudo, na segunda semicolcheia dos compassos 11, 14 e 16, como uma forma de dar maior ênfase às notas *off-beat*²⁵. No caso da sequência de quatro semicolcheias por *tempo*, consideramos as semicolcheias 2 e 4 como notas *off-beat*.

²⁵ *off-beat* e *beat*, são termos da língua inglesa utilizados para designar batidas que estão alinhadas ou não ao *pulso implícito* ou a percepção de tempo.

Figura 25 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *O bolo*

Fonte: o autor.

Ainda sobre o exemplo acima, fica difícil perceber a presença ou não do bumbo "a dois" na gravação, que somente aparece sutilmente nos compassos 13 a 16, por isso, apesar de praticamente inaudível, ele está representado na transcrição por acreditarmos que ele estava tocando o bumbo de forma extremamente leve.

Em outro trecho da música *O bolo* (figura 26), na transcrição entre os minutos 1:20 e 1:36 da gravação, verificamos a mesma matriz estilística do *samba de prato conduzido*, porém, dessa vez, com a percussão das semicolcheias na pele da caixa, com a escovinha. Apesar de fazer referência ao *samba escovado*, por conta do uso da escovinha na pele da caixa, esse exemplo não pode ser classificado como tal (*samba escovado*) porque ela não está sendo friccionada e sim percutida contra a pele.

Com relação ao fraseado, a baqueta toca o aro da caixa com variações ao ritmo do *telecoteco*, além da marcação com o bumbo "a dois".

Figura 26 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *O bolo*

Fonte: o autor.

Composição de Toninho Pinheiro e de Sabá, na música *Um minuto*, o *samba de prato conduzido* é explorado pelo baterista conforme o exemplo abaixo (figura 27), entre os minutos 0:12 e 0:21 da gravação. Podemos notar, mais uma vez, o fraseado do *telecoteco* ao timbre do aro da caixa, tocado de forma bastante clara e regular, sem acentuações, com exceção da intervenção na segunda semicólcheia do compasso 18, que já pode ser apontado como uma característica do baterista no primeiro álbum do grupo *Som/3*.

Figura 27 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Um minuto*

The image displays two staves of musical notation for a snare drum part. The first staff begins at measure 11 and contains four measures of music. The second staff begins at measure 15 and contains four measures. The notation consists of eighth notes on the snare line, with a '+' symbol above the first measure of the first staff and a 'o +' symbol above the fourth measure of the second staff. The notes are grouped in pairs, indicating a steady, regular rhythm.

Fonte: o autor.

Deixa pra lá, composição de Luiz Fernando Freire e Sérgio Augusto, Pinheiro alterna entre condução no chimbau e o prato de condução, em diferentes seções da música, conforme os exemplos abaixo. O primeiro, entre os compassos 9 e 16 (0:10 e 0:20 minutos da gravação) com a condução no chimbau e, no segundo exemplo, entre os compassos 25 a 32 (0:29 e 0:39 minutos da gravação) com a utilização do prato de condução.

Figura 28 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Deixa pra lá*

The image displays two staves of musical notation for a snare drum part. The first staff begins at measure 9 and contains four measures of music. The second staff begins at measure 13 and contains four measures. The notation consists of eighth notes on the snare line, with a 'o' symbol above the fourth measure of the first staff and a 'o' symbol above the eighth measure of the second staff. The notes are grouped in pairs, indicating a steady, regular rhythm.

Fonte: o autor.

No segundo exemplo (figura 29), transcrito da música *Deixa pra lá*, com as semicolcheias tocadas no prato de condução, assim como no primeiro, tanto a marcação (bumbo "a dois") quanto o fraseado (*telecoteco*) seguem os mesmos padrões. Notamos também que no compasso 25, na conclusão do processo de transição entre o chimbau e o prato de condução, o baterista inicia a condução com uma referência ao *samba de prato fraseado*, antes de iniciar na sequência de semicolcheias. Isso pode ser entendido como um artifício de adaptação do corpo ou da posição da mão no processo de transição.

Figura 29 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Deixa pra lá*

The image displays two staves of musical notation. The first staff is labeled with the number '25' and contains seven measures of music. The second staff is labeled with the number '29' and contains seven measures of music. Both staves feature a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks placed above each note to indicate a specific sound or technique. The notation is presented in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one flat.

Fonte: o autor.

Na música *Cristina*, composição de César Camargo Mariano, na transcrição a seguir, Pinheiro mantém a sequência de semicolcheias com escovinha na mão direita, na pele da caixa, enquanto a baqueta da mão esquerda percute o aro da caixa, com frases, que como esperado, remetem ao ritmo do *telecoteco*. O exemplo abaixo (figura 30), entre os minutos 0:39 e 0:59 da gravação, mostram o baterista com uma intenção relaxada, tocando levemente atrás do *pulso implícito*, assim como o restante do grupo. Nesse caso não sentimos a liderança, com relação ao andamento, de um dos integrantes do trio, a sensação é que todos estão em cima do *tempo*, alinhados com o *pulso implícito*.

Figura 30 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Cristina*

The image shows two systems of musical notation for a cymbal part. The first system, labeled '17', consists of four measures. The second system, labeled '21', also consists of four measures. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with numerous 'x' marks above them, representing cymbal strikes. The rhythm is a steady, driving pattern.

Fonte: O autor.

Esse tipo de intenção musical, mais relaxada, geralmente está associada a uma estratégia audiotátil utilizada em músicas de andamento mais lento para a manutenção do andamento, sem correr o risco de contribuir não intencionalmente para o aumento do *pulso implícito*. A música *Cristina* foi gravada ao andamento de semínima igual a 48 bpm.

Na música *O morro não tem vez*, no trecho exemplificado pela figura 31, Pinheiro utiliza-se do *samba de prato conduzido*, entre os compassos 23 e 27 (0:38 e 0:56 minutos da gravação) onde ele enfatiza o fraseado, acentuando no chimbau as notas que coincidem com as notas do aro da caixa, como uma forma de colocar balanço em um sistema contínuo de semicolcheias. Esse tipo de estratégia é recorrente e podemos perceber tal interpretação nos exemplos anteriores também. Outra ideia de Pinheiro que se repete nesse exemplo é a acentuação com abertura do chimbau na segunda semicolcheia, conforme os compassos 24 e 26.

Figura 31 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *O morro não tem vez*

The image shows two systems of musical notation for a cymbal part. The first system, labeled '23', consists of four measures. The second system, labeled '27', consists of four measures. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with numerous 'x' marks above them, representing cymbal strikes. The rhythm is a steady, driving pattern. The second system includes a 'rit.' marking and a 'Tempo primo' marking.

Fonte: o autor.

Com relação ao trecho acima, na gravação de *O morro não tem vez*, um pouco antes de começar a tocar o compasso 23, Pinheiro faz uma frase nos tambores com perceptível intenção de assumir a liderança do andamento. Fica claro que antes desse trecho ele vinha tocando o *samba batucado* de forma mais a *tempo*, alinhado ao *pulso implícito*, mas desde a transição assume outra postura, outra intenção, colocando mais energia e por isso passando a ideia que o andamento acelerou.

Na composição *Margarida B*, de César Camargo Mariano, na última música do álbum, o baterista utiliza de uma condução ao estilo do *samba de prato conduzido*, pela primeira vez, entre os compassos 13 e 18 na transcrição abaixo (figura 32) e entre os 0:23 e 0:35 minutos da gravação. Como dito antes, apesar da utilização da escovinha na mão direita, ao tocar o chimbau, não podemos classificar esse estilo de samba como *samba escovado*, porque o baterista não utiliza o recurso timbrístico do movimento de fricção na pele da caixa, característica fundamental desse modo de execução.

Figura 32 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Margarida B*



Fonte: o autor.

Ainda tratando da música *Margarida B*, agora com a utilização do prato de condução e o recurso do chimbau, com o pé, no contratempo, abaixo temos um exemplo (figura 33) entre os compassos 23 e 30, entre 0:44 e 1:00 minutos da gravação. Mais uma vez, podemos perceber a confiança de Pinheiro ao assumir a responsabilidade do andamento e tocar levemente à frente dos demais integrantes e ao *pulso implícito*, trazendo uma sensação de impulso e movimento.

É prática entre os bateristas a troca de timbres entre seções diferentes de uma mesma música, como podemos perceber nesse exemplo e em outros que já discutidos anteriormente.

Essa mudança de timbre tem como objetivo a delimitação de uma nova seção da música, além de trazer um novo elemento para a manutenção do interesse por parte do ouvinte.

