



A BATERIA NO JAZZ: DO RAGTIME À BOSSA NOVA

Renato de Moraes Martins


Trabalha como músico autónomo e professor de instrumento, possui Licenciatura em Bateria e Mestrado em Performance Musical, ambos pela Universidade de Évora. E-mail: mrenatomartins76@gmail.com

Eduardo Lopes

Estudou Bateria e Percussão Clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). É licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Performance e Composição. Doutor em Teoria da Música pela Universidade de Southampton (Reino Unido). É Professor Catedrático no Departamento de Música da Universidade de Évora. Gravou vários CDs, alguns dos quais como artista principal. Apresentou-se em concertos em Portugal, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Escócia, Brasil, Japão e EUA. É autor de vários artigos e textos sobre a problemática da interpretação musical, teoria da música e ritmo, jazz e ensino de música. É editor da Revista Brasileira de Musicologia HODIE e da Revista Portuguesa de Educação Musical. E-mail: el@uevora.pt

RESUMO

Este artigo encontra-se direcionado para a história da música ocidental, mais especificamente história do jazz, instrumento musical, bateria. Tem como objeto de estudo a presença dos ritmos afro-latinos e afro-brasileiros executados na bateria dentro das transformações sofridas pelo jazz, do *Ragtime* à Bossa Nova. Para isso, apresenta-se uma breve contextualização sobre o jazz, a história da bateria e a presença dos



ritmos afro-latinos e afro-brasileiros no jazz, do *Ragtime* à Bossa Nova. A investigação qualitativa foi baseada em livros, teses, artigos, sites e discografia selecionada e tem como objetivo apontar de forma sistemática, através da análise de transcrições de excertos executados pela bateria, a influência de ritmos afro-latinos e afro-brasileiros no repertório jazzístico, na construção estética, na expansão e desenvolvimento do instrumento. Este artigo tem como público-alvo estudantes, professores, pesquisadores, instrumentistas e apreciadores de música.

Palavras-chave: Jazz. *Latin jazz*. Bateria. História da Música Ocidental. Estética.

ABSTRACT

This paper is situated within the field of Western music history, more specifically the history of jazz and the drum set as a musical instrument. Its object of study is the presence of Afro-Latin and Afro-Brazilian rhythms performed on the drum set within the transformations undergone by jazz, from *Ragtime* to *Bossa Nova*. To this end, the study presents a brief contextualization of jazz, the history of the drum set, and the incorporation of Afro-Latin and Afro-Brazilian rhythms into jazz from *Ragtime* to *Bossa Nova*. This qualitative investigation is based on books, theses, articles, websites, and a selected discography, and aims to systematically identify, through the analysis of transcriptions of excerpts performed on the drum set, the influence of Afro-Latin and Afro-Brazilian rhythms on the jazz repertoire, as well as on its aesthetic construction and the expansion and development of the instrument. This article is intended for students, teachers, researchers, instrumentalists, and music enthusiasts.

Keywords: Jazz. *Latin jazz*. Drums. Western Music History. Aesthetics.

INTRODUÇÃO

Ao abordarmos a história da bateria, notamos, em boa parte da literatura, um discurso predominante, quase unânime, ao apontar seu desenvolvimento exclusivamente às transformações estilísticas sofridas pelo jazz ao longo dos anos e que aparecem divididos didaticamente em períodos ou fases, como *swing*, *bebop*, *cool*, entre outros, como apontado por Dejohnette e Perry (1989), Riley e Thress (2009) e Gottlieb (2010). E poucas são as referências aos aspectos afro-latinos e afro-brasileiros, que são tratados como assuntos distintos e separados.

A bateria, como um dos mais influentes instrumentos do século XX (Brennan, 2020; Lopes, 2019), tem sua origem intimamente ligada ao surgimento do jazz, como apontado por Brown (1976), Schultz (1979) e Chandler (1990). Entretanto, é sabido que, apesar de

o termo *latin jazz* ter surgido em Nova York, na década de 1940, a raiz afro-latina encontra-se na gênese do jazz no final do século XIX e seguiu como um dos pilares catalizadores responsáveis pelas transformações estilísticas sofridas pelo gênero ao longo do século XX, como defendido por Washburne (2020), Morales (2003), Peñalosa e Greenwood (2012), Chandler (1990) e Mattingly (2020).

