

LEANDRO BARSALINI

# AS SÍNTESES DE EDISON MACHADO:

UM ESTUDO SOBRE O DESENVOLVIMENTO DE  
PADRÕES DE SAMBA NA BATERIA

Dissertação apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B28s Barsalini, Leandro.  
As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. / Leandro Barsalini. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Machado, Edison. 2. Bateria. 3. Samba de prato.  
4. Música Popular Brasileira. I. Zan, José Roberto.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The Syntheses of Edison Machado: a study on the development of samba patterns on drums.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Machado, Edison ; Drums ; Samba de prato ; Brazilian Music.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. Fernando Augusto Hashimoto.

Prof. Dr. Hernani Maia Costa.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues da Silva.

Prof. Dr. Alberto T. Ikeda.

Data da defesa: 14-05-2009

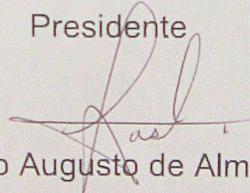
Programa de Pós-Graduação: Música.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

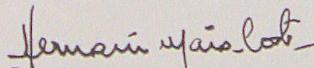
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando  
Leandro Barsalini - RA 930204 como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. José Roberto Zan  
Presidente



Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto  
Titular



Prof. Dr. Hernani Maia Costa  
Titular

A Pedro e Tarcísio.  
Aos que fazem do batuque sua arte.

## **AGRADECIMENTOS**

À Família Quiuu pelo carinho, paciência e apoio incondicionais.

Aos meus pais e irmãos; se mesmo distantes, estão sempre aqui.

Ao amigo e Prof. Dr. José Roberto Zan, decisivo neste trabalho por sua orientação precisa e constante.

Aos bateristas Tutty Moreno, Zé Eduardo Nazário, Chuim, Helcio Milito e Victorio Calzavara, que gentilmente cederam seu tempo para colaborar com esta pesquisa através de preciosos depoimentos.

Aos professores, músicos, alunos e amigos que ajudaram no processo de minha formação profissional, base necessária para o desenvolvimento do trabalho.

## RESUMO

O presente trabalho investiga o desenvolvimento de padrões de execução da bateria e suas transformações desde a inserção do instrumento no cenário do samba urbano carioca até meados da década de 1960. Para tanto, fizemos transcrições e análises das performances de importantes representantes das duas primeiras gerações de bateristas brasileiros: Luciano Perrone e Edison Machado. Relacionando os dados levantados com os respectivos contextos históricos, levando em conta desde elementos estéticos musicais até questões técnicas relativas ao instrumento, observamos nesses bateristas a síntese de duas matrizes para padrões de execução, chamadas respectivamente samba batucado e samba de prato.

Palavras-chave: bateria, samba de prato, samba batucado, Edison Machado, Luciano Perrone.

## **ABSTRACT**

The present work investigates the development of samba drums patterns and its transformation since the insertion of the instrument in the scene of the carioca urban samba until the middle of the 1960's. Therefore, transcriptions and analyses of the performances of important representatives of the two first generations of Brazilian drummers were made: Luciano Perrone and Edison Machado. When relating the data raised with the respective historical contexts, considering since the musical aesthetic standards until technical issues related to the instrument, it was observed in these drummers the synthesis of two patterns of execution, respectively named samba batucado and samba de prato.

Key words: drums, samba de prato, samba batucado, Edison Machado, Luciano Perrone.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Bateria Gaeta.....	21
Figura 2: Foto de conjunto musical de Salto/SP (1920).....	22
Figura 3: Foto de baterista (1927).....	22
Figura 4: Os Batutas em Paris.....	24
Figura 5: Os Batutas em 1923.....	25
Figura 6: Foto de Luciano Perrone.....	31
Figura 7: Padrões de tamborim.....	34
Figura 8: Padrões de agogô.....	35
Figura 9: Padrões de cuíca.....	36
Figura 10: Padrão de pandeiro.....	38
Figura 11: Padrões de reco-reco.....	39
Figura 12: Padrões de chocalho.....	39
Figura 13: Padrões de caixa (samba maxixado).....	41
Figura 14: Padrões de caixa (escola de samba).....	41
Figura 15: Padrões de tarol (escola de samba).....	41
Figura 16: Padrão de surdo de primeira.....	43
Figura 17: Padrão de surdo de segunda.....	43
Figura 18: Padrão de surdo de terceira.....	43
Figura 19: Grade de padrões de percussão no samba.....	45
Figura 20: Frases de bateria em <i>Faceira</i> .....	48
Figura 21: Padrão rítmico predominante em <i>Faceira</i> .....	49
Figura 22: Padrão rítmico recorrente em <i>Na baixa do sapateiro</i> .....	53
Figura 23: Transcrição de bateria em <i>Na baixa do sapateiro</i> .....	54
Figura 24: Transcrição de bateria em <i>Na baixa do sapateiro</i> .....	55
Figura 25: Foto de sistema de fixação de prato com mola.....	61
Figura 26: Foto de pedal de bumbo da década de 1930.....	62
Figura 27: Símbolo Gaeta fixado em bumbo da década de 1920.....	62
Figura 28: Foto de Edison Machado.....	75
Figura 29: Transcrição de bateria em <i>Deixa o breque prá mim</i> .....	83
Figura 30: Transcrição de bateria em <i>Maria Teresa</i> .....	86

Figura 31: Transcrição de bateria em <i>Maria Teresa</i> .....	87
Figura 32: Transcrição de bateria em <i>Maria Teresa</i> .....	88
Figura 33: Transcrição de bateria em <i>Viva o samba</i> .....	90
Figura 34: Transcrição de bateria em <i>Maracangalha</i> .....	90
Figura 35: Transcrição de bateria em <i>Maracangalha</i> .....	91
Figura 36: Transcrição de bateria em <i>Maracangalha</i> .....	92
Figura 37: Transcrição de bateria em <i>Bossa Três Theme</i> .....	97
Figura 38: Transcrição de bateria em <i>Bossa Três Theme</i> .....	98
Figura 39: Transcrição de bateria em <i>Céu e Mar</i> .....	99
Figura 40: Transcrição de bateria em <i>Céu e Mar</i> .....	100
Figura 41: Transcrição de bateria em <i>Céu e Mar</i> .....	102
Figura 42: Transcrição de bateria em <i>Céu e Mar</i> .....	102
Figura 43: Transcrição de bateria em <i>Céu e Mar</i> .....	102
Figura 44: Transcrição de bateria em <i>Samba de uma nota só</i> .....	104
Figura 45: Reprodução da capa do LP <i>Edison Machado É Samba Novo</i> .....	107
Figura 46: Transcrição de bateria em <i>Coisa n. 1</i> .....	108
Figura 47: Transcrição de bateria em <i>Quintessência</i> .....	109
Figura 48: Transcrição de bateria em <i>Quintessência</i> .....	110
Figura 49: Transcrição de bateria em <i>Coisa n. 1</i> .....	110
Figura 50: Transcrição de bateria em <i>Você</i> .....	110
Figura 51: Transcrição de bateria em <i>Meu fraco é café forte</i> .....	111
Figura 52: Transcrição de bateria em <i>Meu fraco é café forte</i> .....	112
Figura 53: Transcrição de bateria em <i>Chorinho A</i> .....	112
Figura 54: Foto de Edison Machado.....	115

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 - PREMISSAS.....</b>	<b>9</b>
1.1 A bateria .....	9
1.2 Primeiros fatos: a inserção da bateria no Brasil.....	10
1.2.1 Os Pioneiros .....	27
1.3 A percussão no samba .....	31
<b>CAPÍTULO 2 - O SAMBA EM TAMBORES .....</b>	<b>47</b>
2.1 As primeiras gravações de bateria no samba.....	47
2.2 As restrições técnicas .....	58
2.3 A produção do samba.....	63
2.4 O samba oficial .....	69
<b>CAPÍTULO 3 EDISON MACHADO É SAMBA NOVO.....</b>	<b>75</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>121</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>127</b>
<b>LISTA DE AUDIÇÃO .....</b>	<b>129</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz como propósito principal o debate sobre o desenvolvimento de padrões de execução do samba na bateria<sup>1</sup> desde a incorporação do instrumento na música popular brasileira até meados da década de 1960.

Porém, não pretende apresentar-se como uma espécie de manual de ilustrações técnicas e analíticas que encerre todos os procedimentos específicos desta ou daquela maneira de manipular os elementos rítmicos do samba no instrumento. Entendemos que as explicações técnicas podem ser eficientes no processo de expansão da compreensão de relações puramente musicais, configurando valiosos mecanismos cuja necessidade de manipulação se faz imperativa quando o objeto de pesquisa é a própria música. No entanto, acreditamos que essas explicações, isoladas de contextos mais amplos, tornam-se ferramentas de trabalho que não conseguem encerrar em si a significação de fenômenos tão complexos como, por exemplo, a bossa nova ou a música instrumental brasileira da década de 1960. Como bem aponta o sociólogo Norbert Elias (1991, pp.53 e 54), embora seja muito difícil conectar com a “precisão de um bisturi” o indivíduo social com suas obras artísticas, não podemos cair na armadilha de que a maturação de um artista e sua “genialidade” seja decorrente de um processo independente e autônomo a fatores externos ao sujeito, da complexa gama de relações que estabelece como indivíduo humano social.

Dentro desta perspectiva, aspectos nem sempre musicais aparecem interagindo direta ou indiretamente com as questões trabalhadas, e nem por isso

---

<sup>1</sup> Para evitar possíveis confusões, esclarecemos desde já que as referências à “bateria” designam o instrumento tocado por uma única pessoa, e não um aglomerado de instrumentos de percussão como da escola de samba. Quando nos referirmos a esta formação numerosa, especificaremos “bateria de escola de samba”.

O termo “padrões de execução”, nesse trabalho, se refere a sequências de dois ou mais agrupamentos rítmicos que se repetem com frequência na execução do samba. Podemos identificar diferentes abordagens do instrumento por parte dos bateristas à medida em que constatamos as configurações e empregos distintos desses padrões.

devem ser considerados menos relevantes. Fatores anteriormente considerados “paralelos” muitas vezes vêm assumir influência direta no cerne das questões, e entre eles podemos enumerar: 1) aspectos tecnológicos que interferem na própria configuração do instrumento ou na questão dos registros e difusão desses padrões de execução; 2) aspectos mercadológicos que influenciam no processo criativo dos instrumentistas, em seu reconhecimento público e conseqüente inserção profissional; 3) aspectos político-ideológicos que interferem na consolidação de um estilo de música popular e refletem o movimento por transformações.

Buscaremos, enfim, estabelecer constantes conexões entre os elementos musicais identificados no processo de desenvolvimento do samba na bateria brasileira com fatos historicamente determinados, muitos deles já trabalhados por diversos pesquisadores de nossa música. A proposta do presente trabalho é levantar discussões a partir da análise técnica da bateria, através do viés musical desenvolvido por instrumentistas.

Sendo assim, o trabalho está estruturado de maneira que cada capítulo contenha trechos representativos de transcrição de execuções de samba na bateria, seguidas de respectivas análises descritivas<sup>2</sup>. Deve-se ressaltar de antemão que estas transcrições, fontes dos dados das análises, focaram-se em aspectos relacionados à configuração dos agrupamentos rítmicos geradores de padrões, não contemplando necessariamente recursos como dinâmicas, afinações específicas do instrumento ou elementos interpretativos ligados ao tempo (*beat*)<sup>3</sup>. Desta forma, as análises são direcionadas a elementos rítmicos e determinados procedimentos técnicos do instrumento em questão, não

---

<sup>2</sup> Como material de apoio e referência a estas transcrições e suas análises, utilizamos quatro publicações. Duas delas abordam instrumentos de percussão e sua aplicação no samba, sendo: “O batoque carioca”, de Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon, e “Batoque é um privilégio”, de Oscar Bolão. As outras duas publicações, modelos atuais de ilustração de transcrições de trechos de bateria, são: “The Jazz Drummer’s Workshop”, de John Riley, e “Art Blakey’s Jazz Messages”, de John Ramsay.

<sup>3</sup> Nesse último caso, questões como “tocar à frente ou atrás do tempo” não são mensuradas de forma que esses “desvios interpretativos” sejam indicados nas transcrições. Esses recursos podem ser mencionados nas análises, e para fundamentar algumas indicações afirmamos a necessidade do leitor complementar sua pesquisa através da apreciação auditiva das músicas aqui trabalhadas.

compreendendo necessariamente aspectos harmônicos e/ou recursos de aplicação de motivos melódicos relacionados à construção de temas ou trechos de improvisação, embora esses aspectos possam ser mencionados em algum momento. Ao final do trabalho, no capítulo de conclusões, serão estabelecidas relações entre os dados levantados por cada análise descritiva, a fim de reconhecer, no contexto em questão, as possíveis transformações na interação entre baterista e o instrumento.

Decidimos fixar nossas análises às performances de dois bateristas considerados referências no desenvolvimento de padrões de execução do samba: Luciano Perrone e Edison Machado. Esses músicos condensaram por suas habilidades, talento e condições históricas, o movimento criativo de duas gerações de bateristas brasileiros, tornando-se protagonistas em diferentes cenários musicais.

Luciano Perrone, personagem da primeira geração de bateristas brasileiros, teria sido o mais ativo na execução de um padrão de samba executado em tambores, do qual derivou o samba batucado. Esse padrão, expresso em diferentes variações, parece ter sido hegemônico até a década de 1950. A partir de então, foram desenvolvidos novos padrões de execução, seja para suprir as exigências geradas por transformações da música popular, seja impulsionando algumas dessas transformações. Entre esses novos padrões estaria então o samba de prato. Edison Machado, baterista da geração seguinte à de Perrone, seria a figura responsável pelo desenvolvimento desse novo padrão, impulsionando um movimento de profunda transformação e tornando-se referência para posteriores bateristas.

O critério para escolha das gravações analisadas obedeceu a três imperativos: a) terem sido executadas por Luciano Perrone ou Edison Machado. Essa restrição, além de anteriormente anunciada e justificada, ajuda a identificarmos padrões sem nos perdermos em muitas variantes e sutilezas individuais de muitos bateristas; b) a ordem cronológica de registro. Cremos que desta maneira, o leitor possa entender com maior clareza o processo de

desenvolvimento dos referidos padrões de execução do samba, ao deparar seus momentos encadeados em uma sucessão temporal contínua; c) conterem mais claramente ou em maior número os recursos técnicos que possam exemplificar os padrões de samba em tambores e samba de prato.

A partir dos elementos levantados nas respectivas análises, cada capítulo é completado por comentários e reflexões desenvolvidas através da conexão desses elementos com fatores diversos que configuraram o momento histórico em que se deu o registro de cada gravação.

Como premissas, faremos uma apresentação histórica da bateria, apontando as etapas importantes da configuração do instrumento desde seu surgimento, bem como sua introdução no Brasil e conseqüente adoção pelos instrumentistas locais e incorporação à nossa música popular. Em seguida, apresentamos um tópico onde o leitor entrará em contato com as figuras rítmicas características do samba, assim como os instrumentos de percussão típicos para sua execução.

### **A bateria no samba: entre a fricção e a hibridação**

Denominador comum da propalada identidade cultural brasileira no segmento da música, o samba urbano teve que enfrentar um longo e acidentado percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal e receber as honras da sua consagração como símbolo nacional. Essa história, cujo ponto de partida pode ser recuado até a virada dos séculos XIX e XX, foi toda ela permeada por idas e vindas, marchas e contramarchas, descrevendo, dialeticamente, uma trajetória que desconhece qualquer traçado uniforme ou linear. (PARANHOS, A., 2003, p.1)

O samba nasceu como desdobramento de manifestações localizadas que, ao se encontrarem no crescente processo de urbanização, a exemplo do ocorrido na capital republicana do início do século XX, configuraram um tipo de manifestação que ultrapassou sua condição de alcance local para ser reconhecida como símbolo de identidade nacional. Alguns anos mais tarde, o

gênero atravessaria mais uma vez as fronteiras locais para ser um produto cultural de difusão internacional.

Entendemos que toda essa trajetória carrega e reflete uma característica inerente ao processo de formação de uma jovem nação. Um território que abriga uma complexa diversidade de relações culturais e raciais como o Brasil encontra na sua história uma grande dificuldade de auto-reconhecimento. A importância da música popular nesse contexto é tão decisiva que há tempo se tornou um significativo campo de debate a partir do qual intelectuais - nem sempre músicos - vêm discutindo a formação de uma identidade nacional e as relações de representações do “autenticamente brasileiro” com elementos estrangeiros.

A necessidade de convergência dos diversos interesses regionais do país impulsionou no início da década de 1930 um movimento de centralização política (que culminaria com o regime ditatorial de Getúlio Vargas) e projetos modernistas de construção da cultura brasileira que teriam promovido o samba a música nacional. Como aponta Hermano Vianna (1995, p.56):

(A questão da unidade da pátria) foi um dos mais graves problemas políticos das “terras brasileiras”, desde seus tempos coloniais, e recebeu respostas e propostas de solução divergentes durante toda a nossa história, alternando momentos de centralização com outros de descentralização política, e apresentando mesmo combinações estranhas das duas tendências antagônicas. Podemos mesmo interpretar a transformação do samba em música nacional (e uma determinada cultura popular em cultura nacional) como uma dessas respostas no plano cultural.

A tese central de Vianna consiste em demonstrar como a promoção do samba a música nacional, algo aparentemente repentino, teria sido de fato o resultado de um longo processo histórico de miscigenação e contatos entre diferentes grupos sociais na tentativa de inventar uma tradição nacional. E nesse processo, as interações entre elementos locais e estrangeiros (o “regio” e o “cosmo”) teriam sido constantemente trabalhadas por agentes mediadores.

A partir da perspectiva da inserção da bateria na música brasileira e sua relação com o samba, veremos em que medida determinada produção musical representou diferentes níveis de conflito entre o local e o estrangeiro. De acordo com a intensidade desses conflitos, proporcionada não somente pelo contexto histórico em que ocorreram, mas principalmente pelo nível de consciência dos agentes mediadores (em nosso caso, os bateristas) e sua singular manipulação do instrumento, poderemos identificar momentos de hibridação musical (CANCLINI, 2008) e de fricção de musicalidades (PIEIDADE, 2005, pp.197 a 207).

Néstor Garcia Canclini, ao trabalhar com a perspectiva das relações globalizadas no cenário cultural contemporâneo, utiliza-se de um conceito anteriormente aplicado pelas ciências biológicas, para referir-se “ao modo pelo qual modos culturais ou partes desses modos se separam de seus contextos de origem e se recombinaem com outros modos ou partes de modos de outra origem, configurando, no processo, novas práticas” (COELHO, 1997, p.125). Nesse sentido, a hibridação consistiria em uma espécie de combinação inovadora, fruto da “reconversão de um patrimônio” – que no nosso caso é cultural, a fim de tornar possível sua inserção em novas condições de consumo e produção. Pelas próprias palavras de Canclini, “a hibridação, como processo de intersecção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade” (2008, pp.xxv e xxvi). Embora esse processo seja considerado pelo próprio autor como uma fusão, ele não ocorre absolutamente sem conflitos:

Justamente ao passar do caráter descritivo da noção de hibridação – como fusão de estruturas discretas – a elaborá-la como recurso de explicação, advertimos em que casos as misturas podem ser produtivas e quando geram conflitos devido aos quais permanece incompatível ou inconciliável nas práticas reunidas. (op. cit., loc. cit.)

Por sua vez, o musicólogo Acácio Piedade, entendendo que a música instrumental brasileira expressa uma desigualdade presente em seu cerne,

abandona as idéias de transmissão, assimilação ou aculturação – que resultariam em uma síntese – e adota a idéia de que há uma interação contínua em que “as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças”. (2005, p.200). Nesse contexto, a idéia de “fusão” é substituída por “fricção”, um permanente confronto que revela desigualdades entre musicalidades distintas que não se complementam. Sua relação não assumiria um caráter construtivo, e sim de tensão (Ibid., p.203).

Em nosso entendimento, a inserção da bateria na música brasileira, um instrumento tipicamente norte-americano, cujas referências de desenvolvimento técnico-musical estão intimamente conectadas ao desenvolvimento do jazz, traz consigo uma significativa representação simbólica de um contato que pode ser entendido como hibridação. No entanto, por reconhecermos que esse processo alterna em seu decorrer “idas e vindas, marchas e contramarchas”, supomos haver aí um estado constante de tensão que se manifesta na própria música brasileira, ora minimizada e ora exposta em maior grau. Nestes momentos em que a tensão aflora, preferimos substituir o conceito de hibridação pela fricção de musicalidades.

Compreender as variações nos níveis de tensão de musicalidades existentes a partir da presença da bateria em nossa música, desde a adaptação da linguagem musical dos instrumentos típicos de samba à bateria; bem como as possíveis absorções de musicalidades estrangeiras e sua singular manipulação no contexto da música nacional expressada através de duas matrizes de padrões de execução do ritmo determinam, em última instância, o pano de fundo da presente pesquisa.

## CAPÍTULO 1 - PREMISSAS

### 1.1 A bateria

A bateria é um instrumento múltiplo, ou seja, consiste em uma junção de diferentes instrumentos de percussão, e executado de forma preponderante na música popular. Há hipóteses de que o instrumento tenha se originado em circos ou em *vaudevilles* (espetáculos de variedades norte-americanos); porém seu desenvolvimento acompanha o nascimento do jazz em New Orleans, por volta de 1900. Junto a agrupamentos de trompete, clarineta, trombone, tuba e banjo, a bateria do *New Orleans Dixieland jazz style* era inicialmente formada por um grande bumbo de 28 a 30 polegadas de diâmetro (trazido diretamente das paradas militares ou dos desfiles funerários), uma caixa (geralmente apoiada sobre uma cadeira), um pequeno prato chinês (comumente de 12 a 13 polegadas, trazido por imigrantes), e uma série de acessórios, como *cowbell*, *wood block*, *temple block*<sup>4</sup>. Desta maneira, os pioneiros do instrumento animavam as mais diversas festas no estilo *double drumming*, ou seja, tocando todos os instrumentos somente com as baquetas. Tambores chineses foram adicionados ao set e ocuparam as funções que hoje são dos tom-toms (COOK, 1997, p.275).

Desde meados do século XIX, sucessivos projetos e tentativas de desenvolver pedais para o bumbo foram empreendidos, sendo que alguns deles combinavam simultaneamente toques no bumbo e em prato fixado no próprio bumbo. No entanto, por serem de madeira e não conterem molas, esses pedais rudimentares eram muito lentos e pesados, exigindo grande esforço dos instrumentistas. É provável que, entre outros fatores, as exigências musicais

---

<sup>4</sup> *Cowbell*: acessório de percussão feito de metal, conhecido no Brasil também como sino de vaca; *wood block*: acessório de percussão originário da China, feito de uma peça retangular de madeira dura, com um fino corte horizontal perto de sua superfície, o que promove uma ressonância característica; *temple block*: acessório de percussão originário da China, feito através da escavação de pedaços sólidos de madeira, deixando-os ociosos e ressonantes. Ao conjunto desses acessórios, somados a outros aparatos de ornamentos, deu-se o nome *trap sets* (Cf. COOK, 1997).

impostas pelo *ragtime* ao baterista tenham estimulado o surgimento de um pedal para bumbo - patenteado por Ludwig em 1910 - capaz de fazer desaparecer o estilo *double drumming*. Esse pedal tinha a base de metal e uma mola que possibilitava o retorno automático do batedor.

Os primeiros pedais para prato foram patenteados em 1926 por Leedy, conhecidos por *low boys* (dotados então por dois pratos de 10 polegadas), espécie de versão simplificada em miniatura do chimbau que conhecemos hoje (HUNT, 1994, p.7). Dos anos 30 até hoje, há uma evolução constante e gradual no instrumento, mas sua formação típica, o set padrão (bumbo, caixa, tom-toms, chimbau e um ou dois pratos) continua a mesma.

## 1.2 Primeiros fatos: a inserção da bateria no Brasil

### a) A questão das bandas militares

Elucidar com precisão de que maneira e em que data a bateria chegou ao nosso país é uma tarefa complicada, já que há escassez de documentação fonográfica e textual relativa ao instrumento nesse período, bem como pelas informações contraditórias que estes documentos contêm.

As primeiras gravações musicais com propósito de comercialização foram realizadas no Brasil em 1897, ainda em cilindros, por empreendimento de Fred Figner. Nascido em 1866 na Boêmia, emigrou para os Estados Unidos onde começou a fazer negócios com fonógrafos. Por volta de 1891, viajou pela América Latina e passou carregando as novidades tecnológicas do momento (fonógrafos, gramofones, etc.) por várias regiões do Brasil, tendo se fixado no Rio de Janeiro. Em 1902, já proprietário da casa Edison, onde vendia entre outros produtos cilindros e discos importados, Figner montou um estúdio em sua loja e, através do sistema mecânico de gravação, produziu as primeiras matrizes de discos

brasileiros (Cf. TINHORÃO, 1981; FRANCESCHI, 2002 e RANGEL, 2007, pp.134 a 139).

No mesmo ano em que Enrico Caruso gravava dez árias para a Gramophone Co. em Milão, o popular Baiano passava para a cera o primeiro disco nacional, *Isto é bom*, e mais 72 outros, conforme se lê no primeiro catálogo publicado pela Casa Edison em 1902 (apud RANGEL, op. cit., p.134).

Além do pioneiro Baiano, participaram dessas gravações Cadete e o flautista Patápio Silva. Os cantores, de indispensável potência vocal a fim de se fazer registrar nas ceras das chapas, foram muitas vezes acompanhados pelas bandas da própria casa Edison e pela famosa Banda do Corpo de Bombeiros, liderada por Anacleto de Medeiros. Neste primeiro período das gravações no Brasil, essas bandas foram responsáveis pela maioria dos registros da música instrumental, devido ao considerável prestígio que gozavam. Como nos esclarece Jairo Severiano (2008, p.47 a 49), as bandas militares, em meados do século XIX, eram as principais difusoras da música instrumental nas grandes cidades, sendo convidadas a tocar em diversos lugares sob quaisquer pretextos.

Ao assumir a direção da banda dos bombeiros cariocas em 1896, Anacleto pôde aliar seu singular talento de compositor e arranjador à autonomia que teve então para arregimentar naquela banda os melhores músicos que compunham os grupos de choro daquele tempo. Portanto, pistonistas, clarinetistas, flautistas, bombardinos, trombonistas e mesmo contra baixistas de renome no meio da música popular passaram a tocar, sob a batuta de Anacleto, refinados arranjos e composições de polcas, valsas, dobrados e *scottisches* - ritmos importados da tradição europeia, então em voga no entretenimento da aristocracia - trabalhados a partir da experiência dos chorões. É nesse contexto que podemos então interpretar a colocação de Henrique Cazes (1998, p.42) de que em 1906, em gravações da casa Edison, “o tarol, usado normalmente para acentuar os ataques de metais, como nos arranjos usuais do repertório cívico, já ensaia uma levada no Maxixe das Brochas”.