Figura 33 - Exemplo do *samba de prato conduzido* na música *Margarida B*



Fonte: o autor.

De tudo que foi analisado nessa última seção (§5.1.3), destacamos duas práticas como idiossincrasias de Pinheiro, como a acentuação da segunda semicolcheia aliada a abertura do chimbau, como uma forma de acentuação, e a habilidade de administrar a energia psicocorporal para se adequar às diferentes necessidades musicais.

Percebemos que a necessidade de maior intensidade, mais volume, acaba por trazer mais energia psicocorporal de Pinheiro, ocasionando uma sensação de aceleração, de impulso em relação ao *pulso implícito*. Podemos notar também o inverso, um senso de diminuição do andamento nos momentos em que o baterista diminui a intensidade do seu toque.

Para concluir, elaboramos a tabela (3) abaixo, mostrando quais modos de execução do samba na bateria são utilizados, em cada uma das músicas.

Tabela 2 - Modos de execução do samba por música

Música	Modos de execução
1. <i>Samblues</i>	<i>Samba de prato fraseado</i>
2. <i>Canto de Ossanha</i>	<i>Samba de prato conduzido</i>
3. <i>Na baixa do Sapateiro</i>	<i>Samba de prato conduzido</i>
4. <i>O bolo</i>	<i>Samba de prato conduzido</i>
continua	

Música	Modos de execução
5. <i>Um minuto</i>	<i>Samba de prato conduzido</i>
6. <i>Cidade vazia</i>	<i>Samba de prato fraseado</i>
7. <i>Deixa pra lá</i>	<i>Samba de prato conduzido</i>
8. <i>Tema 3</i>	<i>Samba de prato fraseado</i>
9. <i>Cristina</i>	<i>Samba de prato conduzido</i>
10. <i>O morro não tem vez</i>	<i>Samba batucado e samba de prato conduzido</i>
11. <i>Margarida B</i>	<i>Samba de prato conduzido</i>
Conclusão	

Fonte: o autor.

4.2. Análise nível microestrutural

Nesta seção, com o objetivo de investigar as semicolcheias e o balanço de Pinheiro, privilegamos a matriz estilística do *samba de prato conduzido*, por ser um padrão de condução que tem como principal característica a uniformidade na sequência de semicolcheias. Assim sendo, buscamos identificar as características do balanço de Pinheiro a partir da gravação da música *Canto de Ossanha*.

4.2.1 *Samba de prato conduzido*

O primeiro desafio em realizar essa análise, a partir de ferramentas computacionais, é a de isolar o som e o timbre do instrumento que se busca investigar. O baterista Pinheiro não está tocando sozinho na gravação, a onda sonora é resultado da atuação de três músicos, tocando diferentes instrumentos, cujo resultado físico é a mistura de todas as frequências envolvidas nesse processo. Por isso, para encontrar a batida no chimbau, objeto específico dessa análise, é preciso conhecer suas particularidades.

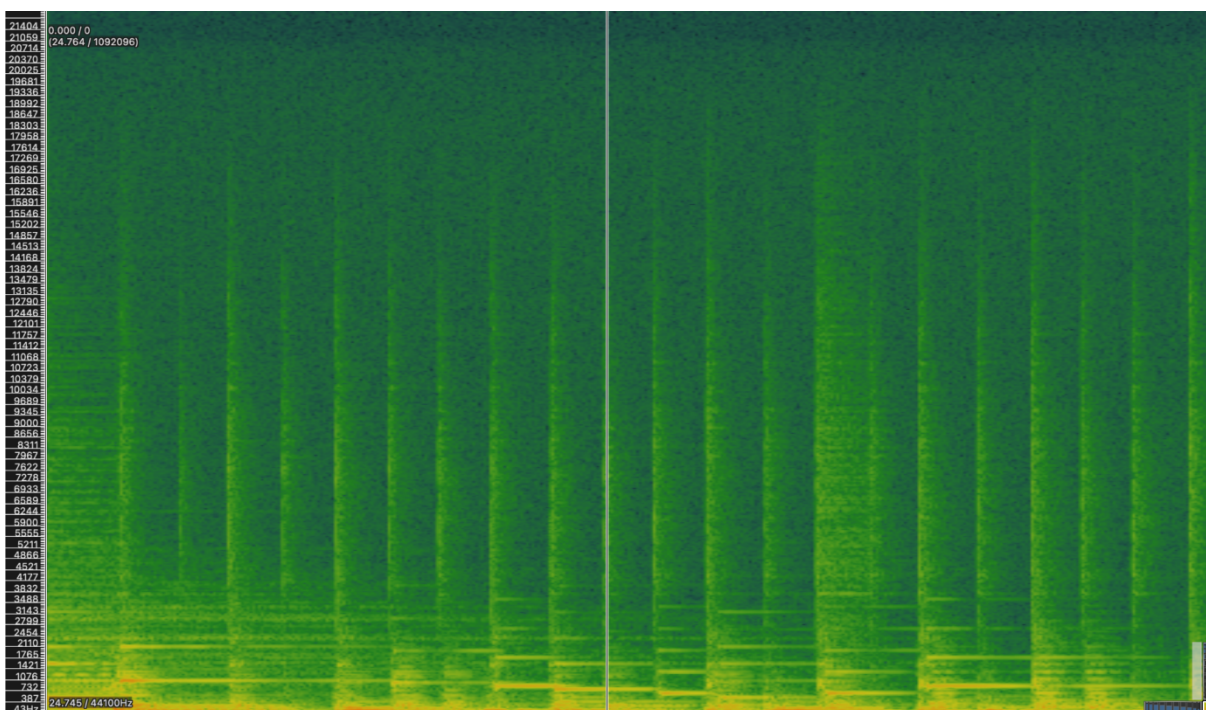
A característica sonora do chimbau, quando tocado com as baquetas, é de uma faixa de frequência bastante ampla, onde as ondas mais graves estão em torno de 200 Hz e as mais agudas podem atingir níveis acima dos 20 kHz. Dessa maneira, através do espectrograma da gravação, conseguimos identificar os toques percussivos do baterista, destacado das demais

sonoridades, justamente pela complexidade sonora do instrumento de percussão que se propaga por uma grande faixa de frequência.

O espectrograma abaixo nos mostra como os toques ao chimbau formam linhas compridas, cruzando praticamente toda a escala de frequências do eixo vertical. Outra característica que pode ser identificada no espectrograma é a intensidade sonora de cada toque e, desta forma, pudemos identificar os níveis de dinâmica de cada groovema analisado.

A amostra abaixo (figura 34) foi retirada do programa de computador Sonic Visualiser, desenvolvido no *Centre for Digital Music* da *Queen Mary University of London* (Universidade de Londres Queen Mary), na Inglaterra, que possibilita diversas formas de investigação em arquivos de áudio. O exemplo abaixo se refere ao fonograma *Canto de Ossanha*, aproximadamente entre os minutos 1:07 e 1:12, onde podemos visualizar as semicolcheias tocadas pelo baterista. O programa está configurado para apresentar a escala de frequência em Hertz do lado esquerdo (eixo Y), enquanto a escala horizontal (eixo X) representa o tempo, em segundos.

Figura 34 - Amostra do espectrograma da música *Canto de Ossanha*

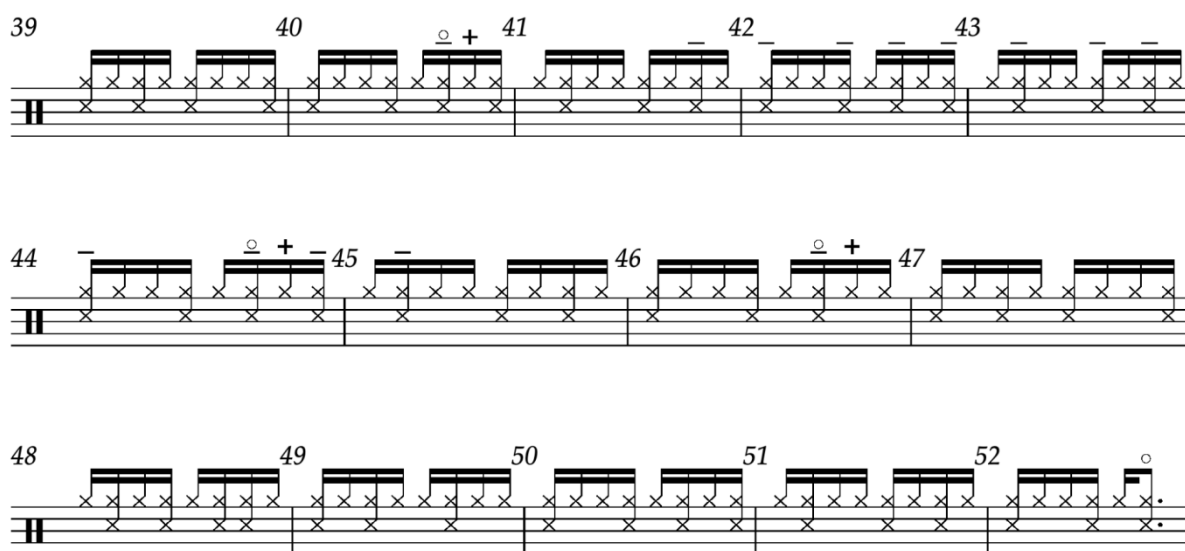


Fonte: o autor.