A partir dos anos 1930, o jazz passou a ser considerado pelos intelectuais e aceito pelo governo como típica música estadunidense, elevado ao símbolo de identidade nacional (Washburne, 2020). Isso nos leva a crer que a supressão e a omissão da raiz afro-latina no desenvolvimento do jazz, e principalmente sua presença no desenvolvimento da bateria, tenha sido intencional e proposital em detrimento do fortalecimento dessa identidade nacional atribuída ao jazz como pura manifestação estadunidense, desconsiderando aspectos afro-latinos como estrangeiros.

Assim, através da análise de excertos musicais executados por James Lent, Zutty Singleton, Willie Bobo, Art Blakey, Max Roach, Sonny Greer, Art Taylor, Lex Humpries e Buddy Deppenschnidt, a presente pesquisa evidencia a raiz afro-latina como componente essencial tanto no surgimento quanto na expansão da bateria, do *Ragtime* à *Bossa Nova*.

A escolha do tema visa contribuir para o material sobre a história do instrumento, destinado a estudantes de bateria, professores, pesquisadores e instrumentistas, que abordem a presença e a importância dos ritmos afro-latinos e afro-brasileiros no processo de expansão da bateria no jazz, do *Ragtime* até a presença da *Bossa Nova* no repertório jazzístico.

O trabalho está estruturado em uma breve contextualização histórica sobre o jazz, o *Latin jazz* e análise de ritmos afro-latinos e afro-brasileiros no repertório jazzístico, do *Ragtime* à *Bossa Nova*. Este artigo é parte de uma pesquisa de mestrado em performance, instrumento e bateria, onde se discutiu a influência dos ritmos regionais afro-brasileiros e afro-latinos no desenvolvimento da bateria, tendo como base livros, artigos, teses, dissertações e arquivos musicais, imprescindíveis para a análise musical estética e histórica.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A contextualização histórica acerca do jazz visa destacar a diversidade cultural em sua origem, apontando para as *marching bands* (bandas militares), o *Ragtime*, o *swing*, os ritmos afro-latinos e, por último, a presença da *Bossa Nova* no repertório jazzístico.

A gravação de 1917 pela *Original Dixieland Jazz Band* é a referência temporal do jazz, já que ainda hoje não existe um consenso sobre a data exata do surgimento do jazz. Em New Orleans, mais especificamente no bairro Storyville, segundo Hobsbawm (1989, p. 51), “O jazz surgiu como forma musical reconhecível por volta de 1900”. No entanto, para Tucker e Jackson⁵ (2020, p. 6, tradução do autor), “As bases do jazz foram estabelecidas pelos afro-americanos neste ambiente urbano antes da música ter um nome, ou quando ainda era chamada de *Ragtime* ou música ratty”.

Martin e Waters (2009, p. 17) destacam as principais tradições antecessoras do jazz, a tradição africana como “timbre, aspectos rítmicos e da percussão”; a europeia como “instrumentação, harmonia e tonalidade”; e a música antiga afro-americana com os “cantos de devoção, trabalho e blue note”. Para Tucker e Jackson (2020, p. 7), o intercâmbio entre New Orleans, Cuba e Haiti foi fundamental para o desenvolvimento da prática performática no jazz, fato destacado entre outros músicos, pela presença do “cornetista e violoncelista cubano-americano Manuel Perez” nas *Onward Brass Band* e Imperial Orquestra.

A música, até então, era tocada nas ruas de New Orleans, “marchas, rag, canções e espirituais” durante os festejos e funerais, como manifestação cultural e de saber local, executada por orquestras negras com instrumentação usual de “trompete, um trombone, um clarinete, um piano, por vezes um banjo, um baixo-tuba e um grosseiro instrumento de percussão”, que logo se transformaria na bateria (Boffi, 2006, p. 19). E foi sendo levada para ser consumida nas casas de espetáculos, num movimento do público para o privado, fato que acabou por interferir na dinâmica estrutural, alterando a quantidade de músicos presentes nos grupos e bandas.

A Bateria

A bateria como instrumento musical surge diante da necessidade de apenas um músico percussionista ter de se adaptar e conseguir executar sozinho o que antes era tocado separadamente: caixa, bumbo e pratos. De acordo com Gottlieb (2010), a bateria se consolida como instrumento com a fabricação do pedal de bumbo a partir de 1910.

⁵ *The foundations of jazz were established by African Americans in this urban environment before the music had a name, or when it was still referred to as ragtime or ratty music.*

No final da década de 1910, os músicos, através do Mississippi, chegaram a Chicago, e de lá para todas as partes, vindo a se consolidar com o término da primeira guerra mundial, como uma “música altamente variada, tocada por músicos de todo o país, sendo o estilo Nova Orleans apenas uma das formas, ainda que, sem dúvida, fosse a mais desenvolvida delas” (Hobsbawm, 1989, p. 64).