Durante o período inicial da produção fonográfica brasileira, em que o mercado consumidor era ainda incipiente e reservado à parcela mais rica da população, as bandas militares e o teatro de revista foram os principais meios de divulgação popular das obras compostas naquele momento. Conforme o relato de Tinhorão (2005, p.127):

Em setembro de 1906, já convidado para o cargo de ministro da Guerra do governo Afonso Pena, que se inauguraria em 15 de novembro daquele ano, o recém-promovido marechal Hermes da Fonseca comandava sua segunda grande manobra em Santa Cruz quando o ministro alemão, barão Von Reichau, presente aos exercícios na qualidade de adido militar da Embaixada da Alemanha no Rio, pediu à banda militar do Exército que tocasse alguma música brasileira, e foi atendido com a execução do tango-chula de maior sucesso no carnaval daquele ano, o nada protocolar “Vem cá mulata”, dançado como maxixe nas ruas, nos clubes e no palco do Palace-Teatro, numa revista estreada naquele mês de setembro.

Podemos concluir que a percussão dessas bandas (geralmente bumbo, prato a dois e tarol) dava suporte para uma nascente linguagem, em que gêneros estrangeiros eram “abrasileirados” justamente pela distinta manipulação rítmica que os executores cariocas desempenhavam<sup>5</sup>.

Além da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, em outros pontos do país despontaram importantes corporações musicais que garantiam a veiculação da nossa música popular, a exemplos da banda de música da Força Pública de São Paulo (dirigida pelo maestro Antão) e da Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia. Nas cidades interioranas, a divulgação da música popular era garantida pelas freqüentes bandas de coreto.

Apesar de constada a proeminente atuação dos instrumentos de percussão em todo esse contexto musical do início do século XX, é remota a possibilidade de que a bateria tenha sido incorporada à nossa música como um

---

<sup>5</sup> “Ao contrário dos músicos de Anacleto de Medeiros, muitos deles oriundos dos meios do choro, os da Banda da Força Policial de São Paulo produziam sob a batuta do maestro Antão Fernandes um som duro e marcial, mesmo nas mais alegres danças populares (...), pois até na gravação de um maxixe intitulado exatamente “O maxixe” – o que fazia esperar algum malicioso sapecado rítmico – o som que se ouve é ainda o de uma banda militar, desembaraçando-se das armadilhas populares cariocas da partitura com a dignidade superior de um conjunto musical cosmopolita” (TINHORÃO, 2005, p.129).

instrumento decorrente da junção dos três instrumentos de percussão tradicionais da banda militar. Parece-nos claro, no entanto, que procedimentos técnicos provenientes da execução musical das bandas militares tenham influenciado a execução dos primeiros bateristas brasileiros.

A difusão da bateria no Brasil (que desde seus primeiros relatos é identificada como “americana”, justamente para diferenciar do “naipe de percussão”) teria sido consequência da importação de elementos culturais, reflexo de um processo de industrialização e modernização deflagrado principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Esse processo iniciou-se por volta de 1880 e culminou com a importação de bens de consumo norte-americanos no período posterior a Primeira Grande Guerra. Segundo Tinhorão (1990, p.90),

a passagem da monarquia para a república de 1889, anunciando o advento político das camadas urbanas ligadas ao Partido Republicano de 1870, iria marcar coincidentemente, no plano econômico, igual passagem do Brasil da esfera de dependência dos capitais ingleses para a dos capitais norte-americanos, através de um silencioso processo que se consolida durante a Primeira Guerra Mundial.

#### b) *A belle époque carioca*

Antiga capital brasileira, a cidade do Rio de Janeiro foi durante um longo período o centro político, econômico e cultural do país, protagonizando importantes acontecimentos históricos. No que tangem os aspectos culturais, podemos sumariamente identificar dois universos extremos de práticas musicais no início do século XX, um período classificado pelo historiador Jeffrey Needell (1993) como a *belle époque tropical*. Por um lado, a poderosa aristocracia descendente das tradições colonialistas latifundiárias e escravocratas (especificamente no caso carioca, cafeicultores da baixada fluminense), e por outro lado a numerosa população de trabalhadores negros e mulatos recém libertos que dividiam espaços com pequenos comerciantes e funcionários públicos de baixo escalão. Vamos rapidamente contextualizar esses dois pólos da esfera

social que, apesar de seu antagonismo, dialogavam e interagiam mutuamente no dinâmico processo de convivência urbana.

A partir de 1870, importantes fatores impulsionaram o surgimento de novas elites, que gradativamente deslocaram-se do meio rural para as cidades. O movimento abolicionista transformou as relações de trabalho no campo e proporcionou a migração de trabalhadores rurais para os centros urbanos, acompanhando as transformações estruturais das cidades. Negros recém alforriados do interior do estado carioca, bem como muitos migrantes do estado da Bahia juntaram-se a trabalhadores urbanos, configurando uma grande classe pobre que sustentava o mercado de trabalho mais pesado, braçal ou informal. Ocupando a região próxima ao cais do porto, na cidade velha, essa população afro-brasileira trazia consigo as manifestações religiosas ligadas ao candomblé, bem como a prática da capoeira e dos batuques de umbigada. Em todos os casos, a presença da percussão se fazia fundamental e predominante, com o intenso uso de atabaques. Esse seria o universo em que se desenvolveram os primeiros sambas urbanos cariocas, ainda fortemente ligados ao samba de roda baiano e aos batuques rurais.

Enquanto no campo, apesar dos progressos da policultura e do fim da escravidão, (...) nos grandes centros o enquadramento viria a ser o mesmo dos países capitalistas. Isso significava uma classe alta formada pela minoria dos ricos (chamados “capitalistas”) e “gente de prestígio”; uma classe média dividida pelo menos em duas camadas – a dos profissionais liberais, militares de patente, funcionários graduados e “boas famílias” com alguma aproximação com a classe alta, e a dos comerciantes, pequenos proprietários, funcionários públicos civis e militares e trabalhadores especializados com desejos de ascensão social – e, finalmente, uma classe baixa, englobando os trabalhadores não especializados e a vasta massa heterogênea dos biscateiros e subempregados em geral. Pois seriam as expectativas de tais classes, assim estruturadas, que iriam explicar, a partir do fim da monarquia e pelas várias repúblicas que a sucederam, o gosto por este ou aquele gênero de música popular, que agora começaria a ser produzida com caráter de artigo destinado ao consumo cultural da sociedade urbana (Tinhorão, op. cit., p.208).

Em contraponto aos movimentos musicais populares, que abrangiam desde os contextos citados a pavilhões, circos e chopes-berrantes<sup>6</sup>, a aristocracia cultivava manifestações culturais modeladas segundo os padrões europeus, principalmente os franceses e ingleses: clubes sociais (como o Cassino Fluminense, o Club dos Diários e o Jockey Club) e os salões, reuniões privadas onde costumeiramente as senhoritas executavam ao piano as danças européias em voga (Cf. NEEDELL, 1993).

Esses ambientes distintos eram ocasionalmente interligados pela atuação de protagonistas como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), pioneiros no processo de fixação do choro como gênero musical. Habilidade na composição de peças que agregavam elementos rítmicos afro-brasileiros a estruturas musicais européias, esses compositores teriam sido o que Dilmar Miranda (1998, p.47) chamou de “espíritos renovadores da linguagem artística, aproveitando uma série de elementos protoformadores numa nova forma estética”. Suas obras seriam espécies de mediações artísticas dos múltiplos atravessamentos musicais e extras musicais observados naquele momento social (MIRANDA, op. cit., p. 48). Podemos entender *Corta Jaca* e *Odeon*, composições populares desses artistas, não somente como simples reflexo das contradições entre culturas e racionalidades distintas eminentes naquele Brasil de início de século. Acima disso, estas peças incorporaram, através de suas respectivas formas, o encontro entre musicalidades estrangeiras e locais. Sua execução pode tanto permear a erudição das salas de concerto européias quanto a libido das danças de origem negra. Através do distanciamento histórico de que dispomos, ouvimos essas obras como sínteses harmoniosas do encontro de musicalidades, exemplos de hibridação fixadora de certa linguagem brasileira. Porém, não podemos ignorar que, aparte as questões comportamentais da época, que não admitiam o perfil feminino de Gonzaga, sua música não foi amplamente aceita de imediato. Tanto para Chiquinha como para Nazareth, trabalhar com aquele

---

<sup>6</sup> Os chopes-berrantes eram barulhentas casas noturnas existentes no centro do Rio de Janeiro no início do século XX. Esses locais ofereciam diversão e cenas de variedades acompanhadas de bebida e de comida.

encontro de musicalidades significou em primeiro momento uma relação conflituosa, cujo reflexo se faz notar seja pelas dificuldades enfrentadas pela carreira da compositora, seja pelos registros do compositor, cujas obras freqüentemente eram classificadas como “tango”.<sup>7</sup>

O relato de Luiz Edmundo (apud NEEDELL, op. cit., p.195), referindo-se à Rua do Ouvidor (RJ) no início do século XX, representa bem o conflito cultural daquele momento:

Em meio a essa parada de elegâncias, porém, não era raro ver-se surgir um negro cor de piche, bêbado, a cambalear, aos encontrões, afastando os transeuntes, nas calçadas, uma cabrocha mostrando um seio gelatinoso e lúcido fora da blusa farrapenta ou um capoeira da Saúde ou do Saco de Alferes, em meneios de ginga, o chapéu mole a lhe sair, pelo cachaço, cigarro atrás da orelha e porrete na mão, cheirando a parati, a berrar como um louco:

- Entra *nagô*, *guaimu ta aí!*

Formado sob a ideologia do progresso cunhada pelos centros intelectuais europeus, o engenheiro Pereira Passos, ex-aluno da *École des Ponts e Chaussées* de Paris, enquanto prefeito do Rio de Janeiro de 1902 a 1906 levou a cabo grandes reformas estruturais na cidade que modificaram seu panorama cultural. Inspirado nas obras executadas por Haussmann na cidade de Paris, Passos demoliu em um ano e meio cerca de 590 edificações do estreito mundo proletário da Cidade Velha para a construção da Avenida Central (depois rebatizada Avenida Rio Branco), impulsionando uma grande parcela da população pobre a ocupar os morros periféricos. A propósito dessa reestruturação, o literato Olavo Bilac escreveu (in *Chronica*, apud NEEDELL, op. cit., p.70) refletindo a ideologia aristocrata daquele momento:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas (...) começamos a caminhar para a reabilitação. No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso,

---

<sup>7</sup> A exemplo das peças *Brejeiro*, *Escovado*, *Odeon*, *Favorito*, entre outras. (Cf. FRANCESCHI, 2002, ilustrações musicais e site do IMS in <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>).

do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas das que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!

O processo de reestruturação urbana no Rio de Janeiro deflagra a conseqüente delimitação dos “espaços sociais”. Nessa nova configuração, os núcleos herdeiros diretos de tradição negra começam a subir os morros, gerando um “espaço paralelo” que preservará à sua maneira as características mais folclóricas do samba. Nesse meio, foram mantidos aspectos relacionados a antigas características sociais que remetem à origem do samba, ou seja, as reuniões festivas que combinavam elementos religiosos e elementos coreográficos da dança em roda. O improviso musical ficou garantido como elemento fundamental na complementação de versos cantados por um solista e seguido por um coro (o samba de uma única parte), sob a predominância dos instrumentos de percussão.

Por outro lado, no espaço social do asfalto (as áreas reestruturadas), desenvolveu-se uma música também chamada de samba, mas com características distintas daquele “samba batucado”, algo que seria chamado de “samba urbano”, em parte desprovido daqueles elementos tradicionais (como aspectos religiosos e coreográficos). Nesse contexto, as presenças da percussão e do coro foram amenizadas, e os versos improvisados substituídos por uma segunda parte fixada, transformando dessa maneira a estrutura do discurso musical. Como escreveu Tinhorão (1974, p.5),

Por oposição à música folclórica (de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração a geração), a música popular (composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através de discos, fitas, filmes ou vídeo - tapes) constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diferenciação social.

c) A influência norte-americana: difusão da bateria no Brasil

Impulsionada pelo contínuo processo de industrialização, no início do século XX foi se ampliando na cidade do Rio de Janeiro outra recente classe social urbana, uma classe média formada por funcionários públicos, profissionais liberais, comerciantes, prestadores de serviços e burocratas. Essa camada da população, ao mesmo tempo em que reunia condições financeiras para usufruir as novidades de consumo não duráveis, projetava uma condição de ascensão social, passando a rejeitar as manifestações culturais da classe baixa. Nesse momento, os investimentos norte-americanos no Brasil foram substituindo gradativamente nossas relações econômicas com a Europa, sendo que ao final da Primeira Guerra, os Estados Unidos tornam-se nosso maior “parceiro comercial”. O reflexo disso no ambiente cultural do Rio de Janeiro foi a difusão de padrões norte-americanos através da produção cinematográfica e da comercialização de discos de *cake-walks*, *fox-trots*, *charlestons* e similares, deflagrando no Brasil o prenúncio de uma indústria voltada ao consumo de bens culturais. Como aponta Paranhos (2003, p. 5),

Ao se examinar a discografia brasileira em 78 rpm, verifica-se que há elementos suficientemente expressivos da penetração do fox-trot desde a segunda metade da década de 10. A influência de gêneros musicais norte-americanos, com o fox à frente, se acentuou nos anos 20. É a época da constituição de diversas jazz-bands, dentre as quais a do Batalhão Naval do Rio de Janeiro.

Ao se referir à nova classe média urbana, Tinhorão escreveu (1990, p. 252):

Para essa gente que começava a freqüentar cinemas, confeitarias, a exibir-se nas *pelouses* dos hipódromos e nos palanques das regatas, a fazer *footing* nas avenidas, a ter aventuras amorosas em *garçonnières* e a cultivar o “vício elegante” do ópio e da cocaína, bom era sinônimo de novo. E tais novidades – anunciadas quase sempre pelo cinema – vinham naturalmente dos Estados Unidos.

É justamente nesse contexto que teria se efetivado o surgimento da bateria no Brasil. Para suprir essa moda dos ritmos norte-americanos, então em voga, as bandas brasileiras foram impulsionadas a adotar o instrumento, mesmo que ainda precariamente devido às dificuldades de sua importação. Iniciava-se o período da multiplicação das *jazz bands* não só na capital brasileira como em todo o país.

Segundo Tinhorão (1990, p.253), teria sido “o alvíssimo baterista e pianista euro-americano Harry Kosarin quem daria a conhecer aos cariocas e paulistas, a partir de meados de 1919, com as exhibições do seu *Harry Kosarin Jazz Band* a novidade da bateria americana”. Esta hipótese contradiz informações trazidas pelas “Notas Teatrais” de Revista *Fon-Fon* de 1º de dezembro de 1917 (apud IKEDA, 1984) que revelam:

Esta glória cabe aos Estados Unidos de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix (RJ) um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra uns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de *gigue* circunscrita ao lugar que ele ocupa no meio aos seus colegas.

Segundo o pesquisador Alberto Ikeda, o referido “músico trepidante” seria Harry Kosarin, presente então no Brasil dois anos antes do que registrou Tinhorão, acompanhando a *American Rag-Time Revue*. A informação da revista não explicita propriamente a existência de uma bateria (talvez porque o termo não estivesse estabelecido), indicando apenas um aglomerado de onze instrumentos que são batucados. No entanto, conforme bem notou o pesquisador Uirá Moreira (2005, p.126), a palavra *ragtime* no nome do grupo nos induz a acreditar a existência de um baterista entre seus músicos.

As contradições aumentam se considerarmos mais duas fontes relativas ao assunto. A escritora Botyra Camorim, em seu livro sobre a vida artística do maestro Gaó (1985), da cidade de Salto (interior de São Paulo), publicou uma foto datada de 1920 em que aparece uma orquestra de cinema

mudo (o Cine Pavilhão de Salto) com uma bateria completa para a época, com bumbo, pedal, caixa, prato – pendurado no aro do bumbo e provavelmente percutido com o pedal – *woodblocks* e pandeiro (Figura 2). Se levarmos em consideração a hipótese de que o instrumento tenha aportado no país no Rio de Janeiro em meados de 1919, conforme aponta Tinhorão, é surpreendente que apenas um ano mais tarde ele apareça completo no interior de São Paulo.

O músico e pesquisador Hardy Vedana (1987, pp.17 e 18), por sua vez, afirma:

O brasileiro somente começou a usar a bateria completa, como hoje a conhecemos, a partir de 1924. É que naquele ano um conjunto de jazz americano, de nome Gordon Stretton Jazz Band, tendo como cantora Little Hester, fizera uma turnê pela América do Sul com a Companhia de Revistas Bataclan, da 'Mistinguete', trazendo entre os instrumentos alguns ilustres desconhecidos: o banjo, que viria a substituir o violão nos conjuntos musicais, e a bateria, com bumbo, caixa clara, pratos, cencerros, cocos e uma infinidade de acessórios, todos acoplados em uma peça só, obtendo um sucesso sem precedente. Basta dizer que o baterista do conjunto, em virtude da fama que aqui obteve, acabou se radicando no Brasil. O percussionista brasileiro tocava as peças citadas acima, mas isoladas. Normalmente era usada a caixa clara separada do bumbo, sendo necessários dois instrumentistas.

Em uma visita ao Museu Oswaldo Russomano, da cidade de Bragança Paulista, no interior de São Paulo, localizamos uma antiga bateria de marca Gaeta. Luiz Gaeta foi pioneiro na construção de instrumentos musicais na cidade de São Paulo, sendo que sua manufatura data da década de 1920. A bateria exposta no museu, cuja foto reproduzimos a seguir, aparece também em uma foto datada de 1924, de posse do referido museu, pertencente então a uma *jazz* local.



Figura 1: Parte de bateria Gaeta exposta no Museu Oswaldo Russomano

Apesar da imprecisão em relação à data de chegada da bateria no Brasil, fica-nos claro o contexto em que esse fato ocorreu: o período do cinema mudo e das *jazz bands*. Com a difusão da dança e da música norte-americana na capital brasileira, grupos locais, ao incorporarem os ritmos estrangeiros em seu repertório, passariam a denominar-se *jazz bands*. No entanto, não se deve considerar *jazz bands* necessariamente como bandas cujo repertório era estritamente tocado na linguagem jazzística; era sim muito mais um sinônimo de modernidade do grupo, refletido em seus trajes, sua postura e em sua instrumentação (que passava decisivamente a incorporar a bateria americana).



Figura 2: Foto datada de 1920, de conjunto que acompanhava o Maestro Gaó. Acervo do Museu da cidade de Salto/SP. Fonte: Moreira, 2005.



Figura 3: Foto de 1927. Baterista Zeca Nardeli da cidade de Salto/SP. Coleção Maria Aurora e Maria Ignez Marques de Oliveira. Acervo: Museu da cidade de Salto/SP. Fonte: Moreira, 2005.

No entanto, conforme cita Sérgio Cabral (1997, pp.100 e 101), a aceitação da bateria não foi unânime:

A moda das jazz-bands foi tão avassaladora que mesmo as orquestras de cordas, que tocavam geralmente nos cafés e nas confeitarias elegantes, passaram a intitular-se jazz-bands. (...) Nem todos eram favoráveis a tal modismo. O Centro Musical do Rio de Janeiro chegou a estabelecer a formação das orquestras, de acordo com o local de trabalho, para impedir o ingresso de instrumentos que, segundo os responsáveis pela decisão, nada tinham a ver com as finalidades daquele tipo de atividade. Em seu excelente livro *Acordes e Acordos*, em que conta a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, a escritora e jornalista Eulícia Esteves fala de uma assembléia do Centro Musical, em 1926, em que foram lidas duas cartas relacionadas com a questão. A primeira foi enviada pelo associado Tertuliano de Lima, tocador de bombo, reclamando por ter sido substituído na Orquestra do Teatro Carlos Gomes por um músico de bateria americana, e que nem sócio era do Centro.

Para termos idéia da força desse modismo das *jazz-bands*, citamos aqui alguns exemplos de formações musicais que a partir de 1923 adotaram essa expressão a sua identificação: *Jazz Band Sul Americano de Romeu Silva, Apolo Jazz Orchestra, American Jazz Band Sílvio de Souza* (Rio de Janeiro); *Jazz Band Andreozzi, Jazz Band República, Jazz Band Caracafu, Jazz Band Salvans, Orquestra Rag Time Fusellas, Jazz Band Imperador* (São Paulo); *Jazz Band Mirarar, Jazz Band Scala (Santos); Espia Só Jazz Band, Rei Jazz Band, Royal Jazz Band, Jazz Band Guarani, Jazz Band Cruzeiro* (Porto Alegre) (Cf. VEDANA, 1987).

Nesse mesmo ano de 1923, músicos egressos do importante e renomado conjunto Oito Batutas, como Donga, Nelson Alves e J. Tomás, após desavenças internas ocorridas no grupo em sua turnê pela Argentina, fundaram um novo conjunto intitulado Oito Cotubas, abandonando o estilo “regionalista” que outrora adotaram os pioneiros grupos de Pixinguinha (como o Caxangá). Os Cotubas apontavam para o novo, portando-se ao estilo das *jazz bands* da época, incorporando o terno e a gravata, música internacional no repertório e, claro, a bateria na instrumentação, que foi assumida pelo próprio J. Tomás. A propósito de uma apresentação dos Cotubas à imprensa carioca, o representante do *Correio da*

*Manhã* impressionou-se com o uso do instrumento, que descreveu como “um verdadeiro arsenal de pancadaria musical que produz efeitos curiosíssimos” (apud CABRAL, 1997, p.97). Ao retornarem de sua excursão pela Argentina, a 31 de maio de 1923, os Oito Batutas de Pixinguinha, preocupados em identificarem-se com os “novos tempos”, também incorporam a bateria ao conjunto, tornando-se então a Bi-Orquestra Os Batutas. O responsável pela execução da bateria foi Eugênio de Almeida Gomes, conhecido como Submarino.



Figura 4: Os Batutas em Paris (1922)  
Fonte: Cabral, 1978.



Figura 5: Os Batutas em 1923.  
Fonte: Cabral, 1978.

Vale notarmos nesse processo de transformação de comportamento não somente na mudança dos trajes, na incorporação de novos instrumentos - trombone, sax, banjo, piano, além da já citada bateria - e na postura dos músicos diante dos registros fotográficos. Os repertórios praticados a partir de então por essas bandas também aparecem como indicativos dessa influência de elementos estrangeiros no processo de desenvolvimento da música popular nacional. De forma semelhante aos contextos vividos por Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, nos deparamos novamente com um encontro de distintos padrões estéticos e culturais.

O público que freqüentava os eventos animados pelas *jazz bands* pertencia às classes média e alta, pois a entrada em um cabaré não era acessível a qualquer pessoa. Conforme registra Cabral (op. cit.), aquela era uma época boa para os músicos em termos de mercado de trabalho. Os Oito Cotubas, por exemplo, foram contratados pelo Cabaré Fênix por um mês pela quantia de cem mil réis diários, praticamente o salário médio mensal de um trabalhador comum.

Os Batutas, por sua vez, animavam festas de empresários e intelectuais de projeção. Observemos os respectivos repertórios (apud CABRAL, 1978, p.50):

a. Oito Cotubas: *Von and tem, When Budha smile, Trouble* (foxtrotes); *Non, jamais, les hommes, Mor Fina* (valsas); *Valle feittil* (tango); *Tatu subiu no pau* (samba a moda paulista); *Polca cômica; Embolada do Norte*.

b. Bi-Orquestra Os Batutas: *Yes, we have no bananas, Blue Hossie blues, When Budha smile, You no got to see, Mamma every night* (foxtrotes), o “magistral” maxixe *Prova de fogo*, além de vários choros, como *Urubu*.

Percebemos que o mesmo repertório reunia elementos locais a estrangeiros, apresentando grande variedade de gêneros e ritmos. Esta diversidade era comum naquele momento porque ainda não havia se consolidado a noção de um gênero musical que representasse alguma identidade brasileira. Ainda não havia no meio musical algum ideário de uma “cultura nacional” ou uma busca no sentido de identificar elementos autóctones e cercear influências estrangeiras. As *performances* de Pixinguinha, hoje reconhecido ícone fixador de um bem cultural brasileiro, provavelmente eram encaradas apenas como entretenimento. Sua obra composicional (ao menos do período em questão) teria se desenvolvido, até certo ponto, livre de influências ou orientações que visavam consolidar um projeto de música nacional.

Observamos também que nesse contexto ainda não existia propriamente estabelecido um mercado consumidor de bens culturais no Brasil. Sendo assim, era natural que as manifestações musicais envolvendo o entretenimento social urbano refletissem a inexistência de uma segmentação definida no que diz respeito a classes e seus respectivos padrões de consumo.

A adoção da bateria norte-americana na música brasileira revela esta especial propriedade de incorporar elementos estrangeiros e manipular de forma singular suas características, a ponto de combiná-las às nossas próprias. Este processo, como nos mostra a história de nossa música popular, nem sempre é resolvido de forma harmoniosa. A fusão, em muitos casos, pode ser substituída

pela tensão, conforme a época em que ocorra e o grau de consciência de seus agentes.

A partir do que pudemos constatar, fica claro que a adoção da bateria, somada a outras atitudes, trazia num primeiro momento um status ao grupo, como algo essencial ao seu ingresso em nobres ambientes de trabalho. Mas impõe-se a seguinte questão: será que o próprio baterista gozava desse privilégio?

Levando em consideração as fontes bibliográficas consultadas nesse trabalho, parece que não. Porque poucos são os registros e menções a esses instrumentistas nas fontes por nós consultadas. Das raras citações que encontramos, grande parte se justifica pelo deslumbramento com o novo instrumento, ou com as exóticas destrezas de “malabarista” do executor – cujo nome quase nunca é citado - ou com o “estrondoso barulho” causado. Nenhuma delas se refere de forma especial ou prestigiosa – como o fazem com solistas ou compositores – ao baterista. Também não há comentários sobre as maneiras pelas quais os pioneiros teriam adaptado o instrumento aos ritmos brasileiros.

### 1.2.1 Os Pioneiros

Conforme pudemos constatar, quatro nomes destacaram-se na primeira geração de bateristas brasileiros: Joaquim Silveira Tomás, Valfrido Pereira da Silva, João Batista das Chagas Pereira (mais conhecido como Sut) e Luciano Perrone<sup>8</sup> (cf. FALLEIROS, 2000 e EFEGÊ, 1980).

J. Tomás (1898 a 1948) merece atenção por ser considerado um dos primeiros brasileiros a tocar o instrumento, função que passou a exercer como conseqüência do processo de transformação pela qual passaram os Oito Batutas. Integrante desse conjunto, Tomás tocava anteriormente instrumentos de percussão. Em 1922, deixou de acompanhar o conjunto em sua uma turnê na cidade de Paris - financiada por seu admirador Arnaldo Guinle – em função de

---

<sup>8</sup> Além dos músicos mencionados, são lembrados Manteiga (Orquestra Ioio), Bibi Miranda (Orquestra Fon-Fon) e Porto (Orquestra de Rafael Romano).

problemas de saúde. Mas no retorno dos Batutas, que já teriam travado então estreito contato com *jazz bands* na Europa e comprado uma bateria, Tomás assume o posto de baterista do grupo, e assim excursiona em 1923 pela Argentina. No retorno do grupo ao Brasil, em função de desentendimentos entre os integrantes, Tomás organizou seu próprio conjunto (Os Oito Cotubas), onde além de atuar como baterista divulgava suas próprias composições. Trabalhou intensamente em cinemas, rádios e teatros, tendo inclusive dirigido a Orquestra Victor Brasileira (cf. SEVERIANO, 2008, p. 194).