Como dito antes, outra questão que podemos identificar com o espectrograma é a intensidade de cada toque, representada pela quantidade da cor amarela sobre o fundo verde, que mostra a dinâmica da execução de cada groovema. Como mencionado por Caporaletti (2014), a intensidade de cada toque define, também, as idiosincrasias do balanço do baterista em análise.

Para a investigação microestrutural, escolhemos um dos trechos com maior duração constante do *samba de prato conduzido*, tocado ao chimbau e com a utilização de baqueta. Por isso, o trecho completo em análise será entre os compassos 39 e 52, entre os minutos 1:07 e 1:31 da gravação da música *Canto de Ossanha*, conforme a transcrição das mãos do baterista, na figura abaixo:

Figura 35 - Condução de Pinheiro na música *Canto de Ossanha*



Fonte: o autor.

A partir dos mesmos critérios estabelecidos por Caporaletti (2014) em seu AIM, vamos definir a duração de cada groovema como sendo a diferença entre o tempo de seu início e o início do próximo groovema.

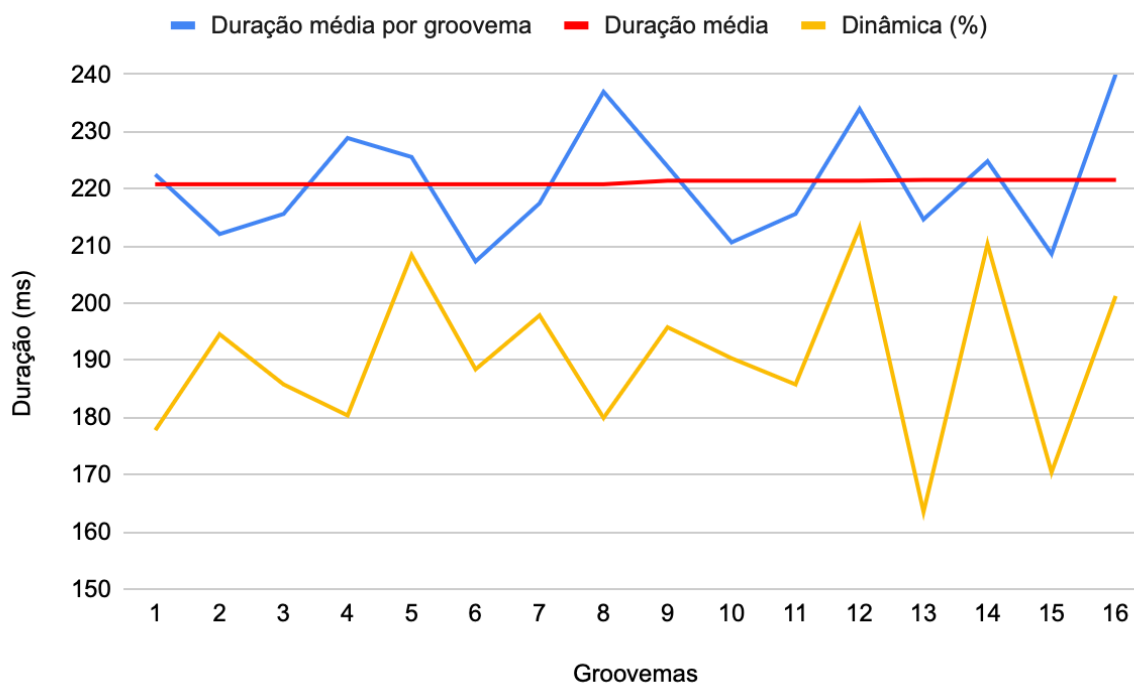
A primeira modificação que iremos investigar é definida por Caporaletti (2014) como M1, quando há uma contração ou expansão de cada groovema com relação ao *pulso contínuo implícito*, e deve ser considerada idiossincrática, que expressa as características do balanço de Pinheiro.

Durante o processo de análise, outro conceito será importante para definir o modelo de investigação. O conceito de *pulsação* elementar no samba, trazido por Oliveira Pinto (2000), será utilizado no momento da análise microestrutural. Segundo o autor, o samba está baseado em frases cíclicas de 16 batidas, conforme explicação abaixo:

O samba baseia-se sempre em um ciclo repetido consecutivamente de 16 desses pulsos elementares que, enquanto grade temporal “neutra” dos pulsos de duração mínima, desconhece acentuação pré-estabelecida – fato que distingue este fenômeno claramente do compasso da música ocidental, com seus tempos fortes e fracos. As batidas introduzidas pelos músicos e os acentos musicais acabam coincidindo ou então, relacionando-se necessariamente com um desses pulsos elementares. Essas unidades menores de tempo resultam diretamente do fazer musical e não precedem o mesmo de alguma forma. Definem-se a partir da menor distância manifesta entre dois tons, ou dois impactos sonoros, e que esteja presente em toda peça. Durante o processo musical, os pulsos elementares podem se tornar audíveis ou então articular-se através da dança e do movimento de execução do instrumento. (OLIVEIRA PINTO, 2000, p. 92).

Então, para entender o balanço de Pinheiro, faremos um cálculo médio da duração de cada um dos 16 groovemas de compõem a pulsação elementar no estilo do samba.

Gráfico 1 - A duração média (vermelho), duração média de cada groovema (azul) e a intensidade média de cada groovema (amarelo)



Fonte: o autor.

A partir do gráfico acima podemos perceber algumas idiossincrasias do baterista Pinheiro, no trecho em análise. Primeiro, que a duração média (indicador vermelho do gráfico 1), oscila ligeiramente para cima, com uma diminuição do andamento médio no decorrer do tempo. Em segundo lugar temos a duração média de cada groovema (indicador azul do gráfico 1), respeitando a repetição da sequência de 16 batidas, ilustrando alternadas propulsões e prostrações dos toques e, por último, a intensidade média de cada groovema, representado em amarelo no gráfico 1.

Para estabelecer a duração média do trecho investigado, somamos a duração de todos os groovemas de cada compasso e dividimos por oito (número total de groovemas por compasso), assim percebemos como a média de duração dos compassos aumentou entre 221 milissegundos nos dois primeiros compassos (39 e 40) e chegou aos 222 milissegundos no compasso 51 conforme mostra a tabela abaixo.

Tabela 3 - Duração média dos groovemas por compasso

Compasso	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Duração média dos groovemas (ms)	221	221	218	223	222	222	221	219	222	221	221	223	222	221

Fonte: o autor.

A partir das informações acima, delineamos a informação em vermelho no gráfico 1 (acima) como *pulso implícito* e que servirá de referência para entender a propulsão ou prostração dos groovemas em azul no gráfico 1. Portanto, para encontrar a duração média dos groovemas, numeramos de 1 a 16, completando seis ciclos e meio de semicolcheias ininterruptas. No compasso 52, no segundo tempo, o baterista interrompe a sequência de semicolcheias e por isso não faz parte desse levantamento estatístico. Assim, definidos os ciclos, somamos todos os primeiros groovemas e encontramos a média duracional da primeira das 16 batidas e assim por diante, encontramos a média dos 16 groovemas, representadas no gráfico 1, em azul, com base na informação disposta na tabela 5, abaixo.

Tabela 4 - Duração média dos groovemas por compasso

Groovema	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Duração média (ms)	222	212	216	229	226	207	217	237	224	211	216	234	215	225	209	240

Fonte: o autor.