ANÁLISE DOS EXCERTOS

Escolhemos alguns excertos musicais dentro do repertório jazzístico com o objetivo de destacar a presença de aspectos estéticos rítmicos afro-latinos e afro-brasileiros fundamentais na evolução técnica e estética do instrumento bateria.

O Ragtime

Neste cenário, o trecho a seguir (Figura 1), embora executado na caixa e não em uma bateria, serve para elucidar algumas transformações estéticas da época. Na transcrição do percussionista James I. Lent, vemos sua interação com a melodia ao executar rudimentos de percussão marcial nos seguintes pontos: a presença do *swing* como característica rítmica “nativa” (Butterfied, 2010; Pettersen, 2018) e a presença das síncopas tocadas na caixa nos compassos 1, 2, 3, 5, 6 e 7, o que aponta em direção ao *Ragtime* como aspecto rítmico afro-latino (Chandler, 1990).



Fonte: autor (2025).

Figura 2 - Detalhe de *The Ragtime Drummer*

The Ragtime Drummer

James I. Lent



Fonte: *The Ragtime Drummer* de James I. Lent, acompanhado por Pryor's Band, gravação de 1912, lançado por Victor. Notas transcritas pelo autor, 2025.

Para Pettersen (2018, transcrição e tradução do autor), a performance de James I. Lent, de 1912, aponta para as transformações estéticas da época: “Tem esse tipo de ritmo sincopado acontecendo, não é tão direto, não é tão claro, não é tão empírico, está em construção, tudo meio que um *swing* um pouco mais”⁶.

Sobre o *swing*, Butterfield (2010, p. 301, tradução do autor) afirma: “O *swing* é a principal sensação rítmica nativa do jazz e tem sido um dos principais marcadores estilísticos da música desde o início”⁷. Como toda atividade musical está relacionada com seu contexto social, o autor destaca: “o termo *swing* está inextricavelmente ligado ao discurso americano moderno sobre raça”.

Da mesma forma, Brennan (2020)⁸ discorre sobre as anedotas endereçadas aos bateristas como expressão velada do discurso racial, pois a caricata estupidez atribuída aos bateristas tem origem nos estereótipos raciais defendidos pelo evolucionismo cultural ou darwinismo social em voga no início do século XX. Seguindo essa lógica, pode-se observar uma hierarquização estética no sentido da música, que com mais características rítmicas era tida como menos desenvolvida e que, portanto, a música com mais características harmônicas e melódicas era tida como mais desenvolvida e mais bela.

A lógica da musicologia racista presumia que a bateria era uma forma menos valiosa, menos intelectual e mais primitiva de fazer música do que a música feita em outros instrumentos, como cordas, uma ideologia que teve um impacto notável na vida cotidiana dos bateristas, principalmente nos Estados Unidos (Brennan, 2020, p. 23, tradução do autor).

⁶ *There is this kind of a syncopated rhythm going on, it's not quite straight forward, it's not so clear cut, it's not so empirical, it's in construction, everything kind a swing a little bit more.*

⁷ *Swing is the central rhythmic quality native to jazz*

⁸ *The logic of racist musicology presumed drumming to be a less valuable, less intellectual, and more primitive form of music-making than music made on other instruments such as strings, an ideology that had a noticeable impact in the everyday working lives of drummers, particularly in the United States.*

Outro ponto são as síncopas que indicam o sotaque afro-latino presente no *Ragtime*, conforme Gioia (1997, p. 10), ao lembrar a passagem de Jelly Roll Morton no que se refere ao “toque espanhol” para alcançar o “tempero certo”. Dessa forma, destacamos a síncopa do *Ragtime* no *flamacue*⁹, rudimento que passou a fazer parte do repertório técnico de percussionistas e bateristas, como apontado a seguir:

O Flamacue é o único rudimento de bateria originado na América. Não há evidências que mostrem seu uso durante a Revolução e não pode ser encontrado em manuais de bateria anteriores a meados do século XIX. Este rudimento aliviou os bateristas americanos das constantes batidas pesadas e foi um dos primeiros dispositivos que tirou o sotaque da batida. É um precursor óbvio dos estilos de bateria *Ragtime* e dá um caráter muito distinto à bateria americana (Chandler, 1990, p. 26, tradução do autor).

Notamos o deslocamento do acento da primeira para a segunda semicólcheia, como mostra a Figura 3, a seguir.