Valfrido Silva (1904-1972) – nascido no Rio de Janeiro, iniciou seus estudos de bateria em 1916 em Niterói com os diretores de orquestras Carlos Eckardt e Augusto Lima. Já em 1917, inicia-se profissionalmente na orquestra de Carlos Eckardt no Cine Royal (RJ), acompanhando revistas e operetas e fazendo fundo musical para filmes mudos. Em sua carreira, passou pelo Cabaré Assírio, Beira Mar, Dancing Avenida e pelo Cassino Atlântico. Integrou também, a partir de 1932, os conjuntos dirigidos por Pixinguinha na gravadora RCA, os famosos “Grupo da Velha Guarda” e “Os Diabos do Céu”. Junto a esses grupos, participou de muitas gravações, entre elas as históricas *O teu cabelo não nega* e *Linda Morena*, além de *Cidade Maravilhosa*, realizada nos estúdios da Odeon, onde também trabalhou até 1935, quando transferiu-se para a orquestra de Romeu Silva.

Foi o primeiro baterista brasileiro a ter seu nome, como tal, registrado em disco, na gravação do *fox-blue Preludiando*, feita pela Odeon em 1932, acompanhando Carolina Cardoso de Meneses (cf. ALBIN, 2006). Na década de 1940, integrou-se à Cia. Derci Gonçalves, em excursão ao exterior. Acompanhou o pianista Gadé, com quem gravou em 1959 o LP *Gafieira*, somente com piano e bateria.

Valfrido acumulou também uma considerável obra como compositor. Fez parcerias com nomes como Noel Rosa (*Vai haver barulho no chatô*), Almirante (*Vou-me casar no Uruguai*), entre outros. É de sua autoria a famosa *O tic-tac do meu coração*, originalmente gravada por Carmen Miranda.

Sut (1905-?)<sup>9</sup> nasceu no interior do estado de São Paulo, onde iniciou-se como baterista na década de 1920, integrando a Jazz Band Manon. Apontado como um virtuose no instrumento, ficou reconhecido por seus “malabarismos” executados pelo extremo domínio técnico com as baquetas. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, trabalhou na Rádio Nacional e acompanhou o grupo de Carmem Miranda em apresentações na cidade de Nova York.

Luciano Perrone (1908-2001) nasceu no Rio de Janeiro. Filho de um músico chefe de orquestras em cinemas mudos da cidade, iniciou sua carreira no cinema Odeon aos 14 anos, onde exercia a função de produzir efeitos sonoros às cenas. Como ele mesmo contou,

Tocava-se de acordo com as cenas. E quem criou isso foi meu pai, porque antigamente tocavam no cinema músicas que não tinham nada a ver com o filme. Aconteciam então coisas horrorosas. Contam até que numa ocasião, num filme sobre Cristo, a crucificação foi ao som de “Tatu subiu no pau”. (...) No cinema, eu tocava só com um tarol em cima da cadeira, um prato dependurado na grade que separava a orquestra da platéia e um bumbo. Eu tinha que fazer, digamos assim, uma sincronização da cena. Se tinha tiro, eu batia na caixa, por exemplo, (apud FALLEIROS e BOLÃO, 2000, p.24).

Podemos notar que Perrone, no início de sua carreira, ainda juntava as peças da banda sinfônica, sendo que talvez nem dispusesse de pedal de bumbo naquele momento.

Em 1924 já acompanhava orquestras e *jazz bands* em bailes, além de teatros de revistas, como no Teatro Recreio, como percussionista da sambista Araci Côrtes. Nesse mesmo ano tocou junto ao renomado pianista Osvaldo Cardoso de Meneses. Tocou na Orquestra Pan American de Simon Bountman, e em 1929 era o baterista mais requisitado do Rio de Janeiro, participando de gravações pela Odeon, Columbia, RCA e Victor. Nesse mesmo ano conheceu Radamés Gnattali, com quem trabalhou por 59 anos. O compositor chegou inclusive a dedicar duas de suas peças a Perrone (*Samba em três andamentos* e *Bate papo a três vozes*), em que a bateria aparecia como instrumento de

---

<sup>9</sup> Não encontramos o ano de falecimento do baterista em nenhuma das fontes consultadas.

destaque. Perrone foi protagonista em um importante momento do instrumento: o primeiro “solo” de bateria gravado no Brasil (na música *Faceira*, em 1931, acompanhando o cantor Sílvio Caldas)<sup>10</sup>. Em 1933, na Rádio Cajuti do Rio de Janeiro, Perrone apresentou um concerto solo de bateria. Após ter trabalhado nas Rádios Cajuti e Transmissora, foi contratado pela Rádio Nacional (onde ficou por 25 anos), tendo tocado inclusive em seu programa inaugural em 1936. Também trabalhou no contexto sinfônico como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional.

O músico, dentre os bateristas citados, foi realmente um caso a parte. Instrumentista excepcional, era dotado de uma formação que o habilitava, por exemplo, a ler partituras, algo muito raro entre os percussionistas da época. Até hoje sua maneira singular de interpretar os ritmos no instrumento são pouco reproduzidas pelos bateristas. Sua carreira praticamente sedimentou uma abordagem brasileira do instrumento. Devido à qualidade de suas execuções e a sua ampla inserção no mercado de trabalho, Perrone foi eleito pelo público brasileiro o melhor baterista do ano em 1950, 51 e 52. Entre todos os seus companheiros, foi ele o maior responsável pela adaptação de diversos ritmos brasileiros para a bateria, e seu trabalho nesse sentido pode ser conferido no LP *Batucada Fantástica*, de 1963 – o primeiro disco solo de bateria e percussão brasileira, premiado internacionalmente. Aliando seu talento e formação musical erudita a um ambiente de trabalho privilegiado, sempre próximo a Radamés Gnattali e cercado de “bambas” como Bide, Marçal e João da Baiana, Perrone soube sintetizar na bateria elementos rítmicos outrora expressos através de vários instrumentos de percussão.

Embora saibamos da elevada importância de um estudo aprofundado de sua obra, este não é nosso foco principal. Portanto, apesar de utilizarmos alguns exemplos rítmicos extraídos de suas execuções, Perrone nos servirá nesse trabalho apenas como um baterista exemplar de um padrão de interpretação do samba focado em caixa e tambores.

---

<sup>10</sup> Solo aqui é usado no sentido em que o instrumento é registrado sem a presença de nenhum outro ao mesmo tempo. O que Perrone executou nessa gravação foram, a bem dizer, frases de preenchimento aos breques do samba.



Figura 6: o baterista Luciano Perrone.

Fonte: <http://www.ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolaio-abat>

### 1.3 A percussão no samba

Conforme exposto anteriormente, a incorporação da bateria à nossa música popular colaborou com transformações estéticas de vários grupos musicais. No contexto urbano carioca, as referências quanto à participação da percussão na música popular eram provenientes das bandas militares (caixas, bumbos e prato a dois), dos regionais (pandeiro e instrumentos leves) e dos batuques de terreiro e rodas de samba. Veremos que os diversos instrumentos utilizados pelos “bambas” do Estácio e de outros morros também exerceram influência decisiva na configuração de padrões de execução do samba na bateria.

Conforme escreveu Muniz Junior (1976, pp.165 e 166),

Na década de 1920, os batuqueiros já imperavam em todos os recantos do Rio de Janeiro, martelando seus instrumentos rústicos, herdados dos escravos africanos, além daqueles que iam adotando com o correr do tempo (...). Devido à falta de recursos financeiros, eram os próprios batuqueiros que fabricavam seus instrumentos, como os surdos de barricas, cuicas de barriletes, além de tamborins e pandeiros retangulares, com a pele estirada e pregada com tachinhas (...). Com o surgimento das primeiras escolas de samba, em fins da década de 1920 e princípios da década de 30, os instrumentos ainda continuaram os mesmos, com o couro pregado, sem tarraxas. Mais tarde, a rivalidade existente entre as agremiações forçou a apresentação de novidades, ao mesmo tempo em que as chamadas “velharias” iam sendo abolidas.

Com o crescimento das escolas de samba, os instrumentos de percussão artesanais já não davam conta de produzir a massa sonora necessária ao desfile, sendo então substituídos por instrumentos metalizados e industriais. A partir de então, os tambores de banda, como caixas, taróis, entre outros, foram incorporados aos blocos (Ibidem, loc. cit.).

A seguir, serão sucintamente apresentados os principais instrumentos de percussão utilizados no contexto da formação e desenvolvimento do samba urbano carioca. Dividimos esses instrumentos em três grupos, de acordo com a função principal exercida por cada um deles, a saber:

a) grupo dos instrumentos responsáveis pela determinação de frases rítmicas (os mantenedores de padrões reconhecidos como *time lines*)<sup>11</sup>;

b) grupo dos instrumentos com função predominante de marcação dos tempos fortes sobre as quais o ritmo é estruturado;

c) grupo dos instrumentos com função predominante de condução.

Ilustramos alguns padrões recorrentes mais característicos na execução dos referidos instrumentos no contexto do samba, e ao final dessa

---

<sup>11</sup> “O termo pode ser traduzido por linhas-guia, (...) que funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade.” (SANDRONI, 2001, p.25).

exposição é reproduzida uma grade de percussão onde os padrões aparecem sobrepostos, para uma melhor visualização da relação entre suas funções<sup>12</sup>.

Como veremos adiante, essas três funções básicas na constituição do ritmo de samba foram apropriadas pelo instrumento bateria, sendo que as técnicas de execução e os contextos estéticos em que estavam envolvidas determinaram, no decorrer do período analisado neste trabalho, diferentes relações entre as funções de condução, marcação e desenvolvimento de fraseados.

a) Grupo dos instrumentos responsáveis pela determinação de frases

i. Tamborim

Esse instrumento, ao que tudo indica, é uma adaptação brasileira de tamboretas, significado de pequenos tambores. Instrumentos semelhantes são encontrados em danças e cantos populares em diversos países. Sua fixação no contexto do samba parece ter sido impulsionada pelos sambistas do Estácio no final da década de 1920, a exemplo de Bide e Marçal, compositores e ritmistas. Em entrevista concedida a Sérgio Cabral (1996), Bide afirmou que resolveu fazer o instrumento: “Encourei, esquentei e resolvi tocar. Tocava na rua mesmo, sem bloco nem nada” (apud CABRAL, *ibidem*, p.247). Por sua vez, o sambista Buci Moreira (1909-1984), afirmou: “O criador do tamborim foi o Bide. O Bide e o Bernardo, desde garotos, andavam com o tamborim, inventaram isso” (apud CABRAL, *ibidem*, p.254).

Segundo Muniz (1976, p.166), os tamborins inicialmente tinham diferentes formatos: quadrados, sextavados, oitavados, ou mesmo similares a uma pá. Eram de madeira com a pele pregada, e posteriormente foram trocados por outros, com formato redondo, metalizado e com tarraxas. Atualmente, são produzidos com aros de madeira, metal ou mesmo sintéticos de aproximadamente

---

<sup>12</sup> As ilustrações baseiam-se em exemplos de execução contidos em Bolão (2003) e Gonçalves e Costa (2000).

seis polegadas de diâmetro por uma e meia de altura, onde é presa uma pele animal ou uma pele sintética. Pode ser percutido com uma baqueta de madeira ou de plástico flexível (no contexto de blocos de percussão, essas baquetas chegam a reunir em uma mesma base até quatro varetas, o que gera um som muito intenso e agudo). Na execução do instrumento, alternamos os toques de baqueta com o uso do dedo médio da outra mão (a que segura o instrumento) pela parte de baixo da pele, como toques complementares ou abafamentos. Deve-se também, em determinados casos, executar um movimento rotatório com o pulso dessa mão que segura o instrumento, para que o tamborim encontre a baqueta enquanto ela estiver em movimento ascendente (cf. GONÇALVES e COSTA, 2000, p.26).

O instrumento passou por pequenas transformações no decorrer dos anos, mas desde a década de 1930 é praticamente indispensável no samba, já que tem como função principal executar a “linha-guia”, o ostinato padrão característico do ritmo. Utilizado em naipes nas escolas de samba, nesse contexto também são utilizados para executar convenções e pontuar as melodias dos enredos. A figura 7 reproduz os padrões utilizados com maior frequência no instrumento, característicos do samba desde a década de 1930. É comum ouvirmos muitas variações a partir do que está escrito.

Em ambos os exemplos, as notas abaixo da linha representam o som percutido pelo dedo sob a pele.

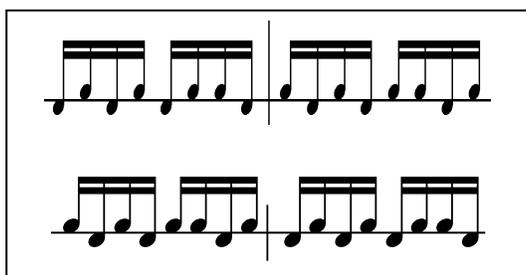


Figura 7 – padrões de tamborim.

## ii. Agogô

Nome yorubá do instrumento de origem africana, que consiste em duas ou mais campânulas de ferro com tamanhos e tons distintos unidas por uma haste curvada e flexível de tal forma que possibilite o entrechoque das campânulas. São geralmente percutidas com uma baqueta de ferro ou madeira. Na África, pode ser também chamado de *nkobu* ou *ngongi*, dependendo da região (cf. MUKUNA, 1978, p.35). Muito difundido no Brasil, especialmente pelo candomblé, está presente em diversos ritmos afro-brasileiros, como o maracatu, afoxé e o samba. Dependendo da região do país, pode ser também conhecido como gonguê ou gã. No samba, exerce funções semelhantes à do tamborim, estabelecendo padrões que podem ser utilizados como linhas-guias sobre as quais o ritmo é estruturado.

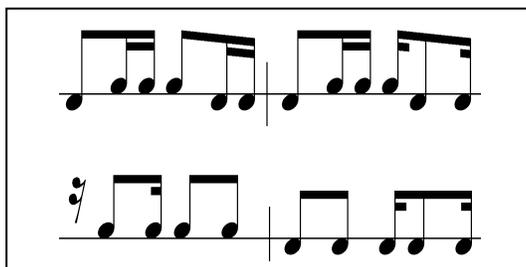


Figura 8: padrões de agogô.

## iii. Cuíca

A cuíca brasileira apresenta uma singularidade que a difere dos instrumentos semelhantes encontrados na Europa, justamente pela posição da vareta. Considerado um instrumento de fricção, consiste em um casco de madeira ou metal onde é presa uma pele de couro animal em um dos lados. Nos países europeus, prende-se uma vareta fina de bambu no centro da pele, porém para fora do instrumento. No caso da cuíca brasileira, a vareta é presa dentro do cilindro, possibilitando ao instrumentista pressionar a pele por fora ao mesmo tempo em

que fricciona a vareta. Desta maneira, pode-se alterar as alturas das notas resultantes, possibilitando a execução de glissandos e até mesmo de melodias (cf. FRUNGILLO, 2002).

Segundo Muniz Junior (1976), os indígenas já conheciam uma puíta feita de bambu com uma vareta interna; porém os responsáveis por sua projeção teriam sido escravos negros, utilizando o instrumento com frequência em batuques nas senzalas e terreiros. Somente popularizou-se no samba a partir de 1915, provavelmente pelas mãos de João (ou Zé) de Minas, citado em artigo do jornal *Última Hora*, de 28/07/1972: “O inventor da cuíca é o mineiro Zé Minas (...). Fez primeiro uma cuíca de barrica, com uma corda dentro e depois substituiu a corda por vareta de bambu. Mais tarde, Samuco, cuiqueiro da *Paz e Amor*, de Bento Ribeiro, aperfeiçoou-a, pondo-lhe tarraxas” (apud MUNIZ, op. cit., p.176). O sambista Buci afirmou que João Mina (provavelmente o próprio Zé Minas) foi quem trouxe a cuíca para o samba: “Naquele tempo (década de 1920) não havia cuíca. Havia prato de cozinha, reco-reco, agogô. Foi ele (João Mina) quem lançou a cuíca” (apud CABRAL, 1996, p.255).

No contexto do samba, o instrumento é geralmente utilizado para pontuar determinados trechos com frases curtas, trazendo um colorido singular à música. Aparece em grupo numeroso nas grandes escolas de samba.

Instrumentos semelhantes são utilizados também em outros ritmos brasileiros, exercendo outras funções, onde são conhecidos por roncadador, socador, fungador, porca, puíta, entre outros (cf. ANDRADE, 1989, p.166).

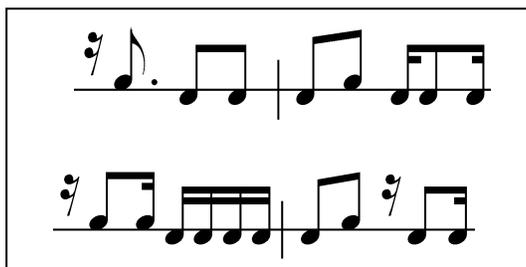


Figura 9: padrões de cuíca.

Além dos instrumentos citados, utensílios como caixa de fósforos, garrafas e colheres eram usados com freqüência na execução de linhas-guia. A caixeta (bloco de madeira) foi também muito utilizada com esta finalidade, principalmente no choro. Outros instrumentos são atualmente utilizados em alguns contextos de samba, e exercem funções híbridas (entre elas a característica dos instrumentos aqui agrupados), como a caixa, o repique de anel e o repique de mão (cf. BOLÃO, 2003, pp.36 a 39).

#### b) Grupo dos instrumentos com função predominante de condução

##### i. Pandeiro<sup>13</sup>

Difundido em quase todo o mundo, pode-se encontrar citações desse antigo instrumento na Bíblia. No caso da música brasileira, ele está presente na maioria de nossos diversos ritmos, sendo que as técnicas de execução também são distintas em muitos casos.

O pandeiro brasileiro é feito de um aro redondo de madeira, geralmente de 10 a 14 polegadas, onde é fixada uma pele de couro animal ou sintética e pequenos discos de metal (platinelas) que, distribuídos aos pares, produzem um som semelhante ao guizo quando se chocam. Segundo Mário de Andrade (1989, p. 381), o instrumento pode ser encontrado no Brasil com o aro na forma quadrada, neste caso chamado de pandeiro-adufo ou adufe. O sambista Buci contou que nos anos de 1920, “o pandeiro a gente chamava de adufo. Era sem bambinela (platinelas)” (apud CABRAL, 1996, p.254).

Da mesma maneira que o tamborim, o pandeiro deve ser executado com um leve movimento rotatório do pulso da mão que segura o instrumento, além de pressionarmos levemente com a ponta dos dedos a parte de baixo da pele para produzirmos seu abafamento (cf. BOLÃO, op. cit., pp.64 e 65).

---

<sup>13</sup> O pandeiro, como veremos, agrega outras funções. Podemos classificá-lo também como um instrumento de marcação das pulsações.

É o instrumento que sintetiza diversas funções percussivas, pois produz simultaneamente notas graves de marcação (função do surdo) e a condução ininterrupta de semicolcheias (função do chocalho, reco-reco, prato e faca, etc.) permeadas por frases características do ritmo, sendo praticamente indispensável no choro ou no samba.

Os toques são produzidos em uma seqüência em que se alternam polegar (p), ponta de dedos (d) em bloco e base da mão (b). Em alguns toques, deve-se abafar a pele com dedo da mão que segura o instrumento (a).

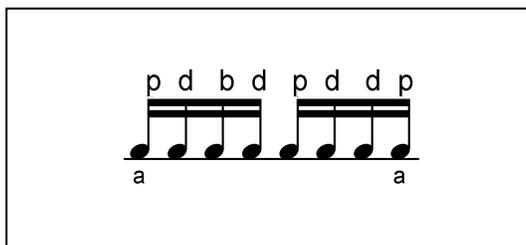


Figura 10: padrão de pandeiro.

## ii. Reco-reco

Também presente em vários países, esse instrumento de fricção é muito usado em toda a América Latina. É constituído de uma superfície (em geral bambu, cabaça, madeira, metal ou osso) em que há uma seqüência de entalhes transversais paralelos, que são friccionados por uma vareta em movimento de vai-e-vem, gerando um som raspado. Nas escolas de samba, a fim de se obter um som mais intenso, utiliza-se o reco de mola: em uma espécie de caixa de metal são esticadas três molas que são friccionadas com uma vareta de metal.

Esse movimento contínuo gera um tipo de condução rítmica de função semelhante ao chocalho, porém através de acentuações são produzidas algumas frases características.

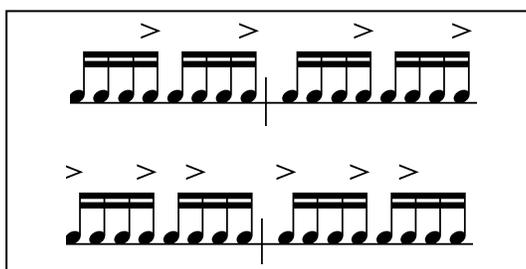


Figura 11: padrões de reco-reco.

### iii. Chocalho

Tradicionalmente usados por várias culturas em contextos religiosos, como purificadores e protetores, os chocalhos podem ser construídos de muitas maneiras distintas, e com a utilização dos mais variados materiais. No caso do samba, consiste de um agrupamento de platinelas em uma armação retangular de madeira ou metal, balançada através de movimentos contínuos e regulares.

É mais um instrumento cuja função é gerar uma base de condução que sirva de apoio na sustentação do ritmo, e é utilizado em naipes na escola de samba, em número semelhante ao dos tamborins (cf. GONÇALVES e COSTA, 2000, p.36).

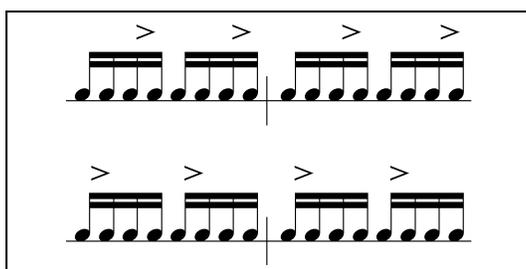


Figura 12: padrões de chocalho.

#### iv. Caixa<sup>14</sup>

Esse instrumento é encontrado há séculos em distintos contextos (como bandas marciais, orquestras sinfônicas, manifestações folclóricas, etc.), apresentando muitas variações no que diz respeito a suas dimensões e nomeações específicas. No entanto, a estrutura constante é a de um tambor de madeira ou metal no qual é fixada uma pele em cada extremidade. O diferencial que caracteriza a caixa é a presença de uma esteira (uma corda ou um conjunto de cordas esticadas paralelamente) estendida sobre uma dessas peles (cf. FRUNGILLO, 2002). A caixa é geralmente percutida por duas baquetas, e pode ser pendurada no ombro do percussionista com o auxílio de um talabarte ou acomodada em suporte específico.

A caixa era utilizada pelas bandas militares brasileiras do início do século XX como suporte rítmico na execução de dobrados, polcas e maxixes, entre outros ritmos. Não é muito utilizada, no entanto, em pequenos agrupamentos de percussão dentro do contexto do samba (a não ser quando aparece como componente do instrumento bateria), mas é instrumento indispensável nas escolas de samba. Nesse contexto, juntamente com o tarol, desempenham funções de sustentação rítmica e desenhos rítmicos que muitas vezes são característicos de cada bateria, onde aparecem em grande número.

A figura 13 representa padrões característicos executados no contexto do “samba-maxixado”, uma construção rítmica que predominou no universo do samba urbano carioca praticamente até o início dos anos 1930, quando os motivos passaram a acompanhar o que Sandroni chamou de “paradigma do Estácio” (2001, p.12). A figura 14 ilustra padrões de caixa em escolas de samba, e finalmente a figura 14 apresenta padrões executados por taróis nas escolas de samba.

---

<sup>14</sup> Assim como o pandeiro, a caixa também agrega outra importante função, de configuração das linhas-guia.

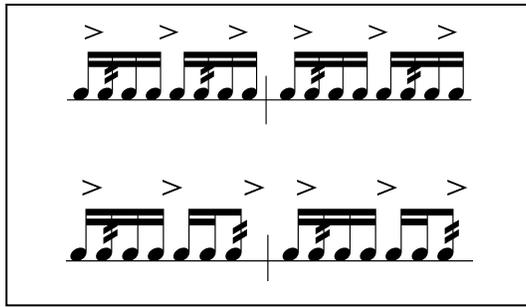


Figura 13: padrões de caixa (samba-maxiado).

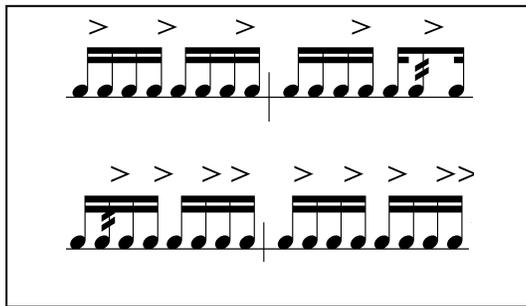


Figura 14: padrões de caixa em escola de samba.

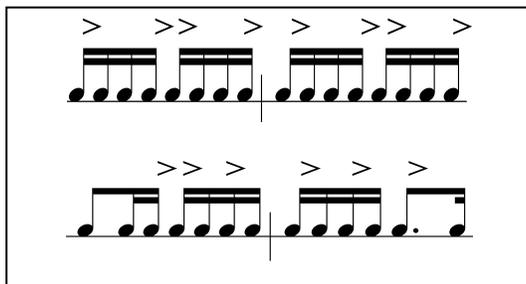


Figura 15: padrões de tarol em escola de samba.

Podemos reunir neste grupo também o ganzá, o xequerê ou afoxê, a frigideira e o prato e faca.

## c) Grupo dos instrumentos de marcação

### i. Surdo

Os surdos são grandes tambores de madeira ou metal que vão em média de 18 a 24 polegadas de diâmetro e 25 polegadas de altura, onde é fixada uma pele de couro animal em cada extremidade. Percutido com uma baqueta apropriada cuja extremidade deve ser revestida de panos ou espuma, seu toque grave deve ser abafado com o auxílio da outra mão espalmada sobre a pele.

Sua origem teria ocorrido pela iniciativa de Alcebíades Barcelos (o Bide), ao adaptar peles animais em grandes latas de manteiga, que até então eram usadas como instrumentos nos blocos precursores das primeiras escolas, junto a tamborins, cuícas e pandeiros (a exemplo da escola “Deixa Falar”). Segundo suas próprias palavras, “Foi no Deixa Falar (...). O surdo sim foi idéia minha. E com uma lata de manteiga, daquelas grandes, redondas. Compramos os aros, botei um por fora, outro por dentro, pregamos tachas e assim entramos na Praça Onze” (apud Cabral, 1996, p.248).