Com base nas informações acima podemos notar uma constante oscilação entre propulsão e prostrações com picos de duração nos groovemas 4, 8, 12 e 16, ou seja, a última semicolcheia de cada tempo dura mais tempo, enquanto os groovemas 2, 6, 10 e 15 são os mais curtos e que passam a sensação de propulsão, porque são mais curtos. Notamos que dos quatro groovemas que apresentaram menor média duracional, três deles (2, 6 e 10) correspondem à segunda semicolcheia.

Observamos também que os groovemas representados pelos números 1, 5 e 9, que indicam o início de um novo compasso, são aqueles que estão mais próximos da média de duração dos groovemas, entre 221 e 222 milissegundos, e podem ser entendidos como pontos de repouso do *samba de prato conduzido* de Pinheiro, uma vez que em geral, para esse trecho, a segunda semicolcheia tende a ser mais curta, enquanto a última tende a ser mais longa, causando um balanço que tende a se estabilizar a cada início ou meio do compasso. Quando digo meio do compasso me refiro aos groovemas 3, 7, 11 e 13 que nos três primeiros casos também são pontos onde a linha azul cruza a linha vermelha no gráfico 1.

Com relação à dinâmica de cada groovema, representada pela linha amarela no gráfico 1, seu cálculo médio foi obtido da mesma forma que a duração média dos 16 groovemas e o resultado é apresentado de forma proporcional sem que haja relação com a unidade de tempo do eixo Y do gráfico. Onde os pontos médios de maior intensidade estão nos groovemas 5, 12 e 14 que podem ser interpretados da maneira a seguir. Com relação ao quinto groovema, ele corresponde exatamente ao meio do primeiro compasso, da sequência de 16 batidas (dois compassos), e coincide com o idiomatismo característico do samba relacionado a *marcação*. Com relação a maior intensidade dos groovemas 12 e 14 podemos notar como o fraseado de Pinheiro está conectado com a melodia na gravação, conforme mostram os quatro trechos em destaque na figura 36, abaixo, o que confirma uma extemporização do baterista relacionada ao LIF, onde as escolhas de Pinheiro se relacionam com o ambiente e a atuação dos demais integrantes do grupo.

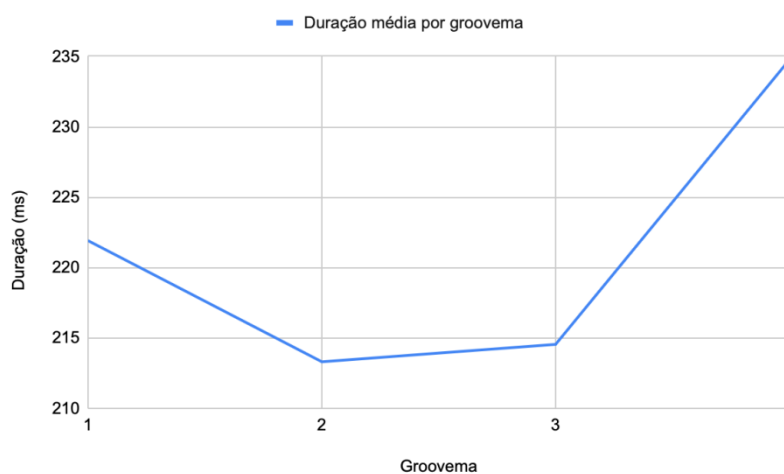
Figura 36 - LIF entre o piano e o fraseado na música *Canto de Ossanha*

The image displays three systems of musical notation for Piano and Bateria (Drums) from the piece 'Canto de Ossanha'. Each system consists of a piano staff and a drum staff. The piano staff uses a treble clef and a 2/4 time signature. The drum staff uses a standard drum notation with 'x' marks for snare and 'o' for cymbal. The systems are numbered 39-43, 44-47, and 48-52. Vertical boxes highlight specific measures in both staves, showing the alignment of piano notes and drum patterns. In the first system, boxes are around measures 40-41 and 42-43. In the second system, a box is around measure 45. In the third system, a box is around measure 50.

Fonte: o autor.

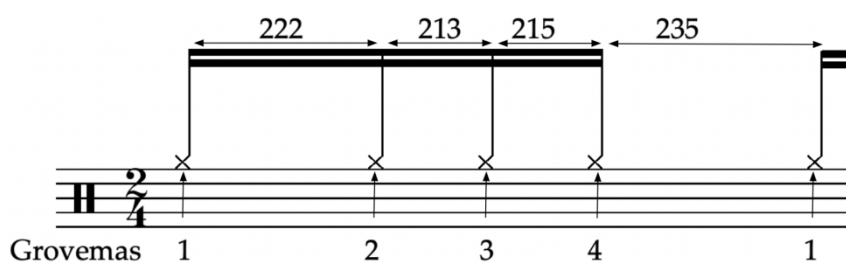
Ainda com relação à transcrição acima, podemos considerar essa preponderância na dinâmica média dos groovemas 12 e 14 como uma afirmação no processo de conclusão do ciclo de 16 pulsações, que compõem um dos idiomatismos do fraseado do samba.

Voltando à questão da duração dos groovemas e utilizando um novo critério para calcular a duração dos toques, resolvemos buscar as médias dos groovemas organizados dentro de um único tempo, da pulsação musical, compostos por 4 batidas. No gráfico 2, abaixo, podemos ver a duração média de cada groovema para cada um dos 27 tempos e 14 compassos em análise.

Gráfico 2 - A duração média de cada groovema

Fonte: o autor.

No gráfico 2 notamos que o groovema 4 possui a maior duração média, enquanto o segundo groovema é a nota mais rápida. Podemos expressar os dados apresentados no gráfico (2), utilizando a notação tradicional, conforme a figura abaixo.

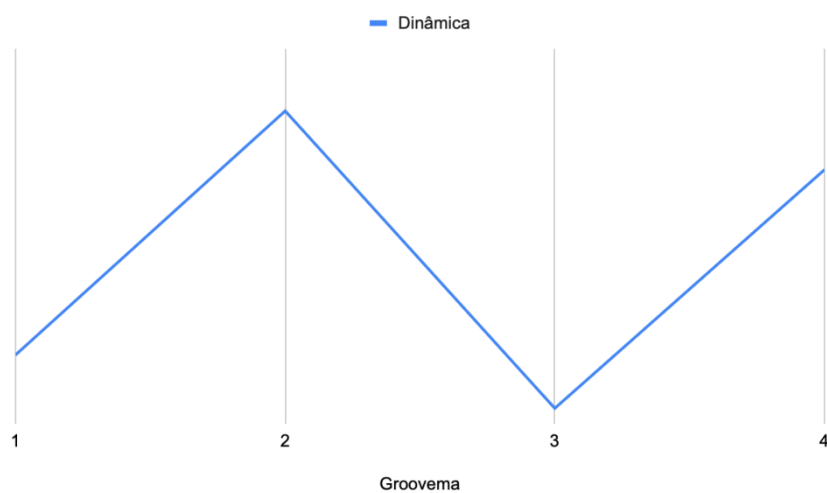
Figura 37 - Representação simbólica da distância média entre as semicolcheias (ms)

Fonte: o autor.

Na representação simbólica, acima, podemos visualizar como está distribuído o balanço de Pinheiro com base na média duracional dos groovemas no trecho em análise, entre os compassos 39 e 52 da música *Canto de Ossanha*, correspondente ao trecho entre os minutos 1:07 e 1:31 da gravação.

Com relação à dinâmica média dos mesmos quatro groovemas, apresentada no gráfico 3, abaixo, notamos que os groovemas 2 e 4, correspondentes ao *off-beat* do *pulso implícito*, na média, possuem maior intensidade, representando uma maneira de valorizar as sincopas.

Gráfico 3 - Proporção da dinâmica média entre os quatro groovemas



Fonte: o autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, com relação à revisão da literatura apresentada no primeiro capítulo, podemos ponderar que o indiscutível aumento de pesquisas relacionadas à música popular, reflete-se no aumento de investigações sobre o assunto "Bateria" e os bateristas brasileiros. De 2012 a 2022 foram 33 novos trabalhos, um aumento de quase dez vezes, uma vez que a média relacionada ao tema, entre os anos de 1987 e 2012, era de 0,36 pesquisa/ano, de 2012 a 2012 a média subiu para 3,3 trabalhos. Com relação às regiões do Brasil, destacamos a região sudeste com o maior número de trabalhos publicados, sendo 13 deles somente na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Com relação às pesquisas relacionadas ao músico Toninho Pinheiro, temos convicção que essa dissertação irá contribuir para preencher uma parte do que ainda nos resta conhecer sobre esse músico discreto, modesto e cheio de balanço.