Figura 3 - Exemplo de *Flamacue*



Fonte: Chandler (1990, p. 25).

Portanto, encontramos, na performance *sui generis* de Lent, indícios da miscelânea cultural e diversidade rítmica da época, observados nos aspectos rítmicos da percussão marcial interpretados com *swing* e com a presença de “sotaque” afro-latino. Assim, constatamos a presença rítmica do *Ragtime* corporificada na síncopa encontrada no excerto de Lent e no rudimento *flamacue*. Tais elementos são fundacionais na gênese rítmica idiomática da bateria no jazz e elucidativos para esta investigação.

Afro-latinos

Durante a década de 1920, a imigração majoritariamente porto-riquenha, cubana e dominicana, fez surgir em Nova York um local de concentração afro-Latina conhecido

⁹ *The Flamacue is the only drum rudiment that originated in America. There is no evidence showing its use during the Revolution, and it cannot be found in drum manuals prior to the mid-nineteenth century. This rudiment relieved American drummers from constant heavy downbeats, and was one of the first devices that took the accent off of the beat. It is an obvious precursor of ragtime styles of drumming and gives a very distinct character to American drumming.*

como *El Barrio* ou *Spanish Harlem*, fundamental para o florescimento de propagação de sua música e seus ritmos, influenciando toda a cena local (Malabe; Weiner, 1994).

No início do século XX, em função da tecnologia da época, a bateria não participava das gravações, porém, conforme Riley e Thress (2009), é possível enumerar algumas das características rítmicas presentes nos primeiros anos da bateria, como a sensação era de marcha, mas também incluía elementos de *swing* derivados dos estilos de piano *boogie-woogie* e *Ragtime*.

No trecho a seguir, Zutty Singleton (1898-1975) destaca, tocando com vassourinhas, a célula da *habanera*. Observa-se, também, a sobreposição de tons e surdo em variações.

Figura 4 - *Look over yonder*
Look over yonder
Zutty Singleton

Zutty Singleton/Henry Gordon

Intro: Clarinete

6

Fonte: *Look Over Yonder* contido no álbum *Drum Face Vol. 1* de Zutty Singleton & His Band & Henry Gordon, lançado em 1935 por Decca. Notas transcritas pelo autor, 2025.

Washburne (2020, p. 44) aponta o *tresillo*, conhecido como ritmo de *habanera*, como uma característica dessa herança: “As práticas haitianas e cubanas foram incorporadas às celebrações do *Mardi Gras*. Sua influência pode ser ouvida diretamente no ritmo de três tempos que o acompanha ou no que é conhecido como *tresillo* no Caribe espanhol, usado pelos grupos indígenas itinerantes do *Mardi Gras*”. O *tresillo* é facilmente observado em “*Under a Bamboo Tree*” de Johnson (1868-1911), em “*Solace – A mexican serenade*” de Scott Joplin (1867-1917) de 1909, em “*St. Louis Blues*” de W.C. Handy (1873-1958) de 1910, ou em “*The Jelly Roll Blues*” de 1915 e “*Mamanita*” e “*New Orleans Joy*” de 1923 de Jelly Roll Morton (1890-1941), chamadas por ele como *Spanish Tinge*. “O ritmo

habanera foi provavelmente o ingrediente latino mais comum no jazz até a década de 1940¹⁰ (Martin; Waters, 2009, p. 145, tradução do autor).

Assim, podemos identificar a presença da célula da *habanera* executada por Singleton, um dos primeiros bateristas de jazz, na transcrição acima, corroborando a importância e o papel dos ritmos afro-latinos na expansão e consolidação da bateria dentro do jazz.

Conforme apontado por Washburne (2020, p. 64), a performance em 1930, no *The Palace Theater*, em Nova York, por *Don Azpiazu and his Havana Casino Orchestra*, foi provavelmente o primeiro contato que o público estadunidense teve com a música cubana, com uma seção rítmica completa, com maracas, claves, bongôs e timbales. *El manisero* fez grande sucesso, fazendo com que Louis Armstrong (1930), Duke Ellington (1931) e Red Nichols (1931) viessem a regravá-lo em seguida, com seus próprios arranjos.

Sonny Greer (1895-1982) costumava explorar instrumentos de percussão em seu kit, sendo um dos responsáveis pelos números *jungle* de Ellington. Temos aqui um trecho da performance de Sonny Greer (Feather; Gitler, 1999).