Os instrumentos de base dos blocos eram tamborim, pandeiro, cuíca, violão e cavaquinho. (...) Como a bateria localizava-se no final do bloco, era necessária marcação mais forte para que fosse ouvida pelo grupo da frente. A solução dessa marcação foi estabelecida pelo surdo, instrumento inventado por Alcebíades Barcelos, ao transformar lata de manteiga, de forma cilíndrica, reforçada interna e externamente por aros de madeira onde era preso e esticado couro de cabrito ou de boi produzindo sonoridade grave ouvida à distância (FRANCESCHI, 2002, p.267).

Atualmente as grandes escolas de samba contam com surdos cujas funções são diferenciadas de acordo com as respectivas dimensões. Os surdos maiores produzem um som mais grave, e por isso são chamados “surdos de marcação” ou “surdos de 1º”, e constituem a base da bateria, usados para acentuar o tempo forte do samba (o segundo tempo de cada compasso). Os “surdos de 2º” são um pouco menores e usados para dar a “resposta” ao surdo de

marcação, percutindo assim o primeiro tempo de cada compasso. Além desses, as escolas de samba geralmente usam um terceiro surdo, de dimensões menores que os anteriores (e, portanto, menos grave), chamado de “surdo de corte” ou “surdo de terceira”, cuja função é executar frases sincopadas (cf. GONÇALVES e COSTA, 2000, pp.19 a 21 e BOLÃO, 2003, pp.55 a 58).

Em todos os casos exemplificados, as notas acima da linha representam os abafamentos.

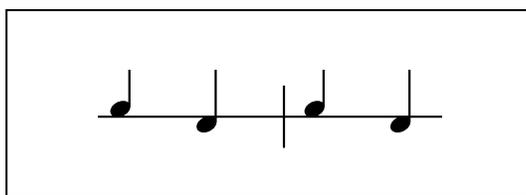


Figura 16: padrão de surdo de primeira.

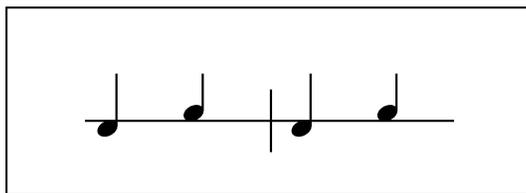


Figura 17: padrão de surdo de segunda.

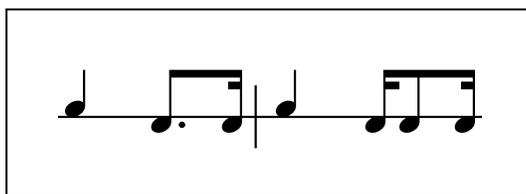


Figura 18: padrão de surdo de terceira.

Inserimos também nesse grupo o tantã (timba).

Além dos instrumentos citados nesses grupos, existem muitos outros utilizados no samba, alguns emprestados de outros contextos musicais, outros

cujo uso foi se tornando raro com o passar dos anos e ainda instrumentos que vêm sendo desenvolvidos e incorporados atualmente no ritmo. Vale citar aqui os atabaques (de uso mais restrito, remetendo às origens do samba de roda) e o repinique, cujas funções principais dentro da escola de samba são dar apoio aos surdos e executar chamadas para breques e voltas, bem como executar frases solas nas paradinhas.<sup>15</sup>

Veremos a seguir em que medida e de que maneira esses padrões característicos foram incorporados pelos bateristas e adaptados para a execução do samba no instrumento. Para tanto, usaremos como referência execuções de Luciano Perrone, um dos pioneiros nesse processo.

---

<sup>15</sup> Paradinhas são pequenos breques no samba-enredo executadas para dar descanso aos ritmistas e trabalhar um contraste à densidade sonora hegemônica.

The image displays a musical score for a samba percussion ensemble, organized into ten staves. Each staff is labeled with an instrument name on the left and a 2/4 time signature at the beginning. The instruments and their respective rhythmic patterns are as follows:

- chocalho:** A continuous eighth-note pattern with accents (>) on every note.
- reco-reco:** A continuous eighth-note pattern with accents (>) on every note.
- pandeiro:** A continuous eighth-note pattern.
- tarol:** A continuous eighth-note pattern with accents (>) on every note.
- caixa:** A pattern of eighth notes with accents (>) on the first and third notes of each measure.
- tamborim:** A continuous eighth-note pattern.
- agogô:** A pattern of quarter notes with a tilde (~) above the first and third notes of each measure.
- cuica:** A pattern of quarter notes with a tilde (~) above the first and third notes of each measure.
- surdo de 3°:** A pattern of quarter notes.
- surdo de 2°:** A pattern of quarter notes with a slur over the first and second notes of each measure.
- surdo de 1°:** A pattern of quarter notes with a slur over the first and second notes of each measure.

The score is divided into four measures, with each instrument playing a consistent rhythmic role throughout.

Figura 19: grade de padrões de percussão no samba.

## CAPÍTULO 2 - O SAMBA EM TAMBORES

### 2.1 As primeiras gravações de bateria no samba

No ano de 1927, foi implantado no Brasil o sistema elétrico de registro fonográfico. Até então, restrições dos recursos disponíveis no sistema mecânico impossibilitavam a captação de certas frequências sonoras, e os intérpretes cantores eram obrigados a dispor de grande potência vocal. Através das transformações tecnológicas, cantores como Francisco Alves, Mário Reis e Orlando Silva puderam substituir os antigos padrões estéticos calcados nas inflexões operísticas. Da mesma maneira, passou-se a registrar novas formações instrumentais, a exemplo de orquestras como Diabos do Céu, dirigida por Pixinguinha (cf. ZAN, 2001, p.110).

Na esteira dessas inovações, vieram gravações brasileiras com bateria, realizadas a partir de 1927 pela Odeon<sup>16</sup>, em execuções da Orquestra Pan American de Simon Boutman, que na época contava com o baterista Aristides Prazeres<sup>17</sup>. A bateria passou a integrar o corpo instrumental de gravações realizadas pelas orquestras dirigidas por Pixinguinha, Radamés Gnattali, entre outros maestros, como a Victor Brasileira, a Típica Victor, a Diabos do Céu e a Guarda Velha. Essas orquestras gravaram centenas de discos entre os anos de 1929 a 1939, e contaram com os bateristas Valfrido Silva, Benedito Pinto e Luciano Perrone, entre outros.

---

<sup>16</sup> “Foi a Odeon que trouxe a gravação elétrica para o Brasil, em julho de 1927. Seu primeiro disco elétrico (nº10001) mostrava Francisco Alves cantando duas músicas de Duque, a marcha ‘Albertina’ e o samba ‘Passarinho do má’. Além de Alves, que aparecia em mais três faces de discos, participaram desse suplemento histórico o violinista Anselmo Zlatopolsky (dois discos), o bandolinista Francisco Neto, o cantor Carlos Serra, o violonista Canhoto (Américo Jacomino), o Trio Odeon e a Orquestra Pan American, num total de nove discos” (SEVERIANO, 2008, pp.99 e 100).

<sup>17</sup> Não pudemos precisar quem teria sido o primeiro baterista a gravar no Brasil. Sabemos de fato que o registro foi realizado em 1927 com a Orquestra Pan American. Alguns artigos de revistas atribuem o feito de Luciano Perrone, que certamente integrou essa orquestra. Porém, segundo Jairo Severiano (op. cit.), em 1927 a função era ocupada por Prazeres.

Embora a bateria já estivesse presente em gravações desde 1927, a percussão característica do samba da turma do Estácio (surdo, tamborim, cuíca, etc.) viria a ser registrada somente a partir de 1930, com a gravação de *Na Pavuna*, samba de Almirante.

A partir de transcrições de duas músicas gravadas por Luciano Perrone, buscaremos ilustrar o padrão de acompanhamento no samba no período inicial dos registros do instrumento no Brasil, apontando algumas características de seu desenvolvimento. As músicas trabalhadas são de autoria de Ary Barroso: *Faceira*, (registro de 1931) e *Na baixa do sapateiro* (registro de 1942).

*Faceira* foi a primeira gravação a trazer o instrumento em evidência, interpretada por Silvio Caldas. Nesta canção de duas partes (estrutura AAB), o arranjador deixou para a bateria a função de preencher os breques de dois compassos existentes na introdução e em toda primeira exposição da parte A. Embora seja bastante difícil percebermos com clareza o acompanhamento de Perrone, já que nessa gravação a percussão fica praticamente “escondida” atrás dos outros instrumentos, vamos reproduzir as frases solo na figura 20 e o padrão rítmico predominante da seção de acompanhamento na figura 21.

The image shows four musical staves arranged in a 2x2 grid, representing solo phrases for the instrument. The top-left staff is labeled '7' and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The top-right staff is labeled '11' and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom-left staff is labeled '27' and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom-right staff is labeled '146' and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are placed on the lines and spaces of the staff, with some notes having stems pointing up and others pointing down. There are also some 'x' marks above the notes, possibly indicating specific articulation or dynamics.

Figura 20: frases solo em *Faceira*.  
Transcrições do autor.

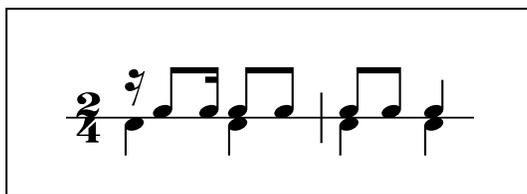


Figura 21: padrão rítmico predominante no acompanhamento de *Faceira*.  
Transcrição do autor.

Em relação ao padrão rítmico predominante, observamos uma marcação constante efetuada pelos baixos de forma homogênea nos dois tempos de cada compasso. Ocorrem raras exceções, em que a segunda semínima é antecipada em meio tempo, ou em que são tocadas duas colcheias no segundo tempo. O ritmo de acompanhamento determinado pelo piano, reproduzido na linha superior da figura 21, está estruturado em dois compassos, de acordo com a periodização rítmica da própria melodia e da mudança de acordes.

Seguindo a tese de Sandroni (2001), que estipula dois grandes modelos de estrutura rítmica (aos quais ele chama de paradigmas), *Faceira* encontra-se justamente no período de transição entre o paradigma do *tresillo* e o paradigma do Estácio. O *tresillo* seria uma espécie de “matriz rítmica” da qual derivou o padrão rítmico estruturador do samba amaxixado do começo do século XX, um modelo sincopado de apenas dois tempos, que predominou até a década de 1930. A partir de então, novos sambas foram compostos sobre periodizações melódicas construídas a partir de estruturas rítmicas igualmente sincopadas, mas de quatro tempos. Segundo Sandroni, este seria o paradigma do Estácio (por identificar esse novo samba aos compositores daquele bairro, a exemplo de Ismael Silva), um novo ciclo capaz de “representar o samba no que ele tem de original e independente de outros gêneros brasileiros” (op. cit., p. 34).

A propósito do *tresillo* (padrão composto por três colcheias, sendo as duas primeiras pontuadas ) , como bem aponta Sandroni, seria considerado um padrão assimétrico na visão tradicional dos teóricos do ritmo

anteriores ao século XX, já que sua estrutura repousa na divisão 3+3+2. Essa assimetria seria o componente responsável pela origem de uma estrutura rítmica sincopada da música brasileira, já que do desdobramento dessa matriz decorrem padrões do baião e do maxixe, por exemplo.

Diante disso, queremos ressaltar que a força da teoria rítmica tradicional condicionou a escrita de ritmos afro descendentes através de padrões simétricos que acabam, a nosso ver, distorcendo justamente aquilo que haveria de característico nesses ritmos, ou seja, sua construção assimétrica. Sendo assim, ao invés de representarmos o padrão do maxixe mantendo a estrutura 3+3+2 do

*tresillo* (que sugere três pontos de apoio) , o fazemos através da estrutura simétrica 4+4 .

Se considerarmos a definição teórica de ritmo, em seu nível primário, como “a maneira em que uma ou mais notas não acentuadas são agrupadas em relação a uma nota acentuada” (COOPER e MEYER, 1960, p.6), esta última representação sugere uma polarização das duas semicolcheias ao redor da colcheia do primeiro agrupamento. Em primeira instância, teríamos um agrupamento *anfíbraco* seguido de um *troqueu*<sup>18</sup>.

Esta disposição gráfica, no entanto, contradiz o sentido rítmico do discurso musical em questão, já que sua diferenciação se faz justamente pela acentuação na última semicolcheia do primeiro tempo e na segunda colcheia do segundo tempo.<sup>19</sup> Consideramos, portanto, que uma representação mais fiel seria através de três agrupamentos, sendo os dois primeiros *dáctilos*, seguidos de um *troqueu*.

<sup>18</sup> Termos relacionados à prosódia. Anfíbraco é o agrupamento cuja nota acentuada estaria entre duas não acentuadas, e troqueu um agrupamento de duas notas, sendo a primeira acentuada. O agrupamento dáctilo consiste em uma nota acentuada seguida de duas não acentuadas. Essa forma de organização leva em conta que a nota acentuada deva ser sempre a de igual ou maior valor que as não acentuadas, e nunca o contrário.

<sup>19</sup> Conforme podemos observar na figura 12, que representa um padrão de maxixe na caixa:



Logicamente que esta transição entre os paradigmas rítmicos apontada por Sandroni não ocorreu de forma direta e amena. Como indica Paranhos (2003, p.2),

Para alguns, o novo samba urbano em gestação representaria, na verdade, uma deturpação do samba. Sinhô, Donga e outros mais cerravam fileiras contra a modalidade de samba à la Estácio & cia. Figuras proeminentes da primeira geração de “fundadores” do samba urbano baiano-carioca, eles não se conformavam com o estilo que ganhava mais e mais adeptos. Em vez de sua feição amaxixada, emergia um samba que, sem deixar de ser batucado, adquiria uma característica de música mais “marchada”, como decorrência da aceleração rítmica, considerada mais apropriada para os desfiles de carnaval.

Como sugere o autor, este período do início dos anos 1930 gerou certa confusão entre maestros e arranjadores, reflexo da defasagem de relação entre a percepção e a experiência, algo intrínseco à “historicidade da percepção”: “não sendo a partitura um fato em si, dotado de sentido unívoco, o próprio olhar e/ou a própria leitura é interpretação” (op. cit., p.3).

Podemos reconhecer isto na própria estrutura rítmica do acompanhamento de *Faceira*, cuja execução de certa maneira já abandona o padrão amaxixado por estipular um ciclo de quatro tempos. Por outro lado, é curioso notarmos que a característica sincopada encontra-se presente apenas no primeiro compasso, evento recorrente no maxixe. Aquela antecipação de semicolcheia na passagem do último para o primeiro tempo do ciclo, algo tão característico do “novo” samba, ocorre apenas na melodia.

A dificuldade de compreensão da execução da bateria no acompanhamento nos leva a crer que Perrone estaria reproduzindo exatamente a mesma célula rítmica dos outros instrumentos. Excetuando-se os trechos solo, não percebemos nenhum timbre de percussão agudo ou brilhante (como metais), e concluímos que as semínimas de marcação foram executadas no bumbo, junto aos baixos; e que o ritmo da caixa surda é o mesmo daquele executado pelo pianista.

Mas o que vale destaque nesse exemplo são justamente as frases solo, já que em todas elas Perrone explora o recurso do uso dos pratos do chimbau com notas curtas (controlando a ressonância segurando o prato com a mão após o toque da baqueta), uma sonoridade inovadora para o samba. Para termos idéia dos limitados recursos de que o baterista dispunha, lembramos aqui um depoimento de Perrone em que ele se refere a esta gravação dizendo que naquele momento ele já tinha o pé esquerdo (chimbau), mas não tinha surdo, então usava o estojo da caixa no lugar (FALLEIROS, 2000, p.24).

Devemos notar, aliás, uma outra particularidade nessa gravação: não ouvimos sequer algum outro instrumento de percussão acompanhando a bateria. Nesse período, era muito comum o acompanhamento rítmico do samba ser executado por vários instrumentos de percussão (geralmente instrumentos de sonoridade mais leve, como reco, pandeiro, etc.), em muitos casos somados à bateria. São menos ocorrentes registros em que tenha ocorrido o contrário, ou seja, somente a bateria sem outros instrumentos de percussão<sup>20</sup>. Talvez essa exceção tenha sido opção deliberada do arranjador com o intuito de “enxugar” o acompanhamento e valorizar a bateria.

Para melhor compreendermos esse processo inicial de adaptação da bateria no cenário da música brasileira do final dos anos 1920 e construção de padrões de execução do samba, reproduzimos a seguir mais um precioso depoimento de Perrone (apud BARBOSA e DEVOS, 1984, p.45):

Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica, a gente começou – na Odeon e na Parlophon – a usar os instrumentos de percussão, mas com uma batida muito leve. Na RCA, a partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê; João da Bahiana no pandeiro; Bide, Marçal e Buci nos tamborins; Vidraça no ganzá, Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para o Orlando Silva, por exemplo, e quando este estava cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para a Rádio

---

<sup>20</sup> Só para termos uma idéia, nas orquestras daquele período, algumas citadas neste trabalho, chegava a haver oito percussionistas além dos bateristas, tocando omelê, cuíca, pandeiro, prato e faca, agogô, chocalho, tantã, cabaça, pandeiro e tamborim.

Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta de outros instrumentos!

Onze anos depois da gravação de *Faceira*, Perrone atuou na gravação de *Na baixa do sapateiro*, samba interpretado por Sílvio Caldas e arregimentado por Radamés Gnattali, registrado em 1942. Canção construída sobre 36 compassos, apresenta uma estrutura rítmica característica do samba através de um padrão recorrente que aparece como motivo principal. Este padrão, representado pela figura 22, é praticamente o mesmo daquele utilizado como célula predominante em *Faceira*, porém iniciando pelo segundo compasso. No entanto, o uso que Radamés faz da seção dos metais em *Na baixa do sapateiro* explora muito mais o caráter rítmico do naipe, através de constantes intervenções sincopadas que funcionam não somente como estruturadoras de acordes, mas principalmente como espécies de comentários complementares ao discurso melódico<sup>21</sup>.

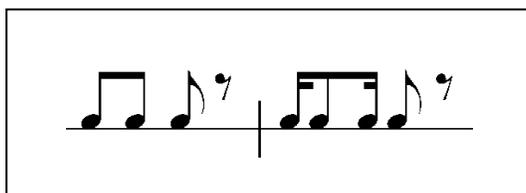


Figura 22: padrão rítmico recorrente em *Na baixa do sapateiro*.  
Transcrição do autor.

Acompanhado por um pandeiro, cuja função garante a condução rítmica através das repetidas subdivisões de semicolcheias produzidas pelas platinelas, Perrone concentra-se mais uma vez praticamente em tambores, linguagem conhecida como samba de batucada. A exemplo de *Faceira*, o bumbo trabalha

---

<sup>21</sup> Através dessas características, entre outras, podemos estabelecer supostas conexões entre grandes modelos de arranjo da orquestras do jazz norte-americano e dessas orquestras brasileiras dirigidas por Radamés Gnattali. É evidente que os recursos são semelhantes, porém sua manipulação é distinta, principalmente no que tange ao caráter rítmico.

quase sempre de forma linear em toques constantes de semínimas nos dois tempos de cada compasso. Ao focar-se na caixa surda, o baterista não se limita desta vez a construir um simples apoio rítmico à melodia; a partir do padrão recorrente do tema, Perrone explora com desenvoltura a caixa de forma a alternar diferentes recursos timbrísticos gerados por abafamentos, toques abertos, acentos, toques na região central e periférica da pele. Desta maneira, sem afastar-se de um padrão motivico, a bateria também passa a dialogar não somente com os desenhos rítmicos do naipe de sopros, mas também com a melodia.

Reproduzimos a seguir alguns trechos transcritos que ilustram os recursos explorados na caixa de Luciano Perrone.

The image shows a musical score for a drum set in 2/4 time, covering measures 1 to 8. The score is written on two staves. The top staff represents the right hand, and the bottom staff represents the left hand. The right hand part features a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with accents (>>>) above measures 3 and 4. The left hand part includes patterns with a '5' marking above measure 1 and '+' symbols above measures 3, 4, 5, and 6, indicating specific playing techniques or dynamics.

Figura 23: transcrição de bateria em *Na baixa do sapateiro*, compassos 1 a 8.  
Transcrição do autor.

Figura 24: transcrição de bateria em *Na baixa do sapateiro*, compassos 79 a 94.

Transcrição do autor.

Além dos ataques regulares do bumbo, podemos perceber outras duas sonoridades de tambor, uma de timbre mais agudo (representadas por “x”) e outra de timbre mais grave. Não pudemos deduzir com certeza como Perrone trabalhou essas diferenças, ficando as seguintes suposições: a) notas agudas tocadas na caixa e notas graves tocadas em outro tambor; b) todas as notas tocadas na caixa, sendo as agudas geradas por toques na região periférica da pele e as graves por toques no centro; c) todas as notas tocadas na caixa, e as diferenças de timbre são geradas por abafamentos. Essa última possibilidade nos parece a mais acertada: nesse caso, o baterista pressiona a pele com a mão para obter as notas agudas, e a solta para obter as notas graves, um processo semelhante ao

abafamento no pandeiro. Sendo assim, os toques seriam produzidos todos com uma única mão, enquanto que os espaços entre eles seriam preenchidos pela outra mão sem baqueta, em movimentos de abafamento e pressão visando alterar a tensão da pele. Essa maneira de explorar o tambor, com o uso direto da mão sobre a pele, e o resultado dessa alternância entre timbres agudos e graves em uma seqüência de agrupamentos rítmicos, remete diretamente aos procedimentos utilizados para tocar instrumentos de percussão como tamborim, pandeiro, surdo, entre outros. A linguagem característica da bateria de Luciano Perrone seria construída a partir de suas referências aos instrumentos de percussão, resultado das adaptações diretas desses instrumentos. O fraseado rítmico sincopado é semelhante aos padrões dos instrumentos responsáveis pela determinação de frases, a exemplo do tamborim. O uso reiterado de acentos e valorização das semicolcheias deslocadas dos pontos de apoio (tempos e contratempos) em contraponto à marcação regular dos bumbos nos tempos aponta para o desenvolvimento de uma linguagem em que o baterista passa a assumir duas funções simultaneamente: a de marcação (com o pé) e a de determinação de frases (com as mãos), esta segunda mais livre, explorando justamente os espaços não preenchidos pela marcação. A função de condução fica sob responsabilidade de outro percussionista, no caso de *Na baixa do sapateiro*, um pandeirista.

Naquele contexto, o prato era explorado como efeito em pontos específicos da música. A figura 23 mostra que o baterista encerra a frase iniciada no sétimo compasso explorando somente o prato. Oscar Bolão (2003, p.140) aponta esse recurso como característico nas performances de Perrone.

A descrição dos procedimentos técnicos empreendidos por Perrone é um fator essencial na busca da compreensão do desenvolvimento de uma abordagem da bateria no contexto do samba. Porém, encerrarmos nossa análise nesse ponto significaria nos conformarmos com uma visão superficial dos fatos. Faz-se necessário, à luz dos dados técnicos levantados, tentarmos revelar os sentidos da ação do baterista. Sob a perspectiva apresentada pelo pensador Chartier (1988), guiamos nossa leitura dos fatos considerando que variações

históricas seriam determinadas não somente pela objetividade das estruturas, mas também a partir da subjetividade das representações, o que significa romper com a idéia de um “sujeito universal” e, em última instância, “relacionar os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (CHARTIER, op. cit., p.17). Nesse sentido, podemos estabelecer conexões entre as escolhas de Perrone enquanto baterista a direcionamentos estéticos empreendidos pelo meio em que o músico atuava. O que representaria para o músico em questão a bateria, e porque, dentre tantas formas de executá-la, ele teria enveredado pelo caminho descrito neste trabalho? Um possível caminho para solução dessas questões passa pela compreensão dos reflexos que o projeto ideológico nacionalista encabeçado por Mário de Andrade no final dos anos 1920 teve na produção das orquestras em que Perrone atuou. Empreendemos uma análise que busca, por fim, relacionar as escolhas estéticas de Luciano Perrone a possíveis limites determinados pelas condições de produção. Essas condições seriam regidas pelas restrições técnicas do próprio instrumento, pelo pensamento musical em voga e pelo gosto dos ouvintes.

Em 1928, Mário de Andrade publicou seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, onde buscava teorizar princípios reguladores para a composição musical em nome daquilo que chamou *Nacionalismo Musical*: a invenção de tradição musical ainda inexistente no Brasil. Em suma, Andrade propunha princípios de utilização de motivos folclóricos e sua vinculação aos problemas sociais e políticos. Como princípio de sua tese nacionalista, pregava a descolonização, ou seja, a ruptura com a música de traços europeus (cf. CONTIER, 1978). Embora Andrade não fosse politicamente partidário do getulismo que vigorou pela década de 1930 e metade de 40, seu ideal de “soberania nacional” atendia aos anseios populistas de Getúlio. Não podemos negar que este ideal encontrou resistências, mas também ressonâncias entre intelectuais, compositores e até mesmo instrumentistas ligados ao centro político do país, como o ambiente da Rádio Nacional. Sobre a programação da emissora, o jornalista José Carlos Burle teria comentado:

Música popular brasileira selecionada com arranjos orquestrais modernos e bem feitos. Eis a única maneira de se levantar o nível da cultura musical do nosso povo e de se poder fazer alguma coisa de utilidade real, no assunto, pelo nosso país. E foi exatamente isso que eu ouvi. Música popular brasileira escolhida e tratada orquestralmente pelo talento insofismável de Radamés Gnattali. É esse um dos nomes mais respeitáveis da música brasileira contemporânea. Se eu quisesse fazer um elogio póstumo a Gershwin, não vacilaria na comparação, chamando-o de Gershwin brasileiro. A Radamés devemos o alicerce da renovação e valorização da nossa música popular, tornando-a compatível com a nossa cultura e colocando-a lado a lado com a dos países mais civilizados do mundo (apud BARBOSA e DEVOS, 1984, p.44).

A preocupação de Radamés em fazer algo “brasileiro” era declarada, embora grande parte de suas referências musicais naquela formação orquestral chegassem dos Estados Unidos, via arranjos de orquestras lideradas por Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller.

Paralelamente, a bateria também poderia ter, para Luciano Perrone, o valor simbólico de um elemento externo, sobre o qual ele assumiria a complicada tarefa de desenvolver uma abordagem brasileira, atribuindo ao instrumento sentidos e funções distintas daquelas empregadas por músicos de jazz. Neste sentido podemos justificar suas opções técnicas e estilísticas que remetiam à percussão característica do ritmo (pandeiro, tamborim, etc.). Esse projeto encontrou sua plenitude nas gravações do LP *Batucada Fantástica* (Musidisc, 1963), em que somente a bateria e instrumentos de percussão executam ritmos brasileiros.

## 2.2 As restrições técnicas

Nesse estudo do desenvolvimento de padrões de execução rítmica na bateria, somos perigosamente tentados a estabelecer comparações entre os protagonistas dessa história, de forma a cairmos algumas vezes no erro de compreender o desenrolar dos fatos em um sentido “evolucionista”, como se o

mérito do trabalho dos pioneiros fosse reduzido a apenas um suporte para o suposto “avanço” das gerações posteriores. De fato, podemos identificar uma linearidade em alguns aspectos técnicos, porém jamais devemos sobrepor um padrão estético a outro, hierarquizando qualitativamente os sujeitos. Em nosso entendimento, determinados padrões vigoraram em seus períodos históricos por serem os mais adequados a um contexto determinado por muitos e diversos aspectos, musicais e extra musicais. Entre esses fatores, talvez um dos mais determinantes seja a questão do desenvolvimento tecnológico na construção e configuração da bateria.