Com relação à carreira de Pinheiro, podemos considerar que teve um ápice no sentido expositivo e financeiro, no início da década de 1970, próximo do final da parceria do grupo *Som/3*, ao lado do cantor Wilson Simonal. Se quisesse, o baterista poderia ter seguido no mundo mercadológico, mas declinou ao convite para integrar o grupo que acompanharia Elis Regina.

Com relação à análise macroestrutural, das diferentes matrizes estilísticas do samba utilizadas por Pinheiro, notamos que a mais tradicional, o *samba batucado*, foi utilizada de forma clara somente uma vez na música *O morro não tem vez*. Faz sentido acreditar que a escolha de Pinheiro, nesse caso, tenha motivação poética, uma vez que a letra da canção traz referência a origem do samba e ao local de surgimento, o morro. Por outro lado, o *samba escovado* não é utilizado de forma "pura", mas pode ser entendido como uma influência nas músicas onde Pinheiro toca o *samba de prato conduzido*, com a utilização da escovinha. Invariavelmente, quando utiliza a escovinha na mão direita, Pinheiro toca com a baqueta na mão esquerda, no aro da caixa.

No período de consolidação do *samba de prato*, ao final dos anos 1950, até os dias de hoje, podemos considerar a utilização do *samba de prato conduzido* como a forma mais comum de tocar bateria no samba e isso se reflete nas escolhas de Pinheiro, no primeiro álbum do grupo *Som/3*. Esse fato concorda com a informação trazida por Barsalini.

São inúmeros os exemplos de samba conduzido, tendo em vista que desde seu desenvolvimento na década de 1960, parece ser a matriz estilística mais difundida e mais utilizada para acompanhamentos de sambas, especialmente em casos cujos

andamentos se encontram na faixa entre aproximadamente oitenta e cento e vinte bpm. (BARSALINI, 2014, p. 185-186).

Ainda sobre a preponderância do *samba de prato conduzido* e as escolhas de Pinheiro, por se tratar de um disco de 1966, pouco depois das mudanças sugeridas pela bossa nova, é compreensível que a utilização do *samba batucado* e o *samba escovado* sejam quase não ou muito pouco utilizados. A partir da utilização do prato como uma alternativa timbrística para a condução do samba na bateria, os outros dois modos passaram a ser vistos como modos “antigos” de tocar o samba. (BARSALINI, 2014, p. 186).

Além da recorrência do *samba de prato conduzido*, podemos considerar outras duas características de Pinheiro na utilização dessa matriz estilística. A primeira característica é a acentuação da segunda semicolcheia em sincronicidade com a abertura do chimbau, como podemos notar no exemplo da figura 22 e que acontece novamente em outros quatro exemplos, nas figuras: 27, 28 e 31. A segunda característica diz respeito à colocação de Pinheiro com relação ao *pulso implícito* do trio, onde fica evidente que o baterista se coloca a frente do *pulso implícito* no momentos em que a dinâmica da música cresce e agindo de forma inversa quando a intensidade diminui.

Com relação à utilização do *samba de prato fraseado*, consideramos Pinheiro um baterista que se mantém fiel ao padrão do fraseado do *telecoteco* na maior parte do tempo. Em 75% dos trechos transcritos e analisados, o baterista repete o padrão. Pinheiro é um baterista com perfil que prioriza a estabilidade e previsibilidade, durante o processo de extemporização e na organização do material sonoro. Pinheiro valoriza mais a manutenção do balanço, principalmente levando em consideração que se trata de um contexto de música instrumental, onde o virtuosismo tende a ser uma característica.

Com relação à análise microestrutural, podemos considerar, com base na amostra coletada, que a duração das semicolcheias do *samba de prato conduzido* de Pinheiro apresenta os primeiros e últimos groovemas, de cada tempo, com maior duração. Considerando as quatro semicolcheias tocadas em cada tempo, observamos a primeira e a última mais longas, enquanto as outras duas semicolcheias mais curtas. Essa característica é o que pode ser considerada uma idiosincrasia de Pinheiro, dentro dessa matriz estilística do samba na bateria.

Concluimos que o músico Toninho Pinheiro, como dito, tem um perfil discreto e modesto. O baterista prioriza o trio, a exemplo da escolha do nome do primeiro do grupo em que se empenhou em montar, o *Jongo Trio*, até nas escolhas durante o processo de

extemporização. Tocando, consideramos Pinheiro um baterista que mantém a previsibilidade na organização sonora, respeitando os idiomatismos do samba com pouca variação.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Thiago Ferreira de. **Representações da bateria em revistas de música no Brasil: processos de construção da autoridade**. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

_____; **Luciano Perrone**: batucada, identidade, mediação. São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

ALEXANDRE, Ricardo. **Não vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal**. São Paulo: Ed. Globo, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª. ed. São Paulo, Martins: Brasília, INL, 1972.

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

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

BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria**. Campinas, 2009. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____; **Modos de execução da Bateria no Samba**. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BASTOS, Patricio de Lavenère. **Trajetórias de formação de bateristas no Distrito Federal: um estudo de entrevistas**. Brasília, 2010. Dissertação (Mestrado em música). Departamento de música, Universidade de Brasília, 2010.

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

BEZERRA, Júlia. **O fino da bossa: o programa de televisão que revolucionou a música popular brasileira / Júlia Bezerra, Lucas Reginato**. 1ª. ed. São Paulo: Panda Books, 2017, 168 pp.

BOLÃO, Oscar (Oscar Pelon). **Batuque é um privilégio**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.

BORELLI, Helvio. **Noites paulistanas: histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60 / Helvio Borelli**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005, 156 p.

BORGONOVÍ, Mário Negrão. **O Prato Ride no Samba Carioca**. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em musicologia). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

CAIRO, Uirá Nogueira de Barros. **Interações nas Relações de Ensino e Aprendizagem da Bateria em Grupo**. Salvador, 2015. Dissertação (Mestrado em educação musical). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

CAPORALETTI, Vincenzo. “Uma musicologia audiotátil”, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>>.

_____; **I processi improvvisativi nella musica**: un approccio globale. Lucca: LIM – Libreria Musicale Italiana, 2005.

_____; **Swing e Groove**: Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2014.

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

CASACIO, Lucas Baptista. **Hélcio Milito**: Levantamento histórico e estudo interpretativo. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

_____; **A Bateria no Concerto Carioca no. 2 de Radamés Gnattali**: um estudo interpretativo. Campinas, 2017. Tese (Doutorado em música: teoria, criação e prática). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

CUNHA, Helio Alexandrino Pacheco. **Linguagem e Interpretação do samba**: aspectos rítmicos, fraseológicos e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças de caixa clara. Campinas, 2014. Dissertação (Mestrado em práticas interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

DEMARCHI, Ericson Francisco de Jesus. **Apontamentos sobre a Bateria e a Performance de Marcio Bahia no Hermeto e Grupo**. Florianópolis, 2013. Dissertação (Mestrado em música – musicologia/etnomusicologia). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

FERRAREZI, Celso Jr. **Guia do Trabalho Científico**: do projeto à redação final. Monografia, Dissertação e Tese. São Paulo: Editora Contexto, 2015. 155p.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003. 429 p.

FÜTZENREUTER, Karla Eva. **Composição e Execução Musical na Bateria: uma abordagem integrada**. Salvador, 2016. Tese (Doutorado em execução musical). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

FAVERY, Giba. Análise de Estilo - Toninho Pinheiro. **Modern Drummer**. São Paulo: Melody Editora, no. 79, junho 2009.

GONÇALVES, Raphael Marcondes da Silva. **As Influências de Bill Stewart na Bateria**. Campinas, 2013. Dissertação (Mestrado em teorias e processos poéticos interdisciplinares). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

IKEDA, Alberto. **Apontamentos Históricos sobre o jazz no Brasil**. Revista de Comunicação e Artes. ECA USP, v. 13, 111-124, 1984.

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

MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

MARIANO, Cesar Camargo. **Solo: Cesar Camargo Mariano - memórias**. São Paulo: Leya, 2011.

MARTINS, Luiza M. B. **Os oito batutas: história e música brasileira nos anos 1920**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

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

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. 4a ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 67-123.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Música nas veias: memórias e ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2007.

MILAN, C. C.; Sulpício, E. C. M. G. A pesquisa acadêmica sobre bateria: o estado da arte nos últimos sete anos. In: XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2020, Campina Grande. **Anais V.30** Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/174/102>. Acesso em: 25 de março de 2021.