Figura 5 - “*The Peanut Vendor*”
The Peanut Vendor
Sonny Greer

Moisés Simons

The musical score for 'The Peanut Vendor' is presented in three staves. The first staff, labeled 'Intro', shows four measures of rhythmic notation using slanted lines. The second staff, starting at measure 5, shows four measures of rhythmic notation with 'x' marks. The third staff, starting at measure 9, shows four measures of rhythmic notation with 'x' marks. The score is in 4/4 time.

Fonte: *The Peanut Vendor* gravado por Duke Ellington & the Jungle Band em 1931, Decca Records. Notas transcritas pelo autor, 2025.

Dessa forma, é possível perceber claramente que a versão de “*Peanut Vendor*”, um tema genuinamente cubano de “*El Manisero*” de Moisés Simón (1889-1945) e de Duke Ellington, em 1930, com Sonny Greer na bateria, atendeu as questões comerciais e

¹⁰ *The habanera rhythm was probably the most common Latin ingredient in jazz until the 1940s.*

políticas da época. Tal versão teve um arranjo sem letra e sem percussão cubana, uma vez que o jazz, depois de um longo esforço de pesquisadores e intelectuais, passou a ser reconhecido como genuína música americana ou afro-americana, “síntese musical e cultural exclusivamente americanas através da experiência afro-americana” ou “designado como um raro e valioso tesouro nacional americano”, ou seja, qualquer influência de fora poderia soar como algo intruso ou até mesmo que pudesse contaminar a “legítima” música estadunidense. Outro aspecto foi o sucesso comercial alcançado pela versão anterior gravada por Armstrong. “O amplo apelo comercial de ‘*Peanut Vendor*’ desafiava a concepção do jazz como arte” (Washburne, 2020, p. 83).

No começo da década de 1940, o *bebop* era caracterizado por andamentos rápidos, harmonias complexas e melodias intrincadas. As composições desse período foram um desafio aos bateristas, que passaram a desempenhar papel mais ativo dentro dos combos, exigindo um alto nível de habilidade e proficiência técnica. Kenny Clarke é considerado o fundador da bateria no *bebop*, ao transferir a condução rítmica do bumbo, de característica ainda militar, para o prato. Ao tocar com músicos como Thelonious Monk, Charlie Parker e Dizzy Gillespie, influenciou muitos jovens bateristas, incluindo Max Roach, no início dos anos quarenta (Schultz, 1979).

Segundo Washburne (2020), a independência dos membros inferiores e superiores desenvolvida por Max Roach¹¹ (1924-2007), como uma das principais características estéticas da bateria *bebop*, teve sua origem nas performances de Tito Puente no *Palladium*: “as partes interligadas tocadas sincronicamente por três a quatro percussionistas (normalmente usados em seções rítmicas afro-cubanas) inspirando sua ideia de tocar com membros independentes (onde cada mão e o pé desempenha um papel separado)” (Washburne, 2020, p. 117-118, tradução do autor).

No exemplo a seguir, Max Roach desempenha uma levada usando os tons e a caixa sem esteira.

¹¹ *The interlocking parts played synchronously by three to four percussionists (typically used in Afro-Cuban rhythm sections) with inspiring his idea of playing with independent limbs (where each hand and foot plays a separate part).*

Figura 6 - "St. Thomas"

St. Thomas
Max Roach



Fonte: *St. Thomas* contido no álbum *Saxophone Colossus* de Sonny Rollins de 1956/1957 por Prestige. Notas transcritas pelo autor, 2025.

As frequentes fusões entre os ritmos cubanos e harmonias do jazz realizadas por Mario Bauzá com *Machito and His Afro-Cubans Orchestra*, formado por piano, baixo, bongo, timbales, trompete, saxofones e voz, no início dos anos 1940 em Nova Iorque, foram de fundamental importância para dar novos rumos ao jazz (Malabe; Weiner, 1994). Em 1943, "Tanga" de Mario Bauza era baseada na clave cubana que simboliza união entre os ritmos cubanos e o jazz. Em 1947, a parceria entre Chano Pozo e Dizzy Gillespie, com *Manteca* (Dizzy Gillespie, Chano Pozo e Gil Fuller), abria de vez as portas para um novo cenário no jazz, era o "nascimento" do *latin jazz* ou, como primeiramente chamado, *cubop* (Washburne, 2020, p. 6). "A night in Tunisia" (Dizzy Gillespie), outro tema marcante, trouxe abertura para novas interpretações da bateria, que haviam se iniciado no *bebop*. Agora explorando a percussão dos ritmos cubanos, a bateria pode direcionar novos caminhos, com adaptações mais autênticas e fluentes, ampliando significativamente as possibilidades de interpretação do instrumento.