Com a finalidade de situarmos da melhor maneira possível a questão, buscamos confrontar os dados provenientes de nossa própria análise com informações decorrentes dos depoimentos de bateristas. E nesse aspecto, entendemos que Luciano Perrone representava uma ponta privilegiada da enorme cadeia de instrumentistas que trabalhavam em diversos contextos. Porque Perrone, como um dos mais requisitados de sua época, no mais ativo centro musical do país, provavelmente estava entre aqueles que tinham mais acesso tanto a informações musicais quanto a inovações tecnológicas do instrumento, quase sempre desenvolvidas nos Estados Unidos. Sendo assim, enquanto Perrone “já tinha o pé esquerdo” no início dos anos 1930, o chimbau seria ainda para muitos uma novidade anos mais tarde.

Conforme nos relatou o baterista Victorio Calzavara<sup>22</sup>, ao iniciar sua carreira em 1954, o instrumento a que tinha acesso contava com um grande bumbo de 26 polegadas (enquanto o padrão atual é de 20), uma caixa, um pequeno tambor chinês, dois *blocks* também chineses, e um pequeno prato fixado no bumbo por uma haste que continha uma mola na base<sup>23</sup>. As peles eram todas de couro animal grosso, suscetíveis a constantes mudanças de afinação conforme

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida ao autor em 17/09/2008 na cidade de Bragança Paulista/SP. Victorio é atualmente percussionista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, e iniciou sua carreira musical como baterista em Bragança Paulista, mudando-se para São Paulo no final da década de 1950. Atuou intensamente na noite paulistana, tocando em bailes, boites, *taxi dancings* e gafieiras.

<sup>23</sup> A foto de parte desse instrumento é reproduzida pela Figura 25.

o calor e a umidade ambiente; o pedal de bumbo, apesar de contar com um sistema de mola vertical, era muito mais lento e pesado do que os atuais. Somam-se a isso os fatos de que o bumbo era muito ressonante por ser de grande dimensão, e de que a banda trabalhava totalmente acústica, sem dispor de instrumentos amplificados (com exceção do microfone do cantor). Victorio nos contou que uma seqüência de toques no bumbo em um curto intervalo de tempo era praticamente inviável. Quanto ao prato, somente era usado como *crash* (prato de ataque), e também com restrições, já que a mola sobre o qual se equilibrava produzia um movimento de vai-e-vem a cada pratada, impossibilitando a seqüência de golpes rápidos.

Essa primeira bateria a que o músico teve acesso pertencia à Orquestra Sinfônica da cidade, um instrumento antigo até para a época, porém o único disponível. Enquanto freqüentes inovações ocorriam no seu país de origem desde sua configuração, a produção de baterias no Brasil limitava-se à iniciativa de alguns artesãos (a exemplo do já citado Gaeta), sendo que as primeiras fábricas de bateria brasileira começaram sua produção apenas no início dos anos 1950. Em texto sobre a história da fábrica de baterias Pingüim, Robson Roncon escreveu:

Meu nono Pedro, tecelão e músico pertencente à banda *Com jazz Band você vae* sugeriu ao meu tio Florêncio, famoso baterista da época, torneiro mecânico, e ao meu pai Romeu, ferramenteiro, projetista, professor do Senai e músico também, que montassem uma pequena oficina de baterias devido a grande dificuldade de se arranjar um instrumento de padrão internacional, para acompanhar músicos vindos de fora naquele tempo. Em 1952 nascia a *Oficina Mecânica Florêncio Roncon*, com a fabricação inicial dos pedais de bumbo, clones perfeitos do modelo *Speed King* da *Ludwig*, famosa bateria americana. No mesmo ano foi confeccionada a mão e com peças em bronze e latão, a primeira bateria Pingüim, apelido de meu tio, adquirido nas orquestras onde tocava de fraque e por seu modo engraçado de andar. Esta bateria se encontra hoje em um museu na França, segundo músicos brasileiros que teriam visitado o país. (in <http://www.pinguimdrums.com.br/pinguim.htm> ).

Portanto, até a década de 1950, a importação das inovações que facilitavam a execução do baterista, como pedais de bumbo mais ágeis, estantes

de prato, tambores de dimensões diferentes, e até mesmo o chimbau, era praticamente privilégio restrito geralmente a orquestras ou instituições mais renomadas.

Essas restrições certamente interferiam na maneira de tocar dos antigos bateristas, tornando praticamente impossíveis a aplicação de determinados recursos que alguns anos mais tarde vieram a ser adotados com frequência. Notamos que um bumbo muito ressonante em meio a instrumentos com poucos recursos de amplificação; um pedal lento e pesado; uma caixa com restrições ao acionamento rápido de esteiras<sup>24</sup> e um prato de movimento instável praticamente obrigavam o baterista a tocar focado nos tambores, e com poucas notas no bumbo.

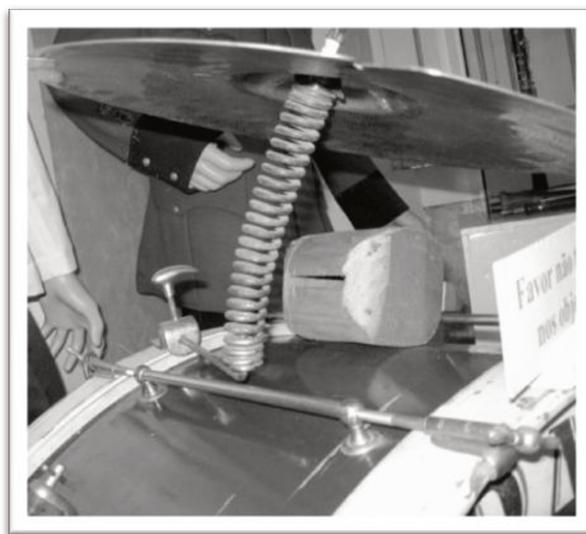


Figura 25: sistema de fixação do prato com mola e *woodblock* chinês em bateria Gaeta exposta no museu Oswaldo Russomano (Bragança Paulista/SP).

---

<sup>24</sup> As caixas atuais dispõem de um sistema (conhecido como “automático”) que proporciona ao baterista mudar rapidamente seu timbre, optando por deixar a esteira encostada ou livre da pele de baixo.

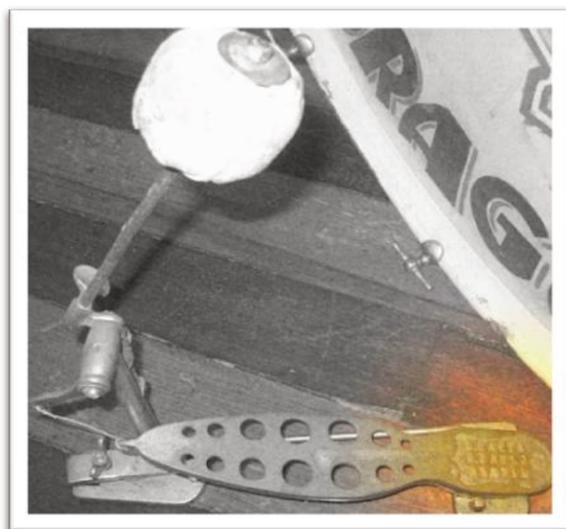


Figura 26: pedal de bumbo da década de 1930 exposto no museu Oswaldo Russomano.



Figura 27: símbolo Gaeta fixado em bumbo da década de 1920, exposto no museu Oswaldo Russomano.

## 2.3 A produção do samba

O impacto da implantação do sistema elétrico de gravação para a nossa música popular foi muito relevante pois, como vimos, esse fato ampliou significativamente a produção fonográfica, consolidando um próspero mercado musical. Somente nos anos de 1928 e 1929, instalaram-se no Brasil mais quatro gravadoras: a Parlophon (do mesmo grupo da Odeon), Columbia, a Victor e a Brunswick (Cf. SEVERIANO, 2008, pp.99 a 101). O país iniciava os anos de 1930 com uma promissora indústria de discos, cujo sucesso dependia essencialmente da qualidade de dois fatores: em uma ponta do processo, a matéria prima (produção musical); em outra ponta a distribuição a um mercado que mostrava-se receptivo.

Quanto à produção musical, as gravadoras não só estimularam o trabalho de novos compositores como proporcionaram o desenvolvimento de uma consciência profissional não somente aos criadores do produto mas também à numerosa parcela de arranjadores e instrumentistas necessárias para a boa execução das obras. Conforme Tinhorão (1990, p.247),

Com o aparecimento das gravações – primeiro em cilindros, e logo também em discos - a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria-prima.

Quanto à divulgação e distribuição da produção, as gravadoras contaram com mais dois importantes fatores ocorridos no país também no final dos anos 1920 que, somados ao sistema elétrico de gravação, formariam o tripé de sustentação para a expansão de um mercado de consumo musical: o rádio e o cinema falado. "A gravação elétrica, o cinema falado e o rádio mudarão a história e as formas de consumo da música popular na década de 1930, cujo epicentro passará a ser o samba" (NAPOLITANO, 2007, p.21).

A primeira exibição de um filme falado no Brasil ocorreu na cidade de São Paulo em abril de 1929, com a produção estrangeira intitulada *The Patriot* (Cf. SEVERIANO, op. cit., pp.101 e 102). Essa novidade espalhou-se rapidamente pelo país, e o entusiasmo do público incentivou a produção de filmes brasileiros que, a exemplo do cinema norte-americano, exploravam as canções populares, através da projeção de cantores conhecidos da época e divulgação das novas composições. Em 1931, foi produzido em São Paulo o filme *Coisas nossas*, musical de êxito dirigido por Wallace Downey, um precursor de muitas outras produções que garantiriam sucesso por explorar a imagem dos cantores de rádio, executando na tela seu repertório do momento. A partir de 1933, através das produtoras cariocas Cine-Som e Cinédia, surgiram os chamados musicais carnavalescos, filmes-revista que intercalavam quadros musicais a cenas anedóticas. Esses musicais seriam muito explorados com o intuito de alavancar o potencial comercial de lançamentos pré-carnavalescos.

O rádio foi uma ferramenta ainda mais importante de difusão da música popular. Embora a primeira transmissão radiofônica no país tivesse ocorrido em 1922, a qualidade sonora ainda era muito ruim, e o acesso aos aparelhos de recepção bastante restrito. Dessa forma, a transmissão radiofônica brasileira passou praticamente seus dez primeiros anos de história restrita à apreciação de uma pequena parcela dos centros urbanos, efetuada a partir de pequenas emissoras em geral mantidas como sociedades de colaboradores que pagavam mensalmente uma determinada quantia. A programação, sujeita constantemente ao amadorismo dos organizadores, alternava música erudita, conferências, noticiários e grandes períodos de silêncio. Estão entre as principais emissoras desse período a Rádio Sociedade, a Rádio Clube do Brasil, a Mayrink Veiga, a Educadora e a Philips, todas sediadas no Rio de Janeiro.

Em 1931, cinco emissoras disputavam a preferência dos ouvintes (...). Todos haviam transposto o estágio inicial de um ano sem propaganda, fixado pelo Departamento de Correios e Telégrafos, e se mantinham à custa de uma publicidade irregular e ainda vacilante. Iam ficando para trás os tempos em que, a fim de enfrentar suas despesas, eram obrigados a recorrer ao auxílio de 'sócios', angariados na massa de ouvintes de boa vontade, pagando a mensalidade de cinco mil-réis, sem

nada receber em troca (ALMIRANTE, in *No tempo de Noel Rosa*, apud BARBOSA e DEVOS, 1984, pp.32 e 33).

Somente a partir de 1932 é que o governo brasileiro, presidido por Getúlio Vargas, começou a determinar decretos regulamentadores para o sistema radiofônico, acompanhando o processo de mercantilização das relações na esfera musical. Entre esses decretos, autorizou a veiculação de propagandas remuneradas nas rádios, sendo que a partir desse momento anunciantes passaram a vislumbrar na radiofonia um poderoso instrumento de divulgação de seus produtos, principalmente se estivessem vinculados a conhecidos intérpretes e a músicas de grande aceitação popular como o samba. “Em 1932, graças à liberação dos microfones para a publicidade, a iniciativa de vários pioneiros tornou o rádio o mais poderoso veículo de difusão de música, cultura e mensagens comerciais” (BARBOSA e DEVOS, op.cit., p.33).

Desta maneira, estavam estabelecidas as condições de encadeamento do ciclo de mercado da música popular: da criação composicional passava pelo tratamento do arranjador, pela execução dos instrumentistas e interpretação do cantor, registro em discos e veiculação através do cinema ou da rádio, em muitos casos patrocinada por anunciantes. Observamos que neste ciclo não havia um único sentido estabelecido, ou seja, muitas vezes a rádio era responsável por trazer prestígio ao intérprete, que então ganhava alguma chance de gravar; outras vezes a programação se sustentava com a presença de cantores já reconhecidos. E em muitos casos a produção passou a ser direcionada a partir de encomendas de anunciantes, encomendas de filmes, ou para atender a demanda das programações radiofônicas que cresciam à proporção que os aparelhos transmissores tornavam-se cada vez mais acessíveis à população.<sup>25</sup>

Devemos notar, contudo, um paradoxo nesse processo transitório. Apesar desse movimento no sentido de firmar a música popular como produto de consumo nos meios urbanos, e portanto consolidando um mercado regulador do

---

<sup>25</sup> Apontado como o maior responsável pela popularização dos aparelhos, o diretor da Rádio Philips do Rio de Janeiro, Ademar Casé, iniciou-se no ramo como vendedor ambulante de aparelhos, ao percorrer as ruas da cidade sintonizando de casa em casa as transmissões da emissora. (Cf. CABRAL, 1986. p.35).

trabalho artístico musical, profissionalizando as relações entre compositores, instrumentistas, arranjadores, intérpretes e gravadoras, rádios e produtoras, não houve no entanto um alargamento da estrutura financeira. Isso significou que poucos foram os artistas que conseguiram se sustentar financeiramente apenas com rendimentos gerados diretamente pelo sistema em expansão. O valor de troca para um talento daquele momento era muito mais o prestígio alcançado perante um grande público do que propriamente dinheiro. E o público almejado pela música popular, diferente de alguns anos atrás quando o samba buscava reconhecimento diante de uma platéia qualificada, passava então a ser a indistinta multidão.

Conforme aponta Sérgio Cabral (1986, pp.31 a 34)<sup>26</sup>, o cinema falado causou também um grande impacto negativo a uma classe de músicos que trabalhavam nas salas de projeção, seja em seu saguão de recepção ou acompanhando os filmes com sonorizações de cenas. Esse impacto foi lentamente revertido pela mobilização de artistas junto ao governo na reivindicação de políticas culturais (o próprio Villa-Lobos seria um dos protagonistas desse movimento) e principalmente pelo desenvolvimento da rádio brasileira.

Esse processo de transformação das manifestações populares urbanas - outrora expressas em espontâneas reuniões que garantiam a manutenção de um campo de relações de tradições culturais que interligava música, dança e religião - em produto comercializável, impulsionou profundas mudanças nas próprias características estruturais da música. No momento em que passa para o disco e é veiculado por intermédio da rádio, aspectos de interação entre criadores e ouvintes transforma-se de um nível participativo a um nível impessoal. Nesse contexto, o tempo da música passa a ter limites; os versos não são mais improvisados em roda, porém devem ser limitados a ponto de tornarem-se facilmente memorizáveis; a música é separada da reunião festiva e corporal;

---

<sup>26</sup> Nessas páginas pode-se ler na íntegra o documento entregue por uma comissão de músicos ao presidente Getúlio Vargas, preocupados com a perda no campo de trabalho e solicitando regulamentações na área. Cabral informa ainda que em 1932, estimava-se o número de 34 mil artistas desempregados no país, como reflexo direto do cinema falado.

enfim, passa a agregar um sentido objetivo, constituída a partir de fins específicos. Como aponta Paranhos (2003, p.1),

Interligadas a essas transformações (as geradas pelo desenvolvimento industrial capitalista), a música popular, convertida em produto comercial de consumo massivo, revelará a sua face de mercadoria. Pelo menos quatro fatores básicos, a meu ver, convergirão no sentido de favorecer esse processo que atingirá em cheio o samba: a) originalmente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos, o samba alcança também o estágio de produção e apropriação individualizadas com fins comerciais; b) ancorada nos processos elétricos de gravação, a indústria fonográfica, com suas bases sediadas no Rio de Janeiro, avança tecnologicamente em grande escala e conquista progressivamente consumidores de setores médios e de altas rendas; c) o autoproclamado “rádio educativo” cede passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquire o *status* de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando em segundo plano os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista; d) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população predominantemente negra ou mulata, passam a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco.

Desta maneira, surgem distinções entre “tipos de samba”, uma espécie de “subgeneralização” decorrente não somente de aspectos musicais, mas também de fatores relacionados ao seu espaço social de origem e sua finalidade comercial. O complexo campo de interação entre vetores culturais é alargado pela inserção de novos agentes e novas formas de relação. Sendo assim, o samba multiplica suas formas de realização, cada qual revestida de singularidades e características próprias. Haveria, no entanto, um elemento estrutural capaz de garantir sua unidade e reconhecimento como expressão de uma identidade nacional. Jorge Caldeira (2007, pp.69 e 70) escreveu:

No entanto, essas mudanças que a nova função trazia à forma não mudavam tudo. Em certo sentido, não mudavam mesmo nada. A adaptação da canção ao tempo do disco e à sua roupagem podia ser feita sem sacrifício de sua característica estruturadora básica, a *rítmica recriada no jogo entre cantor e acompanhamento*. Pelo contrário, esse elemento estruturador aguentava praticamente tudo, do soneto ao verso livre, do violino ao surdo, sem se descaracterizar. Mantidas as características básicas, a parnasiana letra de (Noel) Rosa ou o puro bater do ganzá (*sic*) eram parte do samba. (...) Dessa forma, a música vendida para divertir tornou-se uma opção que não parecia conflitar com o processo de criação popular existente, nem mesmo do ponto de vista

estético. Assim, se pode entender como os dois mundos, da roda e do mercado, não chegaram a se distinguir totalmente, embora o emprego social da mesma música fosse variado.

Ao assumirmos o elemento rítmico como estrutura que garante unidade à diversificação do samba, podemos então estabelecer uma linha de desenvolvimento de linguagens de execução do ritmo na bateria. Expressividades musicalmente tão distintas como a bateria de Luciano Perone em 1931 e o samba de prato de Edison Machado trinta anos depois são garantidas como linguagens de um mesmo ritmo, desde que seja identificada em ambos a presença dos mesmos elementos determinantes de sua estrutura, ou seja, os mesmos recursos de fraseologia rítmica somente aplicados de forma distinta.

Ao darmos continuidade às nossas análises, cujo foco principal é a atuação da bateria no samba nas figuras de Perrone e Machado, vamos inevitavelmente convergir para determinadas variantes do ritmo. Sabemos com isso que vamos restringir nosso universo de análise a contextos que logicamente não encerram a grande variedade expressiva desse ritmo.

Por meio da ampliação de formas de representação desenvolvidas no samba a partir da década de 1930, atribuiu-se a uma das formas o predicado de modelo de identidade nacional, a exemplo das canções com arranjos orquestrais de Radamés Gnattali. Esse tratamento que Radamés imprimiu às canções cariocas entre os anos 1930 e 1950 merece nossa atenção não somente pelas suas implicações políticas – e nesse aspecto o maestro deve ser encarado como um mediador cultural, mas principalmente porque esse contexto promoveu a consolidação da bateria em nossa música popular.

## 2.4 O samba oficial

No samba não estaria simbolizado apenas o resultado de um acordo local entre dominantes e dominados, mas também um modelo exemplar de como deveria ser conduzido o país. Ao falar e aparecer como o brasileiro, o sambista ritualizava um modelo de direção da sociedade. O acordo entre as partes, embora escondesse uma desigualdade básica, preservava a independência de cada uma, uma vez que eram estruturalmente diferentes (CALDEIRA, op. cit., p.95).

Se o samba atravessou praticamente seus primeiros vinte anos de vida em discos como uma espécie de espaço de interação entre os diferentes extratos sociais urbanos representada pela figura do “malandro” (que no fundo é um artista que dialoga com diferentes determinações sociais), a partir da consolidação do Estado Novo a música urbana carioca desmembrou-se em várias formas que intensificaram simbolicamente a segregação social. Isso se deve a múltiplos fatores, e dentre eles trataremos da questão da intervenção política com fins ideológicos.

A partir de 1931, Getúlio Vargas inicia um processo do controle estatal das estruturas de comunicação, condicionando o funcionamento das rádios à concessão de governo e implantando o programa *Hora do Brasil*. No ano seguinte, o próprio carnaval carioca foi institucionalizado, e a partir de então surgiram as escolas de samba. Essa intervenção do Estado nas produções musicais continuou aumentando durante a década de 1930, tanto que em 1939 o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) foi criado com a finalidade de “centralizar, coordenar e superintender a propaganda nacional, fazer a censura do teatro, do cinema, das atividades recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura e da imprensa e prover, organizar, patrocinar manifestações cívicas e exposições das atividades do governo” (SEVERIANO, 2008, p.266).

O DIP tinha um controle absoluto sobre tudo o que se relacionava com a música popular: concursos, espetáculos, o carnaval e também a apresentação das escolas de samba cariocas, que passavam a desfilar no asfalto. O contato entre o DIP e os compositores populares era realizado por Heitor Villa-Lobos, e o próprio Getúlio instituiu a prática de convidar cantores e músicos populares para recepções que dava no Palácio do Catete. O contato direto povo/Presidente mais uma vez se

realizava sob os auspícios da personalidade paternal de Vargas e com a intermediação programática do DIP (GOMES, 1986, p.159).

No ano de 1940, o Estado brasileiro incorpora em seu patrimônio a Rádio Nacional, já instalada no Rio de Janeiro. A partir de sua incorporação, Getúlio investiu no aparelhamento de seu potencial de difusão (tanto melhorando a qualidade das emissões quanto seu alcance, que chegou a ultrapassar as fronteiras do país) e na contratação de um *casting* de músicos, arranjadores, maestros, atores de radionevelas, produtores, técnicos em geral. Dessa maneira, o governo getulista passou a trabalhar a música popular no sentido de transformar o samba em uma espécie de ferramenta de mediação entre os ideais governistas e o povo brasileiro. Para isso, portanto, a ampla difusão da Rádio Nacional era um fator imprescindível.

Ele (o *standard* do narrador malandro) foi construído num processo do qual participaram todos os elementos importantes da sociedade do período, mas é difícil imaginar que tenha sido uma imposição do alto. Pelo contrário, seu ponto fundamental era a flexibilidade, a ligação complexa que permitia manter com os diversos grupos. Seu caminho é cheio de idas e vindas, é um caminho de trânsito. É universal não porque seus valores estão no alto, mas porque é o único que transita por toda a sociedade. Esse potencial era objeto de cobiça não tanto de empresários, mas de um governante. O sambista era amado por todos, para inveja do ditador (CALDEIRA, op. cit., p.95).

Amado por muitos, o samba aparece com função aglutinadora que passa a ser dirigida por interesses ideológicos. O DIP atuou como órgão de censura e imposição de determinadas regras reguladoras da temática composicional a ser veiculada a partir daquele momento. No ano de 1940 foram vetadas 373 letras de músicas e proibidos 108 programas de rádio, em uma ação cujo objetivo seria de “purificação” do samba (cf. SILVA, 1994). Isto significava, em primeiro plano, condenar a imagem do malandro boêmio, o boa-vida cuja maior astúcia é resistir ao trabalho, a fim de cooptá-lo ao comportamento socialmente produtivo, renunciando às obrigações da labuta e exaltando as qualidades positivas do país. O grupo político dominante, ao tentar impor na música popular um direcionamento ideológico, acabou transformando a interação entre as classes e suas manifestações mais características, tirando do centro daquele campo de relações o sujeito malemolente que transitava e estabelecia diálogos com todas as

esferas. Esse sujeito e seus meneios passaram, a partir de então, a interagir com as esferas dominantes através de outros mecanismos e sempre a partir da periferia. Em seu lugar foram colocados discursos afirmativos, em uma tentativa de redefinir a própria identidade nacional.

Deste movimento todo decorreram várias implicações musicais. Entre elas, duas chamam nossa atenção nesse trabalho: a idéia veiculada pelos teóricos do regime ditatorial de que batucada simbolizava selvageria<sup>27</sup>, e a conseqüente adoção de um modelo sinfônico de tratamento do samba como sendo oficial. Acreditamos que esses dois fatores tenham direta influência na consolidação de determinados procedimentos técnicos na prática de execução da bateria no samba. Nas palavras de Franceschi (2002, p.294),

O ano de 1936 marcou o início de uma profunda transformação quando a Rádio Nacional “profissionalizou” o sistema implantando o que denominou ser tratamento sinfônico. Esse tratamento optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despessoalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo. (...) Essa decantada “profissionalização” culminou por apresentar, no estúdio maior da Rádio Nacional, todo cercado de enormes placas de vidro, como verdadeiro aquário, figuras como João da Baiana, Bide e outros maiores, fantasiados de casaca de seda branca... Daí em diante, patrocinados por grandes firmas norte-americanas, os programas musicais transmitidos pela Rádio Nacional foram cada vez mais no espelho e semelhança do programa Um Milhão de Melodias, patrocinado pela Coca-Cola, que serviu como padrão desse tratamento pseudo-sinfônico, pensando ser as grandes orquestras melódicas norte-americanas, e nada mais restou.

Esta colocação deflagra o ponto de vista de que o samba teria se perdido ao serem incorporados padrões inspirados em modelos estrangeiros, No entanto, sob a perspectiva dos ideólogos vinculados ao projeto nacionalista do Estado Novo esta mediação entre as “coisas brasileiras” e os elementos estrangeiros considerados “modernos” seria uma maneira de civilizar a música popular, tornando-a cosmopolita sem deixar ser “autêntica” (cf. VIANNA, 1995).

---

<sup>27</sup> A esse propósito, Álvaro Salgado teria publicado em 1941 em artigo editado pelo DIP: “O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social”(in *Cultura e Política*, nº 6, p.86).

Nesse sentido, um possível conflito entre o nacional e o estrangeiro parece se realizar muito mais em um nível de discussão ideológica e conceitual do que propriamente na prática musical. O conflito existente no contexto musical aparecia mesmo em um nível local, surgindo com mais força na relação entre estilos de samba, entre o sinfônico e a batucada (em última instância, na relação de “embraquecimento e empretecimento” dos grupos envolvidos) do que naquilo que tange à relação entre elementos externos e locais.

Na realidade o samba – no seu fazer-se e refazer-se permanente – ia incorporando outra tez e outro tom, quer dizer, outras dicções e tonalidades, imerso num processo simultâneo de relativo ‘embraquecimento’ e ‘empretecimento’ dos grupos e classes sociais que lidavam com ele. Sua prática o conduzia rimo a direções opostas e complementares, tecendo a dialética da unidade dos contrários, tão bem expressa nas contraditórias trocas culturais realizadas entre as classes populares e as classes médias (PARANHOS, 2003, p.8).