MODESTO, Márcio. **Altamiro Carrilho e o LP Depoimento do Poeta, de Nelson Cavaquinho (1970): extemporização e recorrências interpretativas em processos integrados de criação musical**. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MORAES, Felipe Diego de. **Características da condução do samba pelo baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

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

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África: **Revista do Centro de Estudos Africanos**. USP, São Paulo, 22-23; 87-109, 1999/2000.

PINHEIRO, A. Antoninho, um “batera” pilantra. **Revista Música**, p. 56-67, março. 1978.

QUEIROZ, André. **Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado**. Belo Horizonte, 2006. 66f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade** / Jairo Severiano. São Paulo: Editora 34, 2017.

SCHIAVETTI, Renato Rodrigues. **Aspectos técnicos e interpretativos sobre a utilização de estudos focados na coordenação motora, independência e polirritmia aplicados à composições para a bateria na música popular brasileira**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

SOUZA, Henry Raphaely de Souza. **Processos de Ensino Coletivo de Bateria e Percussão: reflexões sobre uma prática docente**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

_____; SCHAMBECK, Regina Finck. A Pesquisa sobre Bateria no Brasil. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXII, 2012, João Pessoa. **Anais: Paineis, comunicações e pôsteres**, 260-266. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf Acesso em: 31 mar 2020.

SOUZA, Magno Altieri Chaves de. **A bateria no baião e no frevo: Propostas de estudo a partir de uma performance do baterista Luizinho Duarte com o grupo marimbanda em quatro obras do álbum tente descobrir**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

VICENTE, Paulo Henrique. **Recursos musicais idiomáticos de Toninho Pinheiro-transcrições e análises de obras gravadas entre 1963 e 1972**. Relatório final de projeto de iniciação científica. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

Sítio na internet

MACEDO, Laura. O competente Maestro Gaó. *In*: BLOG Portal Luis Nassif, 11 fev. 2015. Disponível em: <https://blogln.ning.com/profiles/blogs/o-competente-maestro-ga>. Acesso em 16/06/2022.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **As pesquisas denominadas “estado da arte”**. Educação & Sociedade, ano XXIII, nº 79, p. 257-272, 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/pdf/es/v23n79/10857.pdf] Acesso em: 10 mar 2020.

SOM/3 (1966). *In*: BLOG TOQUE MUSICAL, 11 de abr. 2017. Disponível em: <https://www.toque-musicall.com/?p=6046>. Acesso em: 22 de ago. 2022.

UNIVERSIDADE DE MICHIGAN. Descrição do livro: The André Hodeir jazz reader, 2006. Disponível em : https://www.press.umich.edu/94024/andre_hodeir_jazz_reader

Documento sonoro

SOM/3, **SOM/3**, São Paulo: Discos Som/Maior (RGE), 1966, 1 LP (34 min.). Stereo.

APÊNDICE A - Artigo publicado no nos anais do XXX Congresso da ANPPOM



XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campina Grande – 2020

A pesquisa acadêmica sobre bateria: o estado da arte nos últimos sete anos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

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

Eliana Guglielmetti Sulpício
USP – elianasulpicio@usp.br

Resumo. O presente artigo apresenta uma revisão de trabalhos acadêmicos dos últimos sete anos a respeito das pesquisas em Bateria no Brasil e está integrado a um projeto de mestrado em andamento, cuja linha de pesquisa enquadra-se em “Questões Interpretativas”. Utiliza-se como ferramenta metodológica uma busca sistemática via *internet* no catálogo de teses e dissertações da CAPESⁱ, onde os resultados mostram que o estado da arte nestes últimos sete anos apresentou um número significativo de novas pesquisas.

Palavras-chave. Bateria. Baterista. Pesquisa Acadêmica. Revisão Bibliográfica. Estado da Arte.

Academic Drum Set Research: The State of Art in the Last Seven Years

Abstract. This article presents a review of academic papers in the last seven years regarding Drum set research in Brazil, and it is part of an ongoing master's degree project, whose subject is “Interpretative Issues”. As a methodological tool, a systematic search through internet at CAPES thesis and dissertations catalogue was used, and the results had showed that the state of the art in the last seven years has presented a significant number of new researches.

Keywords. Drum Set. Drummer. Academic Research. Literature Review. State of Art.

1. Introdução

O presente artigo é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento e tem como objetivo verificar quais foram os trabalhosⁱⁱ acadêmicos produzidos nos últimos sete anos, tendo o instrumento "Bateria" como enfoque principal.

Partindo da premissa de que “o verdadeiro fazer científico é coletivo, e obra que se toca a várias mãos, com confluência de esforços e conjunção de inteligências” (FERRAREZZI JR, 2011, p. 11), esta revisão teve como ponto de partida o artigo apresentado pelos pesquisadores Souza e Schambeck (2012). No XXII Congresso da ANPPOMⁱⁱⁱ, estes autores demonstraram o estado da arte da pesquisa em Bateria, dentre anos de 1987^{iv} a 2012, evidenciando nove produções de trabalhos em pós-graduação. Dentre elas, apenas quatro dissertações de mestrado tinham o instrumento ou os bateristas como objeto central de pesquisa, que são os trabalhos de Aquino (2009), Barsalini (2009), Bastos (2010) e Queiroz (2006) (cf. SOUZA e SCHAMBECK, 2012).



O termo “Bateria”, abordado no presente artigo, bem como no artigo de Souza e Schambeck, refere-se ao instrumento propriamente dito, constituído basicamente de caixa clara, bumbo e chimbal. Temos, portanto, que, de acordo com o dicionário *Grove* de música, em uma tradução livre, o instrumento musical Bateria consiste em uma coleção de instrumentos de percussão compostos por tambores, pratos e acessórios variados, mas organizados em torno de três componente principais: a caixa, o bumbo e o chimbal. No *Dicionário de Percussão* de Mário D. Frungillo, o instrumento é definido como:

Conjunto de “*tambores*” e “*pratos*” utilizados por um mesmo “*instrumentista*”. Na música popular teve um grande desenvolvimento desde a década de 1920 nos Estados Unidos por meio dos primeiros conjuntos de *jazz*. Derivado do verbo “*bater*”. É chamada de “*traps*” (antiga denominação), “*drum set*”, “*drum kit*” ou “*jazz set*” [ingl.], “*batterie*”(1) [fr.]” (FRUNGILLO, 2002, Pgs. 34 e 35).

Sobre o atual levantamento, dos 36 trabalhos acadêmicos encontrados, onze deles não se relacionam diretamente ao termo “Bateria” e, por isso, não fazem parte de nosso objeto de pesquisa. Desses onze trabalhos não relacionados nesta revisão, foram encontrados um total de cinco pesquisas relacionadas a Escolas ou Blocos de Samba, uma dissertação relacionada a dança do Porta-Estandarte, uma tese sobre o estilo pianístico de César Camargo Mariano, uma dissertação sobre interação em música popular improvisada, uma dissertação de mestrado profissional sobre a musicalidade do Bumba-Boi da Ilha, uma tese sobre a Folia do Divino e um trabalho sobre as mulheres na música popular instrumental brasileira, que, como mencionado, não são discriminados neste artigo.

Dentre os trabalhos discriminados, fazemos uma observação com relação ao trabalho de Cunha (2014), que tem como enfoque a “caixa clara”, porém, conforme mencionado pelo autor, fica implícito que o trabalho “parte da compreensão inicial de que o estudo da caixa é um fundamento da bateria” (CUNHA, 2014, p. vii) e por isso foi incluído na revisão proposta neste artigo.

Como objetivos específicos, buscamos, portanto, para o escopo deste artigo, quantificar o número de trabalhos, verificar as áreas de concentração, constatar regiões, estados e universidades que mais produziram e verificar quais foram os anos de maior concentração das pesquisas. Além da compilação do material, evidenciou-se também sob qual ótica a Bateria foi abordada, buscando-se um primeiro diagnóstico da produção intelectual sobre o assunto nos últimos sete anos.

Por fim, este levantamento revelou um total de 25 pesquisas em pós-graduação, o que demonstra um significativo crescimento em relação ao levantamento realizado por Souza e



Schambeck (2012) até o ano de 2012. Sendo a maioria dos trabalhos relacionados às áreas de música (teoria, criação e prática), práticas interpretativas e educação musical.

2. Metodologia

Esta revisão da produção acadêmica delimitou-se a teses de doutorado (DO), mestrado acadêmico (ME) e mestrado profissional (MP) no Brasil, que estavam disponíveis em banco de teses e dissertações da CAPES^v, disponível na *Internet*.