A seguir, temos a performance do baterista Art Blakey (1919-1990), conhecido como *Blakey mambo's* "A Night in Tunisia" de 1956, uma linha melódica no prato de condução e outra executada entre tons e o surdo, típico ritmo afro-cubano.

Figura 7 - "A Night in Tunisia"

A Night in Tunisia
Art Blakey



Fonte: tema do álbum *A Night in Birdland* vol. I (Blue Note Records) por Art Blakey Quintet de 1956, executada pelo baterista Art Blakey. Notas transcritas pelo autor, 2025.

Lex Humpries (1936-1994), no tema a seguir gravado no final de 1959, executa uma adaptação do ritmo afro-cubano *bembé*¹².

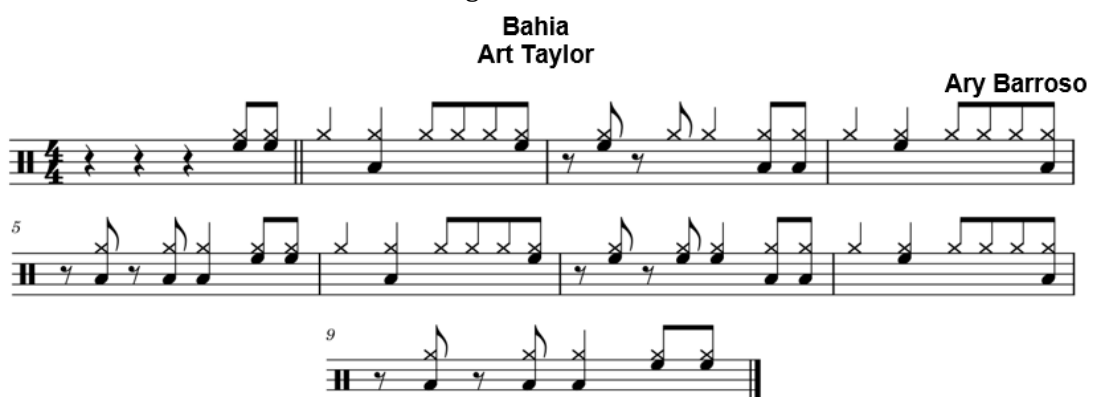
Figura 8 - “Like Sonny”



Fonte: *Like Sonny* contido no álbum *Alternate Takes* de John Coltrane de 1975, Atlantic Records. Notas transcritas pelo autor, 2025.

Arthur Taylor (1929-1995), no tema “Bahia” (“Na baixa do Sapateiro”, do compositor brasileiro Ary Barroso, 1903-1964), observa a interpretação de Taylor com colcheia em tercina, característica do *swing jazz*, com sugestão de tambores afro-latinos. Ao dispensar o uso do *brazilian feel*, característica rítmica peculiar encontrada nos ritmos afro-brasileiros, como samba, baião, maracatu, entre outros, foge à versão original de 1938 com Carmem Miranda e orquestra Odeon ou nas inúmeras regravações do tema, e também na gravação de 1942, caracterizada “pelo acompanhamento da seção de percussão da orquestra dirigida por Radamés Gnattali – o naipe de percussão utiliza apenas um pandeiro e a bateria, executada por Luciano Perrone, como analisado por Barsalini (2014). O lançamento do álbum foi em 1965, porém, sua gravação ocorreu em 1958.

Figura 9 - “Bahia”



Fonte: contido no álbum *Bahia* de John Coltrane, de 1965, Prestige Records. Notas transcritas pelo autor, 2025.

¹² *Bembé*. 1. A family of drums used by the Yoruba in Nigeria and Benin. 2. A ritual and party in honor of the orishás. 3. A set of Yoruba-based Afro-Cuban drums and the triple-pulse rhythm they play (Peñalosa; Greenwood, 2012, p. 253).

Bossa Nova

Depois de uma série de apresentações no Brasil, em uma viagem de intercâmbio cultural pela América Central e do Sul, organizada pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos, Deppenschmidt (1936-2021) insistiu em gravar o novo gênero musical brasileiro. Assim, Charlie Byrd (1925-1999) e Stan Getz (1927-1991) gravaram o álbum *Jazz Samba* (1962), que trazia “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, como faixa de abertura, incluindo assim a primeira gravação ao estilo Bossa Nova nos Estados Unidos (Lopes, 2013). Sobre a sua performance em “Desafinado”, vemos uma interpretação ao estilo Bossa Nova com sotaque *swing*, como o próprio Deppenschmidt assume: “Suponho que poderia ser considerado um álbum de fusão inicial. [...] combinando jazz americano com a nova música brasileira” (Deppenschmidt *apud* Lopes, 2013).