Entendemos que a relação entre os elementos musicais externos e locais foi amenizada graças à capacidade e talento musical de arranjadores como Radamés Gnattali, ao promoverem em seu trabalho um resultado sonoro que ao nosso entendimento conseguia atenuar as diferenças. O maestro manipulava de tal maneira os elementos, fossem nacionais ou não, que a sonoridade final parece tão bem acabada que não revela qualquer tensão; pelo contrário, as diferentes musicalidades parecem se relacionar de forma até complementar. Parece que Radamés, assim como João Gilberto o faria alguns anos depois, foi marcante justamente porque dava conta de amenizar a fricção entre as musicalidades locais e estrangeiras de forma com que o resultado final soasse como algo natural, possível de ser compreendido e consumido tanto no âmbito local quanto internacionalmente, em certa medida deslocando a noção de identidade para um contexto de hibridação intercultural, em um processo de fusão.

A partir da década de 1950, o Brasil atravessaria um período de grandes mudanças, em que os discursos políticos apostavam no desenvolvimentismo econômico e na modernização da infra-estrutura do país. Para o samba não foi diferente: surge uma geração de instrumentistas e compositores responsáveis por redefinir as relações entre as musicalidades

externas e nacionais, gerando assim profundas transformações rítmicas e harmônicas em nossa música popular. Nesse contexto destaca-se o baterista Edison Machado, responsável pelo desenvolvimento do padrão de samba de prato.

### CAPITULO 3 EDISON MACHADO É SAMBA NOVO

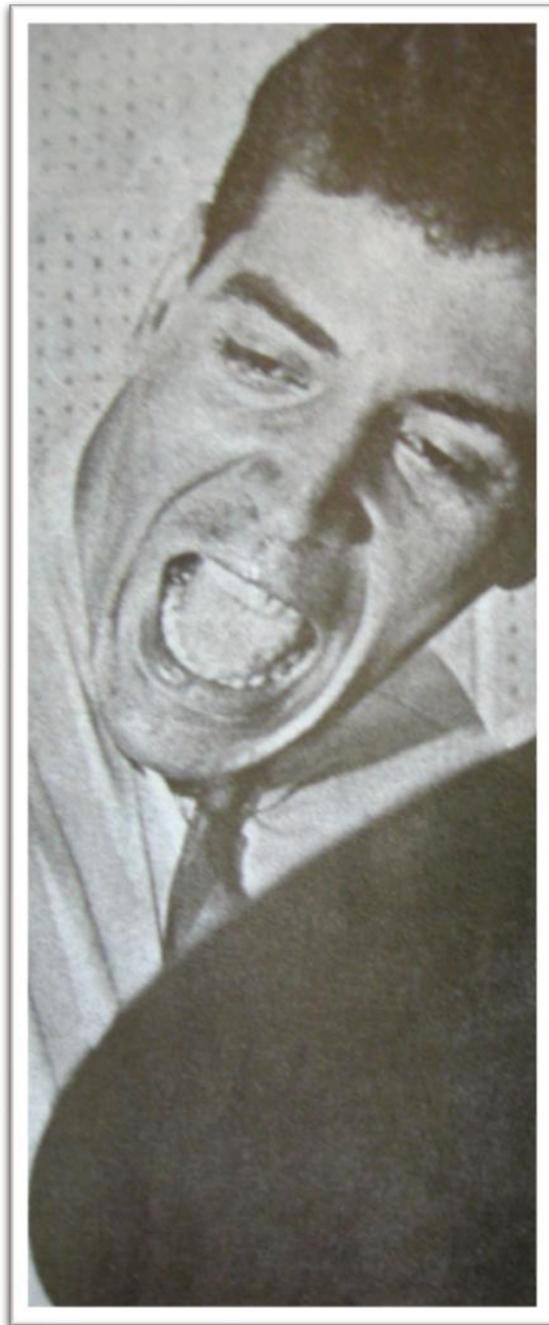


Figura 28: o baterista Edison Machado

O panorama musical da década de 1950, embora profícuo e de grande importância na história da música popular brasileira, carece de estudos mais detalhados, já que ficou estigmatizado como uma espécie um vácuo entre a força criativa do samba da década de 1930 e da MPB da década de 1960. Nas palavras de Napolitano (2007, p.65),

Independentemente de qualquer comparação com a formidável explosão criativa dos anos 1930 e 1960, os preconceitos em torno da década de 1950 também devem ser pensados como resultado de uma “escuta ideológica”, e não apenas como produto de uma avaliação puramente musicológica ou estética, pois a década nos legou muitas canções clássicas e, se devidamente ouvidas, nada inferiores a outras consideradas canônicas da MPB. Esta escuta filtrada acima de tudo por valores ideológicos e culturais, sancionada até por cronistas e historiadores de ofício, consagra uma forma de pensar a tradição ora catalisada pela tradição inventada do samba, pautada na década de 1930, ora filtrada pelos paradigmas da MPB “cultu e despojada”, produzida a partir da década de 1960.

Este foi o momento do revigoramento e consolidação da música nordestina (em especial do baião, na figura de Luis Gonzaga) e da propagação do samba-canção. Neste último caso, entraram em evidência, entre outras, figuras como Dick Farney, Dolores Duran, Agostinho dos Santos, Antônio Maria, Maysa, Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim, propondo um tratamento musical moderno ao samba, fortemente influenciado pelo *cool jazz* (não podemos deixar de citar aqui o nome de Johnny Alf, que embora não tenha alcançado grande projeção, é reconhecido por músicos e compositores como uma figura chave naquele processo de modernização da música popular). Esta também foi a década em que surgiram importantes instrumentistas que seriam consagrados alguns anos mais tarde, a exemplo de José Menezes, Luís Bonfá, João Donato, Baden Powell, Moacir Santos, Paulo Moura, Sivuca, Raul de Souza, Dom Um Romão e Edison Machado, entre tantos outros (cf. SEVERIANO, 2008).

O músico Edison dos Santos Machado nasceu em 31/01/1934 no bairro Engenho Novo, subúrbio da então capital federal, Rio de Janeiro. Sua formação como instrumentista, assim como muitos de sua geração, é autodidata. Tendo como referências bateristas de orquestras, como Luciano Perrone e Edgar Nunes Rocca (Bituca), aprendia ouvindo, olhando e batucando nas pernas. Vivenciou

ainda na adolescência a fase áurea da Rádio Nacional, e em sintonia com grande parte da juventude pós-guerra, admirava expoentes da música norte-americana, principalmente os bateristas ligados ao nascente *be-bop*, como Art Blakey, Max Roach, e mais tarde Elvin Jones. Tanto Blakey quanto Roach, já atuantes no cenário das *big bands* (Benny Carter e Billy Eckstine, respectivamente), em meados dos anos 1940 transformaram radicalmente a *performance* do baterista. Em entrevista concedida à revista Pulse Magazine, em dezembro de 1988, Roach declarou (apud HUNT, 1994, p.30) que no final dos anos 1940, começou a

... não somente usar a bateria como um instrumento de acompanhamento, o que eu, sobretudo, fazia com Charlie Parker e aqueles caras, mas agora achando um meio para o instrumento comunicar com as pessoas em sua própria linguagem. Eu sabia que isso poderia ser feito. Os grandes percussionistas africanos fazem isso, é claro. Mas essa abordagem aconteceu trabalhando com Charlie Parker, meu desejo de estar na linha de frente, ser o líder como eles. 1949 – a partir desse ano eu comecei a encarar o instrumento seriamente como um instrumento solista que poderia se tornar tão proeminente e válido artisticamente como qualquer outro.

Isso não significa que antes de 1949 a bateria não tenha sido explorada como instrumento solista, a exemplo de Gene Krupa nos Estados Unidos e de Luciano Perrone no Brasil. Porém, entendemos que o tratamento musical dispensado ao instrumento a partir da década de 1950 provinha de um enfoque distinto, impulsionado por novas concepções artísticas que afluíam no universo da música instrumental. Neste sentido, assumir o papel de “instrumento solista” não significaria necessariamente fazer um solo, e sim agregar à condição de instrumento de acompanhamento os mesmos predicados obtidos através da interação criativa e artística dos instrumentos solistas.

No panorama musical brasileiro daquele momento, esse novo posicionamento da bateria estaria conectado ao desenvolvimento de uma moderna concepção de acompanhamento do samba conhecida como samba de prato.

## Nas palavras do músico Tutty Moreno<sup>28</sup>

Edison Machado é o baterista que dá uma nova visão, é o baterista melódico e harmônico. Não é que afine a bateria em nota, é que o músico toca em cima da melodia. Ele sabe as trocas harmônicas, ou tem isso intuitivamente (no caso do Edison era completamente intuitivo, porque ele não era um músico de estudo). Então, a grande visão dele, a grande importância dele nessa virada, nessa abertura para uma bateria moderna da nossa música é essa aí. Ele era extremamente melódico e harmônico. Esse é o ponto fundamental.

As informações mais remotas que conseguimos levantar sobre Edison Machado remetem ao início dos anos 1950, quando o baterista integrou-se às Forças Armadas. Seu colega e trombonista Raul de Souza relatou<sup>29</sup>:

Bom, eu tocava na banda (da corporação). E aí surgiu o convite para organizarmos um quinteto ou um sexteto para tocar na hora do almoço dos oficiais nos outros quartéis. E eles nos pagavam. O 1º Sargento tocava saxofone alto... Era o Liberalino, um nome assim, e ele foi quem conseguiu um cachê pra gente. Almoçávamos lá e pegávamos aquele dinheirinho. Não havia baterista, como também não havia bateria. Assim, eu tocava bumbo, ou caixa, ou prato. Eu tinha noção de ritmo e... 'Vou ganhar esse dinheiro!' Botei outro cara com trombone no meu lugar e toquei 'bateria'. E o Machado dando tiro de canhão, porque havia feito um curso pra cabo. Eu falei pra ele: 'Mas você não toca bateria? Não quer tocar na banda?'. 'Que banda que nada! Banda de dobradinho ruim!' 'Dobradinho ruim?' A sala dele ficava embaixo da banda. E ele não subia, não queria ouvir o dobrado. E eu gostava: 'Você tem que se interessar bicho. Tem coisa linda ali. As partes de contrabaixo, de saxofone, de clarinete, de oboé, de fagote, de tudo. É uma banda com 40 pessoas.

A profissionalização do baterista deve ter ocorrido no ambiente de gafieiras suburbanas, como nos confirmou o baterista Chuim<sup>30</sup>. Segundo seu relato, por volta de 1955 Edison atuava em *dancings* de Copacabana, os "infernhinhos" em que mulheres (as "*taxi dancers*") recebiam pelo tempo em que se

---

<sup>28</sup> Depoimento colhido em entrevista realizada pelo autor na casa do baterista Tutty Moreno, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 31/07/2007. Tutty tem uma sólida carreira musical, tendo gravado com Caetano Veloso, Jards Macalé, Joyce, entre muitos outros. Ele mesmo considera-se muito influenciado pela bateria de Edison Machado.

<sup>29</sup> Trecho de entrevista intitulada "Raul de Souza: tá muito moderno, menino!" publicada no site <http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Entrevistas&SubArea=EntrevistasPartes&ID=34&ParteNo=23&IDArtista=33>, visitado em 25/08/06.

<sup>30</sup> O baterista e professor Chuim (Luis Carlos Siqueira) conheceu Edison Machado no ano de 1968, com quem estreitou relações e conviveu por algum tempo. As declarações de Chuim registradas neste trabalho foram colhidas em entrevista concedida ao autor, em sua casa na cidade de Jacareí, em 11/01/2008.

disponibilizavam a dançar com parceiros pagantes. Nesses ambientes, segundo Chuim “tocava-se como num baile de gafieira da época, muita música brasileira, samba, samba-canção, boleros e fox, por muito tempo sem parar”.

Sua primeira gravação ocorre junto à Turma da Gafieira, o *Turma da Gafieira- Músicas de Altamiro Carrilho* lançado pela Musidisc em 1956<sup>31</sup>. Desse disco, também participaram os músicos Altamiro Carrilho (flauta), Zé Bodega e Cipó (saxofones), Raul de Souza (trombone), Jorge Marinho (contrabaixo), Nestor Campos (guitarra), Paulinho e Britinho (piano), Maurílio Santos (trompete) e Sivuca (acordeon) (cf. DREYFUSS, 1990). Pelo que pudemos averiguar, a gravação foi lançada inicialmente como um compacto de 10 polegadas, e posteriormente relançado em LP, com mais músicas e outra capa. Através da audição do disco, percebemos a presença de um percussionista que não é identificado, já que sua contracapa apenas refere-se a bateria e “ritmos” sem dar crédito aos músicos.

No texto de contracapa do LP, pode-se ler:

Eis aqui um disco da genuína música brasileira. Da autêntica, da legítima, da típica (...). Natural, simples, sem se escravizar à partitura, (...) cheia de improvisações e de imprevistos. Subitamente, todos os instrumentos recolhem-se à insignificância de um modesto *background*, enquanto um deles, como um demônio que saltasse para o centro da roda, pede a palavra e executa um solo endiabrado dentro de um tema melódico – bordando-o de variações inesperadas, retorcendo-o em espirais alucinantes, colorindo-o de matizes novos, imprimindo-lhe enfim uma outra vida e um gostoso sabor de ineditismo. E tudo ali, feito na hora, nascendo no momento, brotando de repente, chiando na frigideira do improviso.

Apesar da função promocional do texto, é interessante notarmos três elementos que caracterizam aquela música: sua autenticidade brasileira, seu ineditismo e o recurso à improvisação. A brasilidade é garantida pela própria concepção composicional, estruturada basicamente em ritmos de samba e harmonizações recorrentes em nossa música popular. No entanto, o improviso a que o texto se refere seria distinto daquele praticado nos antigos sambas cariocas (a exemplo do samba de roda) ou nas variações e contrapontos executados em

---

<sup>31</sup> O compacto é apontado como o primeiro *hi-fi* (sistema de gravação em alta fidelidade) lançado no mercado brasileiro. Atualmente está fora dos catálogos de gravadoras, sendo portanto impossível encontrá-lo no mercado.

uma roda de choro. Neste caso, o termo está muito mais próximo do elemento característico do *jazz*, em que solistas destacam-se de forma alternada enquanto o resto do grupo faz o *background*. Podemos entender então que, do ponto de vista estético, o ineditismo desse disco estaria no fato de apresentar a música brasileira recheada de improvisações no modelo *jazzístico*.

Esse disco é reconhecido como o impulso inicial daquilo que seria alguns anos mais tarde chamado “samba-jazz”; portanto representativo de um momento de transição. Como podemos definir o termo “samba-jazz”? Perguntado sobre as origens desse termo, o músico Meirelles respondeu<sup>32</sup>:

Nos últimos anos é que a mídia começou a rotular o tipo de música instrumental que a gente fazia nos anos 60. Naquela época não tinha nome nenhum. Toda época tem isso: vários músicos com a mesma maneira de tocar, com as mesmas influências, isso é muito natural. Não tinha nada a ver com a bossa nova, era uma coisa daquela época, do final dos anos 50. Eu comecei em 1958 no Rio – porque em São Paulo não tinha isso, era só o jazz norte-americano. No Rio isso já existia com músicos mais velhos que eu, que tocavam samba com improvisação. Era a Turma da Gafieira, com Sivuca, Edison Machado, Zé Bodega. Nos anos 50 eles já tinham essa pegada.

Buscar definir o conceito não é nossa preocupação no momento; a questão aparece aqui apenas para destacar o problema que envolve o termo, justamente porque anuncia o encontro entre elementos culturais outrora considerados incompatíveis por muitos críticos, estudiosos e mesmo entre músicos<sup>33</sup>. Embora tudo pudesse “brotar de repente” e com naturalidade por parte daqueles músicos pioneiros, a Turma da Gafieira produzia naquele momento uma música que tentava amarrar duas pontas que em princípio seriam opostas: a tradição e a modernidade. Para o jornalista Ramalho Neto (1965, p. 28), provavelmente esse disco se enquadraria à sua definição de um “samba-session”:

...uma horrível tentativa de imprimir cunho moderno a composições de linhas e harmonizações tradicionais da nossa música popular. Não que os músicos fossem fracos, medíocres, pelo contrário, eram os melhores

---

<sup>32</sup> Meirelles, J.T. em entrevista concedida a Ramiro Zwetsch e publicada no endereço virtual <http://www.radiolaurbana.com.br/index.asp?Fuseaction=Conteudo&ParentID=12&Menu=Busca&Materia=482>, acessado em 22/10/2007.

<sup>33</sup> A exemplo do já citado debate empreendido entre nacionalistas (Mário de Andrade) e o grupo Música Nova (Koelreutter), ou das inúmeras discussões sobre a “estrangeirização” do samba promovida pela bossa nova.

do seu tempo. Havia isto sim inautenticidade nas composições adaptadas, já que se ressentiam de harmonia e ritmo próprios, adequados a concepções musicalmente modernas.

Contraopondo a opinião de Ramalho Neto, reconhecemos a autenticidade daquelas composições e sua execução justamente pelo seu pioneirismo em iniciar uma estética que continua sendo explorada até hoje - em nosso caso especialmente no que concerne ao desenvolvimento do samba de prato. Podemos perceber em *Turma da Gafieira* o início do processo de síntese de determinados padrões de execução do samba desenvolvidos por Edison Machado; um processo que atingiria sua plenitude dez anos mais tarde, com o *Rio 65 Trio*. Em nosso entendimento, esta seria também a síntese de uma abordagem brasileira para a bateria integrada aos procedimentos técnicos que convergem para sua utilização melódica e harmônica (no sentido definido por Tutty Moreno), sugerindo diretrizes distintas do enfoque “percussivo” (no sentido de adaptação dos instrumentos de percussão) desenvolvido por Luciano Perrone.

Em artigo publicado no jornal *Correio da Manhã*<sup>34</sup>, o crítico Robert Celerier mostrava-se empolgado com o 10 polegadas da Turma:

Este disquinho precursor, é claro, tinha suas falhas. Havia até um acordeom no meio! Mas, para nós, ávidos de tudo que se aproximasse do espírito do jazz, era uma revelação. Nesta mesma época, o pianista Donato, os irmãos Castro Neves faziam, de vez em quando, umas brincadeiras ‘jazzo-brasileiras’. Ainda não se sabia, ao certo, se o caminho a seguir consistia em tocar samba em ritmo de jazz ou jazz em ritmo de samba! Era a fase ‘tonta’ da moderna música brasileira. Lembrem-se! Não existia esta falange de jovens músicos que trouxeram um sopro novo à nossa música popular. Estas ‘brincadeiras’ não encontravam nenhuma receptividade e eram confinadas ao campo do estrito amadorismo. Os músicos profissionais viviam, muito mal, de bailes ‘quadrados’ ou de fundo musical em discos ou rádio. Exigia-se ler a partitura e não dar trabalho ao maestro. Solo? Improviso? Nunca! Quem tinha mais musicalidade só podia desabafar num dos poucos concertos de jazz (se se podia chamar assim as desorganizadas jam session da pré-história!) ou numa ‘canja’ de gafieira evoluída. Mas os músicos amadores e alguns profissionais cansados do trabalho de estante, se reuniam, de vez em quando, para tocar realmente ‘à vontade’.

---

<sup>34</sup> In “Pequena História do samba-jazz” publicado no caderno Cultura e Diversão, pg. 3, de 25/10/1964.

A presença do acordeon, como destacou Celerier de forma negativa (como uma “falha”) representava expressamente, em sua visão de crítico amante do jazz, um regionalismo incompatível com a moderna linguagem da música universal. Mas faltava-lhe o distanciamento histórico para perceber que justamente a singularidade dessa nova estética se encerrava no aprofundamento da relação tensão/síntese entre as musicalidades regional/universal.

O que mais nos chama a atenção é o cenário apontado nesse período de transição, em que a expressividade individual do músico estaria limitada, ao menos no meio profissional, pelos padrões de execução das bandas da época. Observamos no discurso do próprio Edison a valorização de uma proposta musical que ultrapasse a condição de “música para dançar” e alcance algo mais, que seja também “para ouvir”: “Nessa época, o Helcio (Milito) me deu uma dica: - Edison, sai dessa, rapaz! Tocar pra dançar? Você tem que fazer um som para você, mais para seu ouvido”<sup>35</sup>. Essa atitude do instrumentista em relação a sua produção, buscando valorizar a autonomia de sua própria expressividade em detrimento do que apareça indicado numa partitura ou regulado pelas condições do mercado de trabalho, seria naquela época uma atitude que se “aproximava do espírito do jazz”, algo que trilhava um caminho paralelo ao núcleo profissional a ponto de beirar o amadorismo<sup>36</sup>. Poucos anos mais tarde, no entanto, esse tipo de produção “samba-jazz” ganharia seu espaço no mercado internacional, influenciando inclusive a própria música norte-americana.

Analisamos a seguir alguns trechos de execuções de Edison Machado nas músicas gravadas pela Turma da Gafieira e lançadas em seu 10 polegadas: *Deixe o breque p’ra mim*, *Viva o samba* e *Maria Teresa* (Altamiro Carrilho). Veremos em que medida esses trechos revelam as transições para novos padrões de execução do samba na bateria.

Pelo que pudemos averiguar, estes seriam os primeiros registros de samba em que o baterista conduz em semicolcheias no prato ou no chimbau. Em

---

<sup>35</sup> Machado, in *O Combate*, entrevista publicada em 23/11/1971.

<sup>36</sup> Como complementa Celerier no referido artigo, ainda no começo dos anos 1960, “o ‘Little Club’ veio oferecer a garantia de uma sessão (*jam* – ou *samba-session*) semanal. Era pouco, e não se ganhava nada. Mas já se podia praticar regularmente, em conjuntos rapidamente organizados para a ocasião”.

todos os casos, Edison também se utiliza dos padrões de condução em caixa, remetendo ao tradicional samba batucado. As transições entre os diferentes padrões ocorrem sempre em mudanças de partes das músicas ou em mudanças de solistas. Na figura 29 reproduzida a seguir podemos observar um trecho em que Edison explora a acentuação no prato durante a condução.

The image shows a musical score for a drum set, specifically for measures 57, 61, 65, and 69. Each system consists of two staves. The top staff uses 'x' marks to represent rhythmic patterns, with various accents (>) placed above the notes to indicate emphasis. The bottom staff uses traditional musical notation, including eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line. The measures are numbered 57, 61, 65, and 69 at the beginning of each system.

Figura 29: transcrição de bateria em *Deixa o breque...*, compassos 57 a 72.  
Transcrição do autor.

A percepção de todos os detalhes executados pelo baterista é prejudicada pelos recursos de captação da época. Sendo assim, há momentos em que fica muito difícil distinguir o som de pandeiro e de tamborim do som executado nas peças da bateria, comprometendo a transcrição exata da mão esquerda do baterista. Optamos por não escrevê-la. Os acentos sinalizados são todos executados na cúpula (um recurso que explora a diferenciação timbrística entre regiões do prato) no sentido de compor fraseados; no entanto ainda não podemos reconhecer padrões, já que não há repetições de frases rítmicas. Nesse caso, não

parece haver a intenção de transferir para o prato padrões usuais de instrumentos de duas alturas (a exemplo do agogô), um procedimento que poderia ser o mais “natural”, se houvesse por parte do músico a perspectiva de adaptar a percussão à bateria<sup>37</sup>. Parece haver aqui simplesmente uma transferência da mão direita do músico da caixa para o prato, em que a ressonância contínua gerada pelos toques de semicolcheia produz um efeito semelhante a instrumentos como ganzá, chocalhos, ou platinelas do pandeiro. Ao mesmo tempo em que produz esse efeito de condução, Edison parece sugerir a possibilidade (ainda primária) de constituir um fraseado sincopado, algo que remeta às funções de um tamborim.

Em entrevista ao jornal *Combate* (23/11/1971), perguntado sobre como ocorreu essa passagem para o prato, Edison respondeu:

Foi meio sem querer, eu estava tocando num baile e furei o couro da caixa, e como o baile não podia parar, comecei a tocar no prato “adoidamente” e todo mundo gostou. (...) e não havia isso na nossa música, o samba era tocado por grupos de três ou quatro pessoas, ganzá, pandeiro, surdo, afoxê, etc., então ficava um sambão muito opaco e o prato tomava uma mínima parte nisso. Era um negócio muito original porém muito primitivo. Após a minha introdução do prato na divisão do samba, ele ficou mais audível, isto é, não era um samba somente para dançar, mas sim para ouvir também.

O depoimento deixa claro que o acontecimento se deu ao acaso, não havendo ali qualquer “planejamento” ou estudo prévio em busca de adaptações ou transformações; no entanto, veremos em que medida essa ventura abriu novos horizontes e redefiniu as funções do baterista. Sobre a questão da veracidade do fato de Edison ter introduzido o samba de prato, muitas vezes questionada por outros bateristas e interessados no assunto, é algo que não consideramos relevante, já que nossa intenção não é desvendar quem teria “inventado” o samba de prato, e sim estudar o seu desenvolvimento<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Este recurso é amplamente utilizado atualmente por bateristas na execução de diferentes ritmos brasileiros (samba, baião, maracatu) e mesmo adaptando padrões de *cencerro* no contexto da música cubana.

<sup>38</sup> O baterista Juquinha, em entrevista concedida à revista *Batera & Percussão* (n. 59, pp. 36 a 38, julho 2002) afirmou que “quem começou a usar os pratos primeiro foi o Hildofredo”, na década de 40. Hildofredo teria sido um baterista da corporação militar, que tocava em bailes oficiais e extraordinariamente em gafieiras.

Outro importante elemento empregado por Edison com muita propriedade, e que se tornou padrão, é o ostinato de bumbo na figura colcheia pontuada seguida de semicolcheia (figura conhecida como “bumbo a dois”) <sup>39</sup>. Como ressalta Tutty Moreno,

O bumbo a dois é uma ciência, você fazer o bumbo a dois legal é uma ciência. Então nós temos, por exemplo, o Milton Banana, um cara que tinha um swing maravilhoso, mas o bumbo era muito na frente. O Edison foi o primeiríssimo a aveludar, (...) ele jamais estava na frente do baixo. Você sentia aquela segurança, principalmente em andamento rápido, ele já sincopando o prato e o aro da caixa como ninguém fazia, e o bumbo ali era um veludo. <sup>40</sup>

Como veremos adiante, esse refinado controle do bumbo, que já pode ser notado nessa gravação, garantiu ao baterista o desenvolvimento de singulares características de acentuações e posteriormente um ágil fraseado envolvendo as diferentes peças do instrumento.

Em *Maria Teresa*, Edison apresenta três variações de levadas: a introdução e exposição do tema são acompanhadas por um padrão derivado do samba batucado; em seguida conduz no chimbau durante o improviso de trombone, e finalmente abre a condução para o prato no improviso de acordeon.