O objetivo geral deste artigo foi saber como se encontra o estado da arte relacionado às pesquisas acadêmicas sobre Bateria. Entendemos o termo “Estado da Arte” de acordo com a pesquisadora Ferreira:

Os últimos quinze anos têm se produzido um conjunto significativo de pesquisas conhecidas pela denominação “estado da arte” ou “estado do conhecimento”. Definidas como de caráter bibliográfico, elas parecem trazer em comum o desafio de mapear e de discutir uma certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento, tentando responder que aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados em diferentes épocas e lugares, de que formas e em que condições têm sido produzidas certas dissertações de mestrado, teses de doutorado, publicações em periódicos e comunicações em anais de congressos e de seminários (FERREIRA, 2002, p. 258).

Para Soares (apud FERREIRA, 2002, p. 259), que utiliza o termo “Estado do Conhecimento”, como sinônimo de “Estado da Arte”, essa compreensão se faz necessária:

Essa compreensão do estado de conhecimento sobre um tema, em determinado momento, é necessária no processo de evolução da ciência, afim de que se ordene periodicamente o conjunto de informações e resultados já obtidos, ordenação que permita indicação das possibilidades de integração de diferentes perspectiva aparentemente autônomas, a identificação de duplicações ou contradições, e a determinação de lacunas e vieses (SOARES, apud FERREIRA, 2002, p. 259).

Para a compreensão do estado de conhecimento deste tema, utilizou-se a palavra “Bateria”, como palavra-chave, delimitando-se esta busca entre os anos de 2013 e 2019. A literatura pesquisada restringiu-se a teses de doutorado, dissertações de mestrado acadêmico e mestrado profissional como já mencionado e lançou mão de outros dois filtros. O primeiro: “Grande área de conhecimento” onde foram selecionados “linguística, letras e artes”, “ciências humanas” e pesquisas de cunho “multidisciplinar”. O segundo filtro, “área de conhecimento” separou somente pesquisas relacionadas a “arte” e “música”.

3. Compilação da revisão proposta



XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campina Grande – 2020

Ano e Autor	Título e Páginas	Tipo	Universidade, Centro, Escola ou Instituto e Local	Área de Concentração
2019. ALVES, Bruno de Aguiar Ferreira.	A Polirritmia na Bateria: práticas e estudos para a performance. 115p.	ME	UFMG, Escola de Música, Belo Horizonte.	MÚSICA
2019. GARANHÃO, Carlos Eduardo S.	A Bateria de Cleber de Almeida: ressignificação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira. 174p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	MÚSICA: TEORIA, CRIAÇÃO E PRÁTICA
2019. SOBRINHO, Roberto Martins Magno.	Tempo Relativo: técnicas de manipulação do tempo aplicadas à bateria.	MP	UFBA, Escola de Música, Salvador.	EDUCAÇÃO MUSICAL
2018. ANDRADE, Dhieego Cardoso de.	Forças D'Alma: um estudo de caso sobre os padrões de Tutty Moreno e o conceito bateria melódica. 149p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	MÚSICA: TEORIA, CRIAÇÃO E PRÁTICA
2018. FAVERY, Gilberto Alves.	O Idiomatismo Musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria. 229p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	MÚSICA: TEORIA, CRIAÇÃO E PRÁTICA
2018. SANITA, Luiz Guilherme.	A Trajetória Musical do Baterista Wilson das Neves. 64p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	MÚSICA: TEORIA, CRIAÇÃO E PRÁTICA
2017. CASACIO, Lucas Baptista.	A Bateria no Concerto Carioca no. 2 de Radamés Gnattali: um estudo Interpretativo. 300p.	DO	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	MÚSICA: TEORIA, CRIAÇÃO E PRÁTICA
2017. FERREIRA, Thiago de Souza.	Exploração Timbrica na Bateria em Improvisações Livres e Composições Semi-Abertas. 110p.	ME	UFU, Instituto de Artes, Uberlândia.	MÚSICA
2017. LIMA, Rafael S. Araujo de.	A Criação de Curso On-Line de Bateria: novos desafios para um professor de música. 52p.	MP	UFBA, Escola de Música, Salvador.	EDUCAÇÃO MUSICAL
2016. COELHO, Adriano Ramos.	Um Estudo sobre a Performance Musical do Baterista Adelson Silva. 86p.	ME	UFRN, Escola de Música, Natal.	MÚSICA
2016. DAMASCENO, Alexandre Augusto Correa Pimentel.	A Batucada Fantástica de Luciano Perrone: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali. 133p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	MÚSICA: TEORIA, CRIAÇÃO E PRÁTICA
2016. FÜTZENREUTER, Karla Eva.	Composição e Execução Musical na Bateria: uma abordagem integrada. 413p.	DO	UFBA, Escola de Música, Salvador.	EXECUÇÃO MUSICAL



XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campina Grande – 2020

2015. CAIRO, Uirá Nogueira de Barros.	Interações nas Relações de Ensino e Aprendizagem da Bateria em Grupo. 107p.	ME	UFBA, Escola de Música, Salvador.	EDUCAÇÃO MUSICAL
2015. GALVÃO, Christiano Lima.	A Bateria no Baião e a Música Instrumental Brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem. 188p.	ME	UNIRIO, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro.	MÚSICA E EDUCAÇÃO
2015. MELO, Bruno Torres Araujo de.	Os Efeitos de Estudos Formais Associados ao Recurso Didático da Gravação na Prática de Bateristas Populares. 200p.	ME	UFPB, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, João Pessoa.	EDUCAÇÃO MUSICAL (MESTRADO)
2014. AQUINO, Thiago Ferreira de.	Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação. 161p.	DO	USP, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.	MUSICOLOGIA
2014. BARSALINI, Leandro.	Estilos de Samba na Bateria. 267p.	DO	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
2014. BERGAMINI, Fabio.	Márcio Bahia e a "Escola do Jabour". 152p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
2014. BORGONOV, Mário Negrão.	O Prato Ride no Samba Carioca. 155p.	ME	UNIRIO, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro.	MUSICOLOGIA
2014. CUNHA, Helio Alexandrino Pacheco.	Linguagem e Interpretação do Samba: aspectos rítmicos fraseológicos interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças de caixa clara. 270p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
2014. EZEQUIEL, Carlos Ismael Nascimento.	Aplicando Polirritmia e Métricas Ímpares aos Ritmos Brasileiros: estudos sobre samba. 34p.	MP	UFBA, Escola de Música, Salvador.	EDUCAÇÃO MUSICAL
2013. DEMARCHI, Ericson Francisco de Jesus.	Apontamentos sobre a Bateria e a Performance de Marcio Bahia no Hermeto e Grupo. 116p.	ME	UDESC, Centro de Artes, Florianópolis.	MÚSICA - MUSICOLOGIA/ETNO MUSICOLOGIA
2013. DIAS, Guilherme Marques.	Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). 198p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
2013. GONCALVES, Raphael Marcondes da Silva.	As Influências de Bill Stewart na Bateria. 160p.	ME	UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.	TEORIAS E PROCESSOS POÉTICOS INTERDISCIPLINARES
2013. SOUZA, Henry Raphaely de.	Processos de Ensino Coletivo de Bateria e Percussão: reflexões sobre uma prática docente. 114p.	ME	UDESC, Centro de Artes, Florianópolis.	MÚSICA - EDUCAÇÃO MUSICAL

Tabela 1 - Relação dos trabalhos acadêmicos.



4. Interpretação dos dados

Deste levantamento foram encontrados 25 trabalhos: quatro teses de doutorado, 18 dissertações de mestrado acadêmico e três dissertações de mestrado profissional, com diferentes enfoques relacionados a Bateria.

A divisão destes trabalhos, tomando-se por referência o catálogo de teses e dissertações da CAPES, a literatura compilada encontra-se distribuída da seguinte forma:

4.1 Área de concentração:

Área de Concentração	MP	ME	DO	Total
Música (Teoria, Criação e Prática)	0	5	1	6
Educação Musical	3	2	0	5
Práticas Interpretativas	0	3	1	4
Música	0	3	0	3
Musicologia	0	1	1	2
Música - Musicologia/Etnomusicologia	0	1	0	1
Execução Musical	0	0	1	1
Música e Educação	0	1	0	1
Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares	0	1	0	1
Música - Educação Musical	0	1	0	1
Total	3	18	4	25

Tabela 2 – Trabalhos organizados por área de concentração.