Aqui vemos uma levada com acentuação característica utilizada na Bossa Nova e ostinato de bumbo e chimbal.

Figura 11 - “Desafinado”
Desafinado
Buddy Deppenschmidt
Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça

The image shows a musical score for the introduction of the song "Desafinado". It is written in 2/4 time. The top staff is the melody, consisting of eighth notes with accents (>) above them. The bottom staff is the bass line, featuring a steady eighth-note ostinato with 'x' marks above the notes, indicating the characteristic Bossa Nova rhythm. The score is divided into four measures.

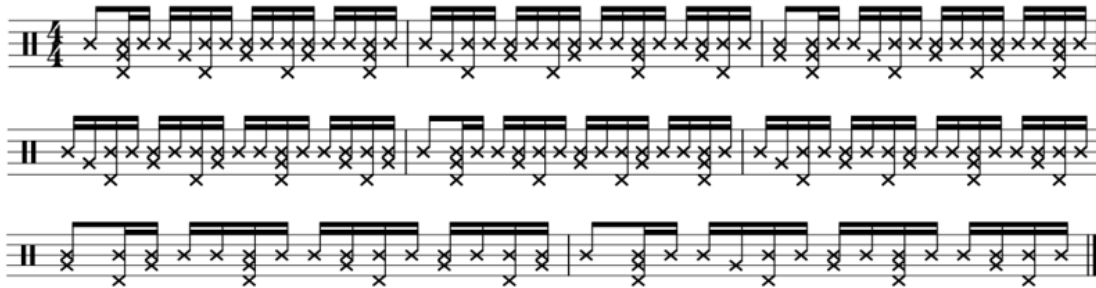
Fonte: *Jazz Samba* de Stan Getz e Charlie Byrd de 1962, *Verve*. Notas transcritas pelo autor, 2025.

Em *Blue Bossa*, tema de Kenny Dorham (1924-1972), o baterista Pete La Roca (1938-2012) desenvolve uma ideia rítmica numa clara aproximação estética do ritmo característico da Bossa Nova. Dessa forma, podemos destacar o ostinato de vassoura com colcheia e duas semicolcheias supostamente conduzidas com a mão direita, complementado pelo chimbal no contratempo juntamente com as síncopas executadas na caixa pela vassoura com a mão esquerda.

Figura 12 - "Blue Bossa"

Blue Bossa
Pete LaRoca

Kenny Dorham



Fonte: *Blue Bossa* contido no álbum *Page One* de Joe Henderson e lançado em 1963 por Blue Note.

Portanto, pode-se dizer que o jazz foi sendo construído a partir do encontro de diversas culturas que, obrigadas a compartilhar do mesmo espaço social, interagiram através de disputas, negociações e trocas simbólicas, passando pelas questões políticas e econômicas. Assim, ao contextualizarmos a história da bateria do *Ragtime* à Bossa Nova, notamos uma pluralidade de detalhes que apontam na direção dos aspectos rítmicos afro-latinos como essenciais tanto na gênese quanto ao longo de suas transformações, como a Bossa Nova, e que tais aspectos também foram subjugados, ressignificados e explorados de acordo com os interesses econômicos, políticos e sociais vigentes de cada época.

CONCLUSÃO

Estudar e conhecer a história de seu instrumento é assunto indispensável para qualquer músico, não apenas para descobrir suas capacidades e possibilidades técnicas, mas ao entrar em contato com abordagens históricas, pode proporcionar ao músico uma visão ampla e interdisciplinar sobre a música que tanto influencia em sua expressão individual quanto proporciona novos caminhos para o desenvolvimento coletivo.

Como visto neste trabalho, através da análise detalhada das transcrições de excertos de bateria do repertório jazz, pudemos constatar, para além dos aspectos da percussão marcial já muito difundidos na história da bateria, importantes aspectos rítmicos afro-latinos nas células rítmicas, como o *tresillo* e a síncopa do *Ragtime*, não só como aspectos fundacionais do jazz e da bateria, como no excerto de Lent, "*The Ragtime Drummer*", executado na caixa, mas também como catalisadores de transformações estilísticas, como na célula da *habanera* presente no excerto de Singleton, ou na

transformação do *bebop* nos excertos de Roach, “*St. Thomas*”, de Blakey, “*A Night in Tunisia*”, e de Humpries, “*Like Sonny*”.