Na figura 30, apresentamos a transcrição da primeira levada, em que a caixa é tocada sem esteiras, e as acentuações em *rimshot*<sup>41</sup> (representadas pelas notas vazadas), quase sempre sincopadas, são produzidas por uma baqueta, enquanto a outra complementa os espaços com semicolcheias (como uma adaptação direta do tamborim), um recurso que já era tradicionalmente utilizado. A partir do compasso 29, o baterista distribui os acentos pelos tambores, e nos compassos 35 a 37 executa a mesma figura rítmica primeiro no tom e depois no surdo, um movimento de “pergunta-resposta”. O chimbau aqui aparece com maior clareza, executado sempre nos contratempos, formando junto ao bumbo a dois o padrão mais usado a partir da década de 1960.

---

<sup>39</sup> Como indica Bolão (2003, p.30), os grupos de colcheias pontuadas e semicolcheias foram inicialmente aplicados por tocadores de surdo provavelmente no início da década de 1950 e “certamente influenciaram bateristas da época, que passaram a empregá-las no bumbo”. Portanto, antes de Edison Machado, esse padrão já era explorado por outros bateristas.

<sup>40</sup> Trecho de entrevista concedida ao autor em 31/07/2007.

<sup>41</sup> Recurso em que o baterista toca com um único movimento de mão a pele e a borda da caixa, respectivamente com a ponta e o corpo da baqueta, de modo a produzir um som mais ressonante.

Figura 30: transcrição de bateria em *Maria Teresa*, compassos 9 a 40.

Transcrição do autor.

Logo adiante, no improviso de trombone, Edison “enxuga” o acompanhamento e segue apenas com a condução em semicolcheias no chimbau, executada com as duas mãos e com leves nuances de acentos e aberturas que geram um swing característico.

A figura 31 mostra o acompanhamento com condução no prato, executado durante o improviso de acordeon.

The image shows a musical score for a drum set, specifically for the cymbal (prato) part. It consists of four systems of music, each starting with a measure number: 57, 61, 65, and 69. Each system has two staves. The top staff uses 'x' marks to indicate cymbal hits, with a 'ride' instruction above the first system. The bottom staff uses solid black dots to indicate other drum parts. The notation is in a 4/4 time signature, with a focus on the cymbal's rhythmic pattern.

Figura 31: transcrição de bateria em *Maria Teresa*, compassos 57 a 72.

Transcrição do autor.

Assim como na transcrição de *Deixa o breque*, tivemos dificuldades em reproduzir a mão esquerda durante os trechos de condução no prato. De qualquer maneira, o fragmento exposto acima já apresenta algumas importantes diferenças em relação ao samba de prato da figura 29. Apesar de *Maria* ser um samba em andamento mais lento que *Deixa o breque*, Edison não toca no prato a seqüência de oito semicolcheias por compasso, o que gera uma condução mais leve e mais adequada ao desenvolvimento de padrões rítmicos sincopados. Sendo assim, o baterista abre mão da condução adaptada de um ganzá ou instrumentos dessa função, passando a função característica do tamborim ao prato. Neste trecho fica evidente a opção pelo padrão de quatro tempos (colcheia pontuada/semicolcheia

seguido de quatro colcheias), embora sem respeitar uma regularidade métrica, hora iniciando no primeiro, hora no segundo tempo dos compassos. Essa característica de condução sincopada, aliada ao seu controle dos pés, foi sem dúvida uma das marcas de Edison Machado.

A figura 32 mostra um trecho da música *Viva o samba*, em que Edison executa variações em tercina no bumbo.

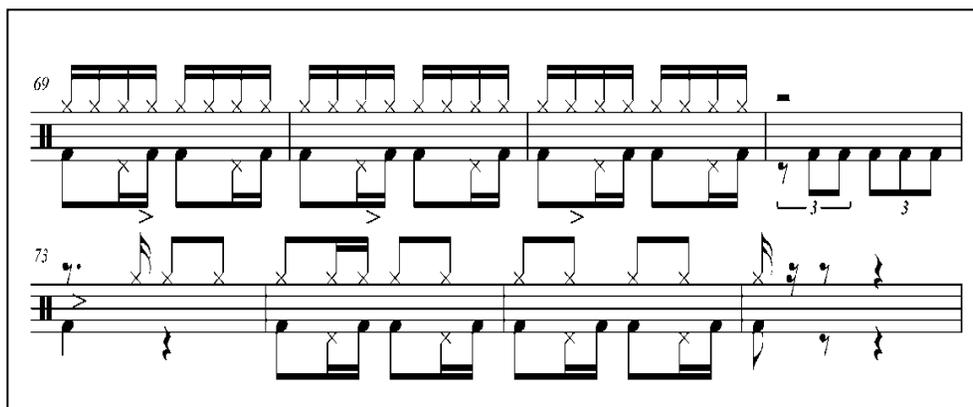


Figura 32: transcrição de bateria em *Viva o samba*, compassos 69 a 76.  
Transcrição do autor.

Como veremos, o uso de quáteras de três ou seis notas em um tempo de semínima foi muito explorado pelo baterista. No caso acima ocorre a intervenção espontânea de Edison, um tipo de preenchimento do espaço existente entre trechos melódicos do tema, uma atitude que aproxima, ainda que timidamente, o baterista do plano de discurso musical dos instrumentos solistas.

O LP *Gafieira em Hi-Fi* (Musidisc, 1958)<sup>42</sup>, também inteiramente instrumental, registrou um repertório eclético, reunindo desde sambas carnavalescos (como *Tumba lê-lê* e *Vai com jeito*) a sambas-canções recém compostos naquele momento (*Conceição* e *Foi a noite*). Todos os temas são executados com seções alternadas de improvisação de três ou quatro instrumentos, revelando mais uma vez uma conflituosa hibridação musical: as

<sup>42</sup> Assim com o disco anterior da *Turma*, *Gafieira em Hi-Fi* não foi reeditado nem relançado como cd, encontrando-se portando fora de catálogo. Somente pudemos acessar essas gravações através de cópias de colecionadores disponibilizadas na internet.

interpretações do naipe de sopros e da seção rítmica reafirmam importantes transformações em nossa música, impulsionada por um processo gerador de novas bossas. Mais uma vez, propõem novas formas utilizando-se de conteúdos tradicionais, reforçando o paradoxo: o ambiente da gafieira é instituído; porém nessa “gafieira moderna” o foco sai da pista e recai sobre o palco. Nesta festa o músico toca para si, e não mais para os dançantes.

Nas gravações desse LP, podemos ouvir com maior clareza detalhes de execução de Edison Machado, que neste momento já define melhor alguns padrões de condução, mostrando-se mais à vontade nas interpretações. Sem perder as características fundamentais do instrumento, de estruturação do ritmo e manutenção do andamento, Edison apresenta uma bateria mais solta e insinuante, mais ativa em movimentos de contrapontos rítmicos e diálogos com os outros instrumentos. Para exemplificar estas afirmações, usaremos a música *Maracangalha* (Dorival Caymmi), o único samba em andamento médio em que a bateria não é acompanhada de outro instrumento de percussão (nos outros sambas, sempre há a presença do pandeiro). O tema, composto por duas partes de 16 compassos, é precedido por uma introdução de 8 compassos. Após a exposição do tema, alternam-se chorus de improvisação na seguinte ordem: trombone, guitarra, trompete, sanfona, saxofone e piano (16 compassos cada). Após a seção de improviso do piano, o tema é exposto mais uma vez e conduzido a um coda que termina em *fade out*. As figuras 33 e 34 ilustram o acompanhamento da bateria durante os improvisos de trombone e piano, respectivamente.

Figura 33: transcrição de bateria em *Maracangalha*, compassos 41 a 56.  
 Transcrição do autor.

Figura 34: transcrição da bateria em *Maracangalha*, compassos 121 a 136.  
 Transcrição do autor.

Enquanto na figura 33 a condução é feita no prato, na figura 34 isso ocorre no chimbau. De qualquer maneira, os dois trechos estruturam-se sobre um mesmo ostinato de quatro tempos, já evidenciando uma padronização desenvolvida pelo baterista. Outra característica que veremos se repetir em diferentes execuções de Edison é sua maneira peculiar de preparar certas passagens entre partes da música, as entradas e saídas de chorus, por exemplo. Muitas vezes o baterista antecipa alguma passagem com uma preparação e suspende a resolução, deixando o primeiro compasso do chorus “aberto” e retomando a levada mais à frente. Este recurso funciona como um contraponto à densidade das levadas, em que o silêncio ou a pequena quantidade de notas naqueles pontos específicos acabam valorizando não somente os próprios trechos em questão, mas também aquilo que vai ocorrer em seqüência. Um bom exemplo desse recurso acontece na passagem do solo de saxofone para o solo de piano, reproduzida pela figura 35.

Figura 35: transcrição da bateria em *Maracangalha*, compassos 117 a124.

Transcrição do autor.

No último compasso do improvisado do saxofone (compasso 120), Edison prepara a mudança com um rulo de surdo, mas só retoma o ostinato de acompanhamento dois compassos adiante, deixando o trecho mais limpo de notas.

Ainda em *Maracangalha* aparece outro recurso característico do baterista, já explorado em contexto anterior e ilustrado pela figura 32: as frases em tercinas executadas no bumbo. Na figura 36 abaixo, essas frases são tocadas na reexposição final da parte A do tema, nos momentos em que a melodia executada pelos sopros fica sem movimento, parada em uma nota longa. É neste ponto em que o baterista encontra o espaço para se projetar e “responder” ao naipe de sopros.

The image shows a musical score for a drum part, specifically measures 137 to 144. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a complex rhythmic pattern with various note values, rests, and accents. The word 'riak' is written above the first measure. There are several triplet markings (3) and accents (>) throughout the piece.

Figura 36: transcrição de bateria em *Maracangalha*, compassos 137 a 144.  
Transcrição do autor.

Todos esses recursos empregados por Edison Machado exemplificados aqui não mostram apenas mudanças técnicas e renovação de padrões de acompanhamento; essa maneira de tocar revela acima de tudo uma grande transformação na postura do baterista, trazendo à tona uma nova maneira de enxergar o papel do instrumento e suas possibilidades no processo de interação e produção musical. É evidente que tudo isso não poderia ocorrer fora do seu tempo, ou seja, esse tipo de postura seria incompatível uma ou duas décadas anteriores, principalmente porque tocar dessa maneira depende de que os outros instrumentos de base também compartilhem do estilo. No caso da Turma da Gafieira, por exemplo, ouvimos um tipo de acompanhamento de piano solto ritmicamente, em que os acordes são colocados sem obedecer a um padrão fechado e repetitivo, um procedimento que valoriza mais as “colorações” harmônicas do que a condução rítmica. Desta maneira ficam bem mais abertos os

espaços para o baterista, que passa a estabelecer um jogo de interação com a imprevisibilidade rítmica do pianista. Enfim, é necessário que o grupo pense musicalmente em valorizar o improvisado.

O músico Johnny Alf declarou em 1968 (apud MELLO, 1976, pp.80 e 81):

No jazz o pianista quando faz o acompanhamento nunca toca os acordes marcando os tempos: o pianista de jazz fica cercado o solista naquele prisma harmônico da música, apenas nas passagens necessárias. A música é que orienta a ele, e ele, por sua vez, ajuda harmonicamente o solista. Não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia. A batida da bossa nova tem justamente um pouco disso.

Conforme escreveu Dominique Dreyfus (1999, pp.65 e 66),

Na década de 50, a música da moda nas classes média e alta cariocas era indubitavelmente o jazz. Basta ver a programação do Copacabana Palace ou do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo, no qual se apresentaram entre 1958 e 1962, artistas do porte de Dizzy Gillespie, Nat King Cole, Charlie Byrd, Coleman Hawkins, Herbie Mann, Ella Fitzgerald... E quer nos bailes, boates e cabarés onde dançavam, entre outros ritmos, bebop e swing, quer nos piano-bares e clubes, aonde iam ouvir música, o que mais rolava era o jazz. Os músicos que lá estavam acariciando os ouvidos da platéia, com seus improvisos tipicamente jazzísticos, eram, na sua grande maioria, os mesmos que a partir de 1958 se tornariam os músicos da bossa nova, embora vários tenham negado sua participação no movimento: Johnny Alf, João Donato, Sérgio Mendes, Tom Jobim, Paulo Moura, Leny Andrade, Luizinho Eça, Edison Machado, Alaíde Costa, Chico Batera, Aírto Moreira e muitos outros mais.

De fato, não seria de se espantar uma postura dessa vinda de Edison Machado em relação à bossa nova, pois embora ele tenha participado de discos importantes como o emblemático *Antonio Carlos Jobim – The composer of Desafinado plays* gravado nos EUA em 1963<sup>43</sup>, suas aspirações musicais tangenciavam a estética bossanovista, mas apontavam para outra direção.

---

<sup>43</sup> O LP foi lançado inicialmente pela gravadora Verve, e posteriormente disponibilizado no mercado brasileiro pela gravadora Elenco, no ano de 1965. O disco, que conta com arranjos e regência de Clauss Orgeman, foi classificado pela revista norte americana *Down Beat* como um dos melhores da temporada, foi indicado em 2001 ao *Latin Grammy Hall of Fame Awards*. O LP foi reeditado na forma de cd pela Universal e hoje encontra-se disponível no mercado.

A partir do impulso que a bossa nova deu à música popular brasileira, Edison foi um dos principais instrumentistas a ser requisitado por intérpretes e compositores naquele período de início dos anos 1960, devido propriamente a seu inegável talento. No entanto, a bossa nova, enquanto se definia esteticamente como uma música suave, enxuta e *clean*, contrapunha-se àquele tipo de música instrumental que se desenvolvia no Beco das Garrafas, mais densa em termos de massa sonora, com muita pressão nos sopros, muitas notas no piano e intensos ataques de pratos na bateria<sup>44</sup>. O Beco das Garrafas era a Rua Duvivier, no bairro de Copacabana, sul do Rio de Janeiro, onde situavam-se em 1961 quatro pequenas boates: Little Club, Baccara, Bottle's e Ma Griffe. Esse era o ponto em que talentosos instrumentistas egressos de bandas de baile encontravam-se para canjas musicais: “o Beco das Garrafas esteve para a Bossa Nova assim como o Minton's Playhouse, o clube da Rua 118, no Harlem, em Nova York, esteve para o *be-bop* no começo dos anos 40” (CASTRO, 1990, p.287). Ou seja, aquela nova geração de músicos, naturalmente moldada pelo samba, mas também muito ligada ao jazz, aproveitou da bossa nova não somente o grande campo de trabalho que foi temporariamente aberto, mas também os seus temas que traziam inovações harmônicas e melódicas muito mais adequadas ao improvisado. “E o que eles gostavam era de jazz – até que a Bossa Nova os presenteou com uma série de temas modernos e sacudidos, sobre os quais era uma delícia improvisar” (idem, *ibid.*).

O crítico Robert Celerier chegou a sugerir uma “oposição” entre a bossa nova e o samba-jazz, algo que comparou à relação entre o *West* e o *East Coast* no jazz norte-americano: “Tom Jobim nunca escondeu sua admiração por Gerry Mulligan e a escola californiana. Enquanto Raul (de Souza), Pedro Paulo, Edison (Machado) e Meirelles só juram pelos nomes de Blakey, Coltrane, Rollins, etc.”<sup>45</sup>. De fato é evidente a diferença de estilos e concepções musicais entre a bossa nova e o chamado samba-jazz. Podemos atribuir ao samba-jazz uma “intuição

---

<sup>44</sup> O crítico Robert Celerier, em um de seus artigos sobre o samba-jazz publicados no jornal *Correio da Manhã* definiu Edison como um baterista de “intensa propulsão rítmica”.

<sup>45</sup> In artigo da série “Pequena história do samba jazz”, publicada no *Correio da Manhã* de 6/12/1964.

fundamental de natureza técnica, que privilegia o acorde” suas composições baseiam-se em “linhas melódicas compactadas, claramente seccionadas e organizadas em volta de centros tonais definidos. Na maioria dos casos, podem ser lidas como ornamentações da progressão harmônica” (MAMMI, 1992, p. 65). Em contraposição, a bossa nova “procura integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais” (BRITO, 1968, p.17). Porém ambos dialogavam entre si porque também tinham muito em comum, não somente nas questões propriamente musicais. Os compositores e intérpretes da bossa nova encontravam entre os músicos ligados ao samba-jazz pessoas preparadas tecnicamente e com abertura estética para compreender e executar a música dentro de determinado estilo. E os instrumentistas, por sua vez, ganhavam projeção e muito trabalho fora dos “bailes quadrados”. Em entrevista concedida em 1967, Baden Powell declarou (apud MELLO, 1976, p.100):

Adorei entrar (na bossa nova) porque o meu negócio era tocar em cabaré na Penha, Bangu. Mas sabia de tudo e tocava qualquer coisa. E quando aconteceu isso eu disse: “bom, agora a gente tem uma oportunidade de mostrar o que a gente quer”. Como para muitos músicos também: o músico às vezes sabe música e não tem lugar onde mostrar. Foi o que aconteceu: esse movimento deu oportunidade de se fazer isso.

Nos encontros ocorridos no Beco, fechava-se o círculo do pessoal ligado à música instrumental no Rio de Janeiro, o que originou vários grupos importantes, como os Copa Cinco, o Tamba Trio e o Sambatrês, formado em 1961 com Luis Carlos Vinhas ao piano, Tião Neto no contrabaixo e Edison Machado.

Após o concerto de bossa nova promovido no Carnegie Hall na cidade de Nova York no ano de 1962, paulatinamente alguns instrumentistas brasileiros passam a ingressar no mercado musical norte-americano. No final daquele ano, após acompanhar o bailarino e cantor Lennie Dale no Rio de Janeiro, o trio foi convidado por um produtor da rede de televisão norte-americana CBS para participar do programa norte-americano Ed Sullivan Show. Porém, a essa altura, já se chamavam Bossatrês, “por questões óbvias”, como relatou Tião Neto. Estar associado, mesmo que somente pelo nome, à bossa nova naquela época abria

muitas portas de trabalho, principalmente se fosse um grupo de brasileiros em Nova York. Tocaram no Village Vanguard, reduto do jazz norte-americano, e ainda nos EUA em 1963, gravaram três Lps: *Bossa Três*, *Bossa Três e seus amigos e Bossa Três e Jo Basile*. Nesse período estabeleceram contato com importantes nomes do cenário musical norte-americano. Tião Neto escreveu (apud CABRAL, 1997, pp.203 e 204):

Estreamos domingo no Ed Sullivan Show, da CBS. (...) Em seguida, estivemos no Village Vanguard, onde está o trio de McCoy Tyner. Ouvimos também o Bill Evans Trio, que está no Village Gate. (...) No Palladium, a banda de Tito Puente executa Corcovado em ritmo supostamente de bossa nova. Na verdade, uma mistura de calipso com pachanga. Estamos ensaiando no Basin Street East, que apresenta Ella Fitzgerald. Ontem, fomos ouvir o trio de Oscar Peterson no Embers.

Este relato deixa evidente o intenso contato que Edison Machado teve com o jazz e a provável influência decorrente dessa interação. É fato que da mesma maneira era admirado pelos *jazzmen* pela sua forma peculiar de tocar samba, principalmente naquele momento em que a bossa nova alcançava seu auge nos Estados Unidos.

Vamos analisar alguns trechos de duas performances do baterista registrados no LP *Bossa 3* (Audio Fidelity, 1963)<sup>46</sup>: *Bossa 3 Theme* (Sebastião Neto) e *Céu e Mar* (Johnny Alf). Através dos trechos transcritos, podemos identificar o desenvolvimento da linguagem de condução no prato, que aqui se aplica de forma mais sincopada em padrões rítmicos mais complexos.

---

<sup>46</sup> Gravado nos EUA, o LP foi reeditado no formato de cd e relançado apenas no mercado exterior.

Figura 37: transcrição de bateria em *Bossa 3 Theme*, compassos 32 a 47.

Transcrição do autor.

O trecho representado pela figura 37 foi registrado, como já relatamos, seis anos mais tarde do que *Maracangalha*, a última execução analisada até o momento. Observamos agora uma bateria mais presente e definida não somente no que diz respeito a padrões de acompanhamento, mas também nas intervenções e na sonoridade. Ouvimos aqui um baterista mais maduro na execução de uma linguagem melódica, arquitetando frases de caixa e prato que dialogam constantemente com os outros instrumentos. Tudo isso se deve também ao contexto: agora temos uma formação reduzida, um trio nos moldes jazzísticos que executa temas mais apropriados à interpretação voltada ao improviso e à expressividade individual de cada instrumentista. Longe daquela massa sonora dos metais e das formações maiores, Edison também se enquadra com muita sutileza nesse contexto de trio, revelando um apurado controle de dinâmica e intensa musicalidade.

Observamos neste trecho (reexposição da parte A do tema) que o fraseado de mão esquerda ocorre praticamente o tempo todo explorando a sonoridade de baqueta contra aro da caixa (representada por “x” no segundo

espaço superior), algo que se tornou típico na bateria de bossa nova. Os momentos em que Edison toca diretamente na pele da caixa (que daqui em diante aparece com a esteira ligada) são preparações, viradas, ou em pontos de clímax de alguma frase, geralmente em resposta ao instrumento solista. A mão esquerda conduz em semicolcheias no chimbau, configurando assim um padrão rítmico de dois tempos que foi muito explorado por Edison em acompanhamentos de andamentos médios ou lentos: duas colcheias no primeiro tempo seguidas pela segunda semicolcheia do segundo tempo. Tendo esse padrão como base, o baterista toca algumas variações com o intuito de fazer o mesmo desenho rítmico do tema, e nos compassos 39 e 44 prepara o retorno da melodia com uma virada em quiáltera de tercina, outra característica já apontada de seu repertório<sup>47</sup>.

A figura 38 ilustra os 16 primeiros compassos do solo de piano da mesma música, em que o baterista abre a condução para o prato e permanece no mesmo padrão.

Figura 38: transcrição de bateria em *Bossa 3 Theme*, compassos 48 a 63.

Transcrição do autor.

<sup>47</sup> A propósito dessas frases estruturadas em tercinas, podemos estabelecer relações diretas com o jazz, ritmo cuja subdivisão é tercinada e que apresenta em seu repertório muitos padrões semelhantes. Como exemplo, podemos citar o baterista Art Blakey, cujos *licks* de solo são todos tercinados (Cf. RAMSAY, 1994, pp.58 a 61).

No tema *Céu e Mar* o trio trabalha com um arranjo mais elaborado, dividindo a parte A do tema em duas métricas diferentes, a primeira estruturada em subdivisão composta 6/8 e a segunda no binário 2/4 (cada uma com oito compassos). A parte B, também de 16 compassos, é igualmente em ritmo de samba. Nesse caso, em que o andamento é rápido, o baterista toca muito à vontade, revelando grande fluência de idéias e muita destreza técnica no acompanhamento. A figura 39 mostra a exposição do tema (parte A).

Figura 39: transcrição de bateria em *Céu e Mar*, compassos 29 a 44.

Transcrição do autor.

O padrão em 6/8 dos compassos 29 a 36 é hoje bastante difundido e genericamente conhecido como “afro-cubano”. Porém para a época em que foi registrada a música, esse tipo de levada na bateria ainda era uma novidade no Brasil, tendo sido explorada nos Estados Unidos principalmente por Art Blakey e Elvin Jones. Edison reproduz na cúpula do prato (figuras representadas por notas vazadas na primeira linha superior) uma variação de ostinato característico de manifestações folclóricas africanas, uma das matrizes rítmicas da música



Esses primeiros 16 compassos de improviso de piano já evidenciam o padrão mais explorado por Edison em sambas de andamento rápido, em que a condução em semicolcheias é abandonada – no caso do disco *Bossa Três*, as duas faixas em que isso ocorre são *Céu e Mar* e *Não faz assim*. O baterista executa simultaneamente no aro da caixa e no prato praticamente o ostinato característico do tamborim de samba, em que alterna notas sincopadas em um compasso com uma seqüência de quatro colcheias no compasso seguinte, uma espécie de movimento de suspensão e afirmação dos tempos<sup>49</sup>. Notamos, porém que esse movimento não é regular, já que o baterista não segue uma ordem fixa em que se pode estipular onde é o começo do padrão. As duas linhas iniciais sugerem que o padrão se inicia nas sincopadas, mas logo em seqüência o baterista toca várias notas sincopadas (compassos 99 a 103, trecho de clímax) e retorna às colcheias um tempo antes do esperado. Ou seja, o padrão de quatro tempos é executado de forma não linear, já que não obedece a uma métrica regular. Essa é outra característica marcante de Edison Machado, a manipulação *aditiva (não divisiva)* de padrões dentro de estruturas determinadas – no caso, os 16 compassos<sup>50</sup>. Essa característica se repete de forma mais acentuada 16 compassos adiante (figura 41), trecho de intenso movimento decorrente do grande número de variações apresentadas.

---

<sup>49</sup> Note que um padrão muito semelhante aparece em *Maracangalha* (figura 33), configurado através de acentuações de prato.

<sup>50</sup> Utilizamos aqui o termo *aditivo* no sentido apontado por Carlos Sandroni (2001, p.24): “A.M. Jones (...) formulou a questão da seguinte maneira: a rítmica ocidental é *divisiva*, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. (...) Já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum”.

Figura 41: transcrição de *Céu e Mar*, compassos 123 a 138.  
 Transcrição do autor.

Embora tocando dessa forma mais livre sobre um padrão já identificado, Edison não abandona, em momento algum, duas funções primordiais ao baterista: o controle da pulsação e da forma da música, indicando todas as passagens entre as partes. Exemplificamos com as figuras 42 e 43 os quatro últimos compassos da parte A com as respectivas preparações de passagem para a parte B nos dois momentos em que isso ocorre durante o improviso de piano.

Figura 42: transcrição de *Céu e Mar*, compassos 119 a 122.  
 Transcrição do autor.

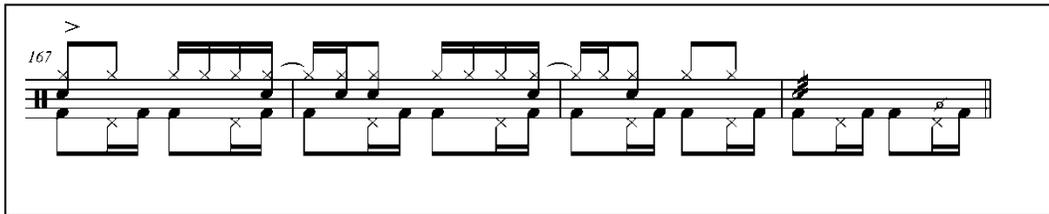


Figura 43: transcrição de *Céu e Mar*, compassos 167 a 170.

Transcrição do autor.