4.2 Regiões e estados:

Região	Estado	MP	ME	DO	Total
Nordeste	Bahia	3	1	1	5
	Paraíba	0	1	0	1



XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campina Grande – 2020

	Rio Grande do Norte	0	1	0	1
	Total	3	3	1	7
Sul	Santa Catarina	0	2	0	2
	Total	0	2	0	2
Sudeste	Minas Gerais	0	2	0	2
	Rio de Janeiro	0	2	0	2
	São Paulo	0	9	3	12
	Total	0	13	3	16
Total		3	18	4	25

Tabela 3 – Trabalhos organizados por região e estado.

4.3 Universidades:

Universidades	Escola, Instituto ou Centro	MP	ME	DO	Total
UNICAMP	Instituto de Artes	0	9	2	11
UFBA	Escola de Música	3	1	1	5
UDESC	Centro de Artes	0	2	0	2
UNIRIO	Centro de Letras e Artes	0	2	0	2
UFPB	Centro de Comunicação, Turismo e Artes	0	1	0	1
USP	Escola de Comunicações e Artes	0	0	1	1
UFMG	Escola de Música	0	1	0	1
UFRG	Escola de Música	0	1	0	1
UFU	Instituto de Artes	0	1	0	1
Total		3	18	4	25

Tabela 4 - Trabalhos organizados por universidade.

4.4 Produção ao longo dos anos:



Gráfico 1 – Produção ao longo dos anos.

5. Considerações finais

Entre os anos de 1987 e 2012 foram realizadas nove pesquisas acadêmicas sobre o tema “Bateria”, como demonstrado por Souza e Schambeck (2012). Na atual revisão da literatura, também delimitada às pesquisas em pós-graduação relacionadas no catálogo de teses e dissertações da CAPES, constatou-se que a pesquisa sobre a Bateria no Brasil cresceu significativamente desde 2013, uma vez que foram elencados 25 novos trabalhos. Ou seja, o resultado deste levantamento mostra que o estado da arte durante os últimos sete anos demonstra um aumento considerável de pesquisas, como demonstrado no gráfico 1 da seção 4.4.

No que se refere a representatividade das regiões e dos estados do Brasil, nota-se a ausência total de trabalhos elaborados nas regiões centro-oeste e norte e uma proeminência nas pesquisas na região sudeste.

Com relação as universidades percebemos o protagonismo da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), que nos últimos sete anos apresentou onze trabalhos, seguida por cinco trabalhos apresentados pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). As demais universidades apresentaram de um a dois trabalhos.

No que diz respeito a área de concentração, após a leitura de todos os resumos, notou-se que nos últimos sete anos as pesquisas dentro de música (criação, teoria e prática) e práticas interpretativas somam cerca de quarenta por cento dos trabalhos apresentados neste artigo.

Vinculados a área de Educação Musical somam-se um total de sete trabalhos, vide tabela 2 na seção 4.1, onde cinco deles foram realizados no nordeste, sendo quatro na



Universidade Federal da Bahia (UFBA) e em na Universidade Federal da Paraíba (UFPA). Ainda sobre educação, destacamos os trabalhos de Souza (2013) e Cairo (2015), cujo enfoque é o ensino coletivo ou em grupo da Bateria.

Dentre as pesquisas levantadas, destacamos três que têm como tema central o Samba. O já citado trabalho de Cunha (2014), que direciona sua pesquisa a estudos de peças para caixa clara; o trabalho de Barsalini (2014), que foca sua pesquisa na identificação dos diferentes estilos de Samba para a Bateria e a pesquisa de Borgonovi (2014), que centraliza suas questões no prato *Ride*^{vi}.

Relacionado à composição e à notação musical, encontramos os trabalhos de Fützenreuter (2016), cujo “estudo situa-se na área da performance musical da bateria e busca fornecer uma introspecção sobre o papel da composição enquanto processo generativo inerente a esta performance” (FÜTZENREUTER, 2016, p.25) e a tese de Casacio (2017), onde a escrita aparece como algo paralelo ao escopo central da pesquisa e “tem por objetivo principal realizar um estudo interpretativo sobre o Concerto Carioca n° 2 de Radamés Gnattali, tendo como ponto central a performance à bateria” (CASACIO, 2017, p.22).

Em relação à musicologia, etnomusicologia ou etnografia das práticas musicais encontramos apenas duas pesquisas e observamos que nenhuma nova pesquisa nesta área é realizada desde de Borgonovi (2014). Relacionada a essa área de concentração soma-se somente mais um trabalho, a pesquisa de autor Demarchi (2013).

Acreditamos que este artigo nos traz uma ampla visão do que vem sendo produzido em termos de dissertações de mestrados e doutorados relacionados ao assunto “Bateria”. O estado da arte nestes últimos sete anos cresceu significativamente, quando comparado aos anos anteriores, demonstrando uma maior produtividade neste campo de conhecimento.

Referências



XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campina Grande – 2020

- AQUINO, Thiago Ferreira de. *Representações da bateria em revistas de música no Brasil: processos de construção da autoridade*. Rio de Janeiro, 2009. 135f. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.
- BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. Campinas, 2009. 172f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009
- BASTOS, Patricio de Lavenère. *Trajetórias de formação de bateristas no Distrito federal: um estudo de entrevistas*. Brasília, 2010. 149f. Dissertação (Mestrado em música). Departamento de música, Universidade de Brasília, 2010.
- BORGONOVÍ, Mário Negrão. *O Prato Ride no Samba Carioca*. Rio de Janeiro, 2014. 155 p. Dissertação (Mestrado em musicologia). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.
- CAIRO, Uirá Nogueira de Barros. *Interações nas Relações de Ensino e Aprendizagem da Bateria em Grupo*. Salvador, 2015. 107 p. Dissertação (Mestrado em educação musical). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- CASACIO, Lucas Baptista. *A Bateria no Concerto Carioca no. 2 de Radamés Gnattali: um estudo interpretativo*. Campinas, 2017. 300 p. Tese (Doutorado em música: teoria, criação e prática). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- CUNHA, Helio Alexandrino Pacheco. *Linguagem e Interpretação do samba: aspectos rítmicos, fraseológicos e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças de caixa clara*. Campinas, 2014. 270 p. Dissertação (Mestrado em práticas interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- DEMARCHI, Ericson Francisco de Jesus. *Apontamentos sobre a Bateria e a Performance de Marcio Bahia no Hermeto e Grupo*. Florianópolis, 2013. 116p. Dissertação (Mestrado em música – musicologia/etnomusicologia). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- FERRAREZI, Celso Jr. *Guia do Trabalho Científico: do projeto à redação final*. Monografia, Dissertação e Tese. São Paulo: Editora Contexto, 2015. 155p.
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. *As pesquisas denominadas "estado da arte"*. Educação & Sociedade, ano XXIII, nº 79, p. 257-272, 2002. Disponível em: [<http://www.scielo.br/pdf/es/v23n79/10857.pdf>] Acesso em: 10 mar 2020.
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003. 429 pgs.
- FÜTZENREUTER, Karla Eva. *Composição e Execução Musical na Bateria: uma abordagem integrada*. Salvador, 2016. 413p. Tese (Doutorado em execução musical). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.



XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campina Grande – 2020

GONÇALVES, Raphael Marcondes da Silva. *As Influências de Bill Stewart na Bateria*. Campinas, 2013. 160 p. Dissertação (Mestrado em teorias e processos poéticos interdisciplinares). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

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

QUEIROZ, André. *Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado*. Belo Horizonte, 2006. 66f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SOUZA, Henry Raphaely de Souza. *Processos de Ensino Coletivo de Bateria e Percussão: reflexões sobre uma prática docente*. Florianópolis, 2013. 114 p. Dissertação (Mestrado em música – educação musical). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

_____; SCHAMBECK, Regina Finck. A Pesquisa sobre Bateria no Brasil. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXII, 2012, João Pessoa. *Anais: Paineis, comunicações e pôsteres*, 260-266. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf Acesso em: 31 mar 2020.

ⁱ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

ⁱⁱ Neste artigo, utilizamos o termo “trabalho” para nos referirmos a dissertações de mestrados profissionais e acadêmicos e teses de doutorados.

ⁱⁱⁱ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

^{iv} Informação encontrada em: <https://metadados.capes.gov.br/index.php/home>

^v <https://catalogodeteses.capes.gov.br>

^{vi} Palavra inglesa que significa condução (BORGONVI, 2014, p.13).