Outro aspecto analisado foi a sobreposição rítmica, ritmo cruzado, de Bobo no tema “*Afro Blue*”, que aponta para aspectos rítmicos afros, e no excerto de Deppenschmidt desempenhado no tema “*Desafinado*”, representando a inclusão da Bossa Nova, afro-brasileiro, no repertório jazzístico.

Dessa forma, os bateristas analisados desempenharam papel fundamental na construção e nas transformações estéticas não só na forma de tocar bateria, mas influenciaram diretamente nas transformações estéticas no jazz justamente ao ressignificar toda a variedade rítmica oriunda de culturas distintas. E tais aspectos foram ora exaltados, ora suprimidos em discursos e narrativas intencionais submetidos aos interesses sociais, econômicos e políticos. Assim, vimos que a bateria no jazz, do *Ragtime* à Bossa Nova, aponta para a pluralidade cultural como basilar e como agente transformador ativo na história do jazz, que muitas vezes é ofuscado em detrimento de um único discurso purista e nacionalista e, como demonstrado acima, inverídico.

REFERÊNCIAS

BARSALINI, L. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. Tese (Doutorado em Música, Práticas Interpretativas) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BOFFI, G. **Os caminhos do Jazz**. Coimbra: Edições 70, 2006.

BRENNAN, M. **Kick it: A social history of the drum kit**. Oxford: Oxford University Press, 2020.

BROWN, T, D. **A History and analysis of jazz drumming to 1942**. Michigan: The University of Michigan, 1976.

BUTTERFIELD, Matthew. Race and Rhythm: The Social Component of the Swing Groove. **Jazz Perspectives**, p. 301-335, dez. 2010.

CHANDLER, E. A. **A History of Rudimental Drumming in America From the Revolutionary War to the Present**. 1990. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Louisiana State University, 1990.

DEJOHNETTE, J.; PERRY, C. **The art of modern jazz drumming**. New York: Drum center publications, 1989.

FEATHER, L.; GITLER, I. **The biographical encyclopedia of jazz**. Oxford: The Oxford University Press, 1999.

GIOIA, T. **The History of Jazz**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

GOTTLIEB, D. **The Evolution of Jazz Drumming**. Milwaukee: Hal Leonard, 2010.

HOBSBAWM, E. J. **A História social do Jazz**. 6. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

LOPES, E. A Bateria como Instrumento Convencional e os 100 Anos da Técnica Não Convencional de Vassouras. In: MARTINGO, A.; TELLES, A. (eds.). **Música Instrumentalis: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI**. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2019. p. 125-138.

LOPES, F, J. Buddy Deppenschmidt: the man who drummed the brazilian beat into american ears! **Blog Josmar Lopes**, 30 mar. 2013. Disponível em: <https://josmarlopes.wordpress.com/2013/03/30/buddy-deppenschmidt-the-man-who-drummed-the-brazilian-beat-into-american-ears/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

MALABE, F.; WEINER, B. **Afro-Cuban Rhythms for drumset**. Van Nuys: Alfred Music, 1994.

MARTIN, H.; WATERS, K. **Essential Jazz: The First 100 Years (2. Ed.)**. Boston: Schirmer Cengage Learning, 2009.

MATTINGLY, R. Max Roach. **Percussive Arts Society**, 2020. Disponível em: <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/max-roach>. Acesso em: 20 jun. 2024.

MORALES, E. **The Latin Beat: The Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to A Salsa and Beyond**. Da capo press, 2003.

PEÑALOSA, D.; GREENWOOD, P. **The Clave Matrix: its principles and african origins**. San Rafael : City Hall Records, 2012.

PETTERSEN, N. 150 years of drum set evolution in 40 minutes [vídeo]. **Youtube**, 20 mar. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X3gnPaX_vAg&t=693s. Acesso em: 20 ago. 2020.

RILEY, J., THRESS, D. **The Art of Bop Drumming**. Manhattan: Manhattan Music Publications, 2009.

SHULTZ, T. A History of Jazz Drumming. **Percussive Notes**, v. 16, n. 3, p. 106-132, 1979.

TUCKER, M.; JACKSON, T, A. Jazz. **Oxford Music Online**, 30 jun. 2020. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000358106#omo-9781561592630-e-90000358106>. Acesso em: 4 abr. 2024.

WASHBURNE, C. **Latin Jazz: The Other Jazz**. Oxford: Oxford University Press, 2020.