Entre 1962 e 1966, Edison viveu a fase mais profícua de sua produção fonográfica, tendo gravado mais de 25 discos com diferentes artistas, como Stan Getz, Sérgio Mendes, Elis Regina, Wanda, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Nara Leão, Edu Lobo, Luiz Bonfá, Sérgio Mendes, Dorival Caymmi, Johnny Alf, J.T. Meirelles, Dom Salvador, entre outros, além do seu próprio LP. Nesse período também participou de concertos na Europa, Japão, Estados Unidos e América Latina. Dessa grande produção fonográfica, incluiremos em nossas análises exemplos que podem ser considerados emblemáticos no desenvolvimento do samba de prato, extraídos dos LPs *Edison Machado É Samba Novo* (1964) e *Rio 65 Trio* (1965). Antes disso, porém, ilustramos um trecho de *Samba de uma nota só* (Tom Jobim), gravado por Edison no LP *The Composer of Desafinado Plays*, lançado em 1963 nos EUA pela Verve e em 1965 no Brasil pelo selo de Aloísio de Oliveira (Elenco). A atenção a esse trabalho vale destaque pela representatividade do LP no cenário musical brasileiro: é o primeiro disco solo de Tom Jobim, e através dele o compositor consolidou seu espaço nos EUA, tendo recebido várias críticas positivas da imprensa internacional e premiações. Reproduzimos abaixo os 16 compassos iniciais do tema (parte A), que ilustra um padrão de acompanhamento empregado por Edison praticamente no disco todo, algo inusitado em se tratando desse baterista. No entanto, perfeitamente compreensível no contexto em que acontece, um disco emblemático de bossa nova, absolutamente controlado pelo arranjador em todas as suas notas. Neste caso, a *performance* é controlada pela autoridade da obra, ou seja, subordinada ao produto artístico do compositor (cf. COOK, 2001).

O mesmo padrão já apareceu em *Bossa 3 Theme*, mas desta vez a condução é feita com vassoura no chimbau, e não ouvimos bumbo.

The image shows a musical score for a 2/4 drum pattern, consisting of four staves. The first staff is marked with a 2/4 time signature. Each staff contains a sequence of rhythmic notations: a series of eighth notes with accents (>) and a series of eighth notes with 'x' marks. The pattern is repeated across four staves, with the first staff starting at measure 1, the second at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. The notation is consistent across all staves, representing a specific drumming pattern.

Figura 44: transcrição de bateria em *Samba de uma nota só*, compassos 1 a 16.  
Transcrição do autor.

O pianista Sérgio Mendes apresentou-se em 1962 no Carnegie Hall, como atração no memorável concerto de bossa nova. Dois anos mais tarde, fixou residência nos EUA e iniciou ali uma carreira de grande êxito comercial que culminou com o prêmio Grammy em 1992. No ano de 1964 produziu o LP *Você ainda não ouviu nada!* (Philips)<sup>51</sup>, reunindo um time de instrumentistas pertencentes ao grupo dos mais representativos da música instrumental brasileira daquele momento: Tião Neto, Edison Machado, Edson Maciel, Raul de Souza, Hector Costita e Aurino Ferreira. Contando com arranjos elaborados por Tom Jobim e Moacir Santos, o repertório, que se divide em *standards* da bossa nova e composições essencialmente instrumentais, traduz a própria sonoridade do disco.

<sup>51</sup> O LP foi reeditado em 2002 na forma de Cd e disponibilizado no mercado brasileiro pela Dubas Música.

Como apontou Celerier, “satisfaz a gregos e troianos, aos amantes do popular de fácil digestão e aos jazzófilos da linha dura”<sup>52</sup>, apresentando improvisos jazzísticos notoriamente norteados por uma direção que privilegia o controle e o equilíbrio de um som “palatável”. Essa seria a opção estética que o grupo atingiu com grande êxito, pois “nas suas apresentações em público, sem as limitações comerciais da gravação, o conjunto se apresentava da mesma forma, com os mesmos arranjos e o mesmo espaço ad-lib. Era provavelmente o desejo de Sérgio Mendes não cansar a parte do público que se sente perdida quando não reconhece mais o tema!”<sup>53</sup>. Assim como no LP de Jobim, aqui Edison também se adequou perfeitamente a uma execução mais controlada; ouvimos um grande baterista em plena forma integrado à atmosfera sonora do disco. No entanto, analisando com um distanciamento histórico toda obra de Edison, podemos afirmar que sua *performance* registrada junto ao Bossa Rio não transparece toda intensidade e naturalidade de seu potencial. Embora tivesse atuado em várias situações nessas circunstâncias, o músico não era essencialmente um baterista de bossa nova<sup>54</sup>, já que sua identidade se revelava muito mais na estridência e num certo “despojamento”. A expressividade de Edison Machado parecia mais plena enquanto sua bateria estava inserida em um contexto de fricção, em que as diferenças simbólicas e culturais entre musicalidades do samba e do jazz são manejadas de tal forma que a tensão desse encontro é amplificada, tendo como produto um som que fica “no meio do caminho”: não conseguimos reconhecer ali nem propriamente um samba, nem propriamente um jazz. É esse o ambiente sonoro estridente que ouvimos em seu LP *Edison Machado É Samba Novo*, gravado pela CBS. Na contracapa, o texto ressaltando não somente as qualidades do baterista, mas também o trabalho das gravações, em função do compromisso levado a cabo pelos técnicos para reproduzir com a maior fidelidade possível a

---

<sup>52</sup> Celerier, R., in “Pequena História do samba-jazz” publicado no caderno Cultura e Diversão do *Correio da Manhã* de 15/11/1964.

<sup>53</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>54</sup> Entendemos que a produção musical bossa novista foi resultado de um processo de hibridação, onde as diferenças entre musicalidades nacionais e estrangeiras foram trabalhadas de tal maneira que chegam a se fundir em um novo produto cultural que, de tão bem acabado, parece ter nascido “naturalmente”. Por essas qualidades, aquele produto influenciou profundamente uma geração e alcançou rapidamente o sucesso merecido. Daí decorre “a contradição sem conflitos de João Gilberto” (cf. GARCIA, 1999).

sonoridade característica de sua bateria. Para tanto, os técnicos chegaram a observar Edison em performances no Beco das Garrafas. O baterista montou um respeitável septeto, reunindo o trompetista Pedro Paulo, os saxofonistas Meirelles e Paulo Moura, os trombonistas Maciel e Raul de Souza, o pianista Tenório Jr. e o contrabaixista Tião Neto, entregando a Moacir Santos, Paulo Moura e Meirelles a incumbência dos arranjos.

Curiosamente, Edison declarou ao jornalista Luis Carlos Maciel que não tinha nenhuma intenção em gravar um disco próprio, ou liderar conjuntos; paradoxalmente, o baterista falou que naquele momento em que gravou o LP mais representativo de sua carreira, vislumbrava voltar ao contexto de bailes, como baterista de orquestra:

Maciel – Em 63, você podia ter ficado nos Estados Unidos mas voltou.

Edison – Foi justamente. Eu pensei que estava na hora de fazer as coisas aqui.

M – Mas só quem ficou é que se deu bem.

E – Foi só quem sacou, quem teve a maldade, quem realmente estava esperando viver no estrangeiro porque detestava isso aqui. Mas meu negócio era retornar, dizer pros meus patrícios: olha aí, nossa música é boa, fez sucesso.

M – E logo que você voltou, como é que foi?

E – Voltei e fui trabalhar com Moacyr Silva. Aí o Luiz Carlos Vinhas me disse: ô, Edison, vamos fazer um som aí. Eu disse: não, não dá pé, eu já estou com o Moacyr, já fui à América e tal. Aí que ele fez o show no Beco, com a Elis Regina. Aí fui ao Japão, com o Sérgio Mendes e o Bossa Rio, mandei uns cartões postais de lá, no show da Rhodia. Aí eu estava a fim de ser o músico; sabe, aquele baterista da Orquestra Copacabana, trabalhando, etc.

M – Nada de band leader, chefe de conjunto.

E – É, mas as pessoas me forçavam. Osmar Milito, por exemplo, foi um: “Edison, vamos fazer um conjunto, põe o teu nome”. Era um quarteto, com o Paulo Moura. Aí, o Guilherme Araújo arranhou uns contratos, toquei com o Jorge Ben, viajei e entrei naquele negócio, pintou um disco prá fazer, me chamou e aí gravei...<sup>55</sup>

O LP *É samba novo!* sintetiza com clareza os padrões característicos do baterista, que aparece de forma insinuante e muito participativa. O nível de interação de Edison com os outros músicos é intenso e contínuo, um poderoso propulsor rítmico, ao mesmo tempo incisivo e sensível para captar e sugerir com extrema agilidade nuances rítmicas e melódicas. No repertório, temas “modernos”

---

<sup>55</sup> Entrevista publicada na revista-fanzine Sombras, 1974.

- a maioria essencialmente instrumental, adequados ao contexto: *Nanã e Coisa nº 1* (Moacir Santos / Clóvis Mello), *Miragem*, *Aboio*, *Quintessência* e *Solo* (J. T. Meirelles), *Só Por Amor* (Baden Powell / Vinicius de Moraes), *Tristeza Vai Embora* (Baden Powell / Mário Telles), *Se Você Disser Que Sim* e *Menino Travesso* (Moacir Santos / Vinicius de Moraes), *Você* (Rildo Hora / Clóvis Mello).

A atmosfera desse disco é absolutamente distinta do contexto musical bossanovista. Aqui, embora as peças tivessem sido previamente arranjadas, a autonomia das obras do compositor/arranjador está subordinada às interações mútuas dos indivíduos que executam essas obras. Utilizando as palavras de Cook (2001, p.11), a obra torna-se “um *script*, uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas”. Observamos em *Samba Novo* uma inversão de valores: da reificação da obra (postura adotada, por exemplo, por Jobim em *The Composer...*) passou-se à reificação do *performer*. A ação minuciosamente planejada, realizada de forma controlada à maneira de um contexto erudito camerístico, é substituída pelo fazer instantâneo edificado sobre grande estridência.

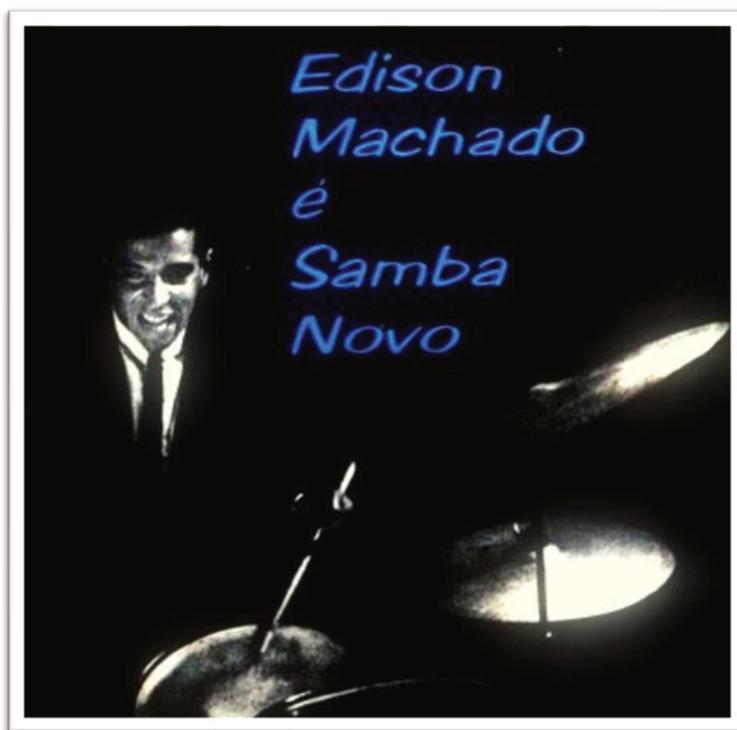


Figura 45: Capa do LP de Edison Machado (1964).

A figura abaixo reproduz a execução de Edison no improviso de trombone em *Coisa nº1*.

The image shows a musical score for a drum transcription, consisting of four systems of staves. Each system has a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains rhythmic notation with 'x' marks indicating hits, and the bottom staff contains a corresponding rhythmic pattern. The measures are numbered 65, 69, 73, and 77. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 75. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

Figura 46: transcrição de bateria em *Coisa nº1*, compassos 65 a 80.

Transcrição do autor.

Observamos que nos primeiros oito compassos (65 a 72) repete-se o mesmo padrão apresentado pela figura 40, seguido de um *fill* (quáltera de tercina) como preparação a uma interessante frase sincopada de três tempos sobre a estrutura métrica de dois, gerando a sensação polirrítmica (compassos 75 a 78). Esse recurso traz ao ouvinte uma sensação de suspensão rítmica, que é intensificada pelo baterista até o final do improviso através de uma seqüência de notas sincopadas. Iniciando a seção seguinte, Edison volta ao padrão conhecido, gerando assim o contraste entre o improviso e o tema. Da mesma maneira que os solistas se utilizam dos improvisos como “saídas” a outras paisagens melódicas, o baterista propõe os caminhos a serem seguidos, influenciando tanto quanto ou mais do que o próprio solista no resultado final da obra.

Em *Quintessência*, a idéia da “bateria melódica” pode ser exemplificada através do seguinte trecho de improviso do saxofone:

Figura 47: transcrição de bateria em *Quintessência*, compassos 41 a 52.

Transcrição do autor.

Ao explorar as diferenças de alturas entre caixa, aro, tom e surdo (compassos 41 a 46), Edison criou um fraseado tipo “pergunta resposta”. O mesmo ocorre nos compassos 50 e 52, onde ele finaliza as frases com fortes pratadas em semicolcheia antecipada, sendo uma junto com a caixa e a seguinte junto com o bumbo.

Outro recurso muito recorrente do baterista é iniciar chorus ou partes de temas com fortes ataques na caixa na cabeça dos compassos. Como exemplos, ilustramos a seguir a passagem do improviso de saxofone para o improviso de trombone em *Quintessência* (figura 48, compasso 65) e as entradas dos improvisos de saxofone em *Coisa nº1* (figura 49, compasso 43) e de piano em *Você* (figura 50, compasso 53). Observamos através das duas últimas figuras que, assim como em muitos outros casos, quando o baterista opta por seu padrão mais recorrente em andamentos rápidos  $\frac{2}{4}$  , inicia as seções com as duas colcheias seguidas do agrupamento sincopado “brasileirinho”; mas em poucos compassos adiante já desmonta qualquer ordem pela qual possamos afirmar que exista um ponto inicial fixo neste padrão de quatro tempos.

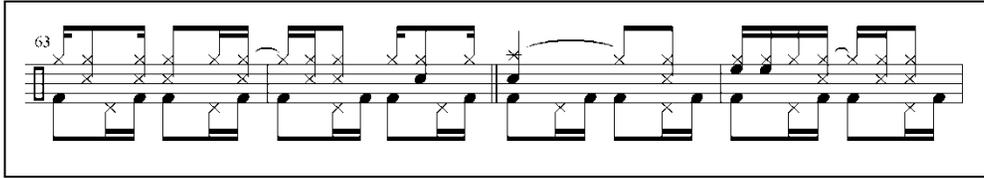


Figura 48: transcrição de bateria em *Quintessência*, compassos 63 a 66.  
Transcrição do autor.

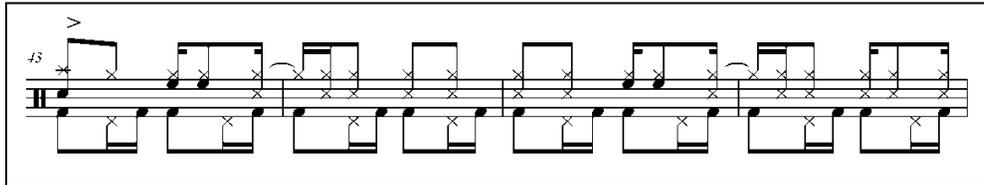


Figura 49: transcrição de bateria em *Coisa Nº 1*, compassos 43 a 46.  
Transcrição do autor.

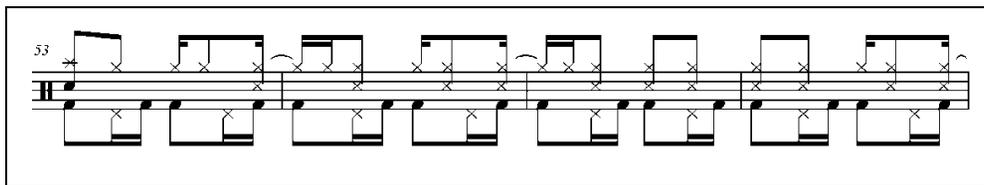


Figura 50: transcrição de bateria em *Você*, compassos 53 a 56.  
Transcrição do autor.

Em 1965, Edison formou junto ao pianista Dom Salvador e ao contrabaixista Sérgio Barroso o Rio 65 Trio, retornando a gravar na formação reduzida e tradicional de *jazz trio*, quando lançaram pela gravadora Philips o LP *Rio 65 Trio*. O trio rapidamente atingiu grande projeção, chegando ainda a gravar no mesmo ano o LP *Samba eu canto assim*, de Elis Regina. No ano seguinte, o Rio 65 acompanhou Edu Lobo e Sylvia Telles em uma turnê pela Europa, viajando por nove países e gravando também pela Philips o seu segundo e último LP, *A Hora e a vez da MPM* (Música Popular Moderna). Analisaremos a seguir trechos extraídos das músicas *Meu fraco é café forte* (Dom Salvador) e *Chorinho A* (Neco), registradas nesses LPs. Nestes exemplos podemos observar que o baterista reúne sua expressividade vigorosa a momentos de sutileza, tocando em

diversos planos de dinâmica sonora. Edison revela seu potencial criativo através de fraseados elaborados a partir da combinação entre os quatro membros, explorando todas as peças da bateria em desenhos “melódicos” onde os timbres do instrumento muitas vezes aparecem não como blocos sobrepostos ou contíguos, mas como seqüências de alturas. Um enfoque que definiu um tipo de linguagem idiomática para o instrumento baseada em elementos brasileiros.

No tema *Meu fraco é café forte*, samba instrumental de andamento rápido, destacamos através da figura 51 a entrada da exposição do improviso de piano, onde Edison reafirma sua característica de retardar o retorno ao padrão de acompanhamento em determinadas passagens de chorus ou entre partes do tema. Nesse exemplo, o baterista suspende por oito compassos a volta ao padrão regular, através da ausência do padrão de bumbo (compassos 33 a 35) seguido de uma seqüência de notas sincopadas na caixa, no prato e no bumbo (compassos 36 a 40), somente estabilizando um padrão a partir do compasso 41.

Figura 51: transcrição de bateria em *Meu fraco é café forte*, compassos 33 a 44.

Transcrição do autor.

O recurso anteriormente comentado de explorar divisões rítmicas de três tempos em contexto de compassos 2/4, gerando assim efeitos polirrítmicos de

sobreposição 3:2, também aparece no chorus de improviso de piano, representado na figura seguinte.

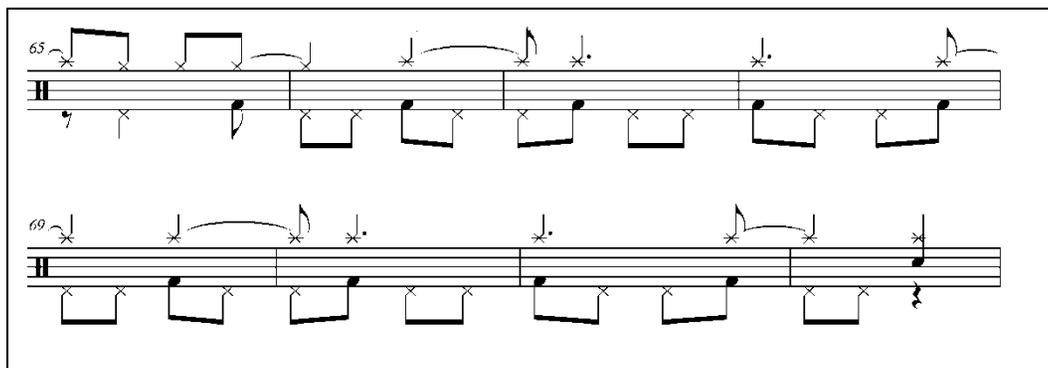
The image shows two staves of musical notation for a drum set. The top staff is labeled with the number 65 and contains eight measures of music. The bottom staff is labeled with the number 69 and contains four measures of music. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

Figura 52: transcrição de bateria em *Meu fraco é café forte*, compassos 65 a72.  
Transcrição do autor.

Em *Chorinho A*, composição executada em andamento médio, Edison conduz em semicolcheias no chimbau durante a exposição do tema, construindo frases e acentuando com caixa ou bumbo acompanhando o sentido rítmico da melodia, como se estivesse tocando o tema na bateria. Da parte de improviso de piano, selecionamos este último exemplo que ilustra mais uma vez a maneira livre de acompanhamento, uma forma de utilizar o instrumento na musica brasileira que se aproxima da linguagem jazzística ao mesmo tempo em que sintetizou alguns paradigmas que se tornaram idiomáticos ao instrumento.

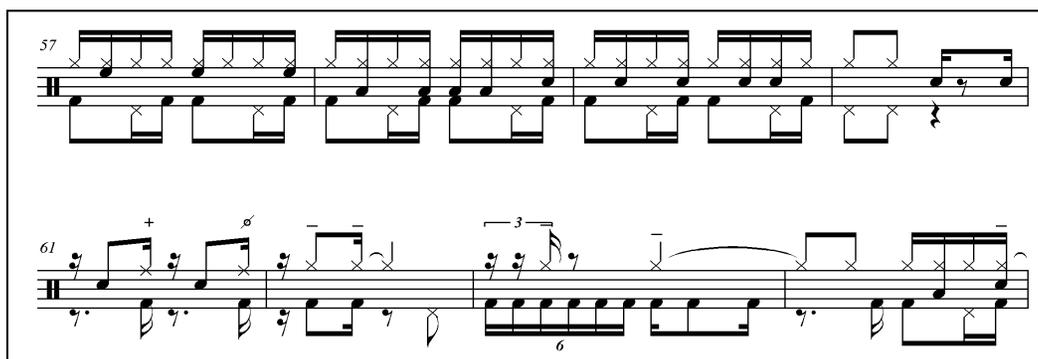
The image shows two staves of musical notation for a drum set. The top staff is labeled with the number 57 and contains eight measures of music. The bottom staff is labeled with the number 61 and contains four measures of music. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as accents, slurs, and a triplet.

Figura 53: Transcrição de bateria em *Chorinho A*, compassos 57 a 64.  
Transcrição do autor.

Embora os indicadores quantitativos e qualitativos da produção artística de Edison Machado nos primeiros cinco anos da década de 1960 sinalizassem uma carreira estável e promissora, esta não foi a realidade vivida pelo músico nos anos subseqüentes. Enquanto rápidas transformações estéticas e mercadológicas atingiam o cenário musical do país, promovendo o êxodo de muitos instrumentistas e compositores ligados à música instrumental e à bossa nova principalmente para os Estados Unidos<sup>56</sup>, Edison decide fazer o “contra-fluxo”: apesar das oportunidades de trilhar uma carreira no exterior, permanece no Brasil. Mantendo-se inflexível em sua postura artística, não foi capaz de adaptar-se às transformações daquele momento, sendo que no final dos anos 60 já encontrava-se à margem do mercado musical.

Em outro trecho da já citada entrevista de Edison a Luiz Carlos Maciel, notamos pontos que esclarecem algumas características de sua personalidade:

Então, pra mim, foram fechando as portas. De uma maneira que as pessoas começaram a chegar pra mim dizendo: ‘Você não quer mais gravar, não é? Não aparece nos estúdios?’ Não, o que é isso, eu sou do tempo que as pessoas iam na minha casa me convidar para gravar. ‘Ah, mas agora é diferente, agora você tem de vir aqui e dizer que quer gravar.’ Mas não. Eu acho que isso não é certo. Não é isso.(...) Aí que eu fico bobo: eles acham que eu não me conformo, que eu é que estou errado, que não me ajusto. Mas, eu me ajustando, vou prejudicar mil pessoas. A verdade é que todos se acomodaram. Um músico como o Maciel (Edson), o melhor trombone do Brasil, se o melhor trombonista se acomoda como é que o pior vai pensar? Ou aquele que almeja vencer. Não vai almejar nunca ser. Vai deixar de ser músico.<sup>57</sup>

Como expressou o baterista Chuim, Edison “sabia de sua importância, mas não sabia penetrar no universo. O que ele tocava, era o que ele era. Tocava para fora”<sup>58</sup>. Com uma atitude idealista, resistia firmemente àquilo com que não compactuava, não se adaptando às novas estruturas profissionais daquele momento. E pagou seu preço: sem trabalho no Rio, mudou-se para São Paulo, onde passou por momentos difíceis, com poucos trabalhos e muitas privações. O baterista Zé Nazário, que conviveu com Edison, declarou:

---

<sup>56</sup> A exemplo de Moacir Santos, João Donato, Dom Um Romão, Sérgio Mendes, Chico Batera, Raul de Souza, Aírto Moreira, entre tantos outros.

<sup>57</sup> Revista Sombras, 1974.

<sup>58</sup> Entrevista concedida ao autor na cidade de Jacareí, em 11/01/2008.

Eu acho que esse foi o problema: por um lado essa ignorância dos caras que estavam tomando conta de tudo, dessa parte de censura e tal; por outro lado os músicos, alguns não aceitando e indo embora do Brasil, e outros baixando a cabeça e indo trabalhar nos estúdios fazendo aquela porcaria lá, e ganhando o seu dinheiro de cabeça baixa, sem questionar a história. E o Edison, nesse momento, ele ficou nem uma coisa nem outra. Ele nem podia ir embora naquele momento, também não tinha muita grana, e aí por outro lado também ninguém chamava ele pra tocar porque ele não aceitava, por exemplo, que enchessem a bateria dele de *muffles*<sup>59</sup>, porque ele gostava de tocar com a bateria solta...<sup>60</sup>

No início dos anos 1970, retornou ao Rio de Janeiro, e gravou dois LPs com o saxofonista Vitor Assis Brasil (*Jobim e The Legacy*), outros dois LPs com o seu Quarteto (*Obras e Obras 2: O pulo do gato*) e acompanhou a pianista Tânia Maria. Em situação difícil, passou um período com pouco trabalho e participou de algumas gravações menos expressivas. Chegou a vender seu instrumento em 1974.

Em 1978, liderando o grupo *Boa Nova*, foi chamado pelo baterista Chuim para ir a Paris, de onde seguiu para Copenhague e permaneceu até assumir um trabalho novamente em Nova York, a convite de Hélcio Milito (baterista do Tamba Trio). Permaneceu nos EUA até 1990, quando retornou ao Rio de Janeiro, onde fez sua última apresentação na boate People, liderando um quarteto instrumental. Em 15 de setembro do mesmo ano, sofreu um ataque cardíaco fulminante.

---

<sup>59</sup> *Muffles* são abafadores usados no instrumento para diminuir a ressonância natural das peles, e assim adequar melhor o som para os recursos de gravação da época. A utilização de *muffles* passou a ser constante nas grandes gravadoras a partir dos anos 1970, fato que inclusive gerou um padrão de sonoridade para o instrumento.

<sup>60</sup> Depoimento colhido em entrevista concedida ao autor na cidade de São Paulo, em 20/07/2007. Zé Nazário, importante baterista no cenário musical brasileiro, trabalhou com Hermeto Pascoal, Toninho Horta, Banda Pau Brasil, Grupo Um, entre tantos outros nomes. O início de sua carreira foi marcado por contatos frequentes junto a Edison Machado.



Figura 54: Edison Machado.  
Fonte: Revista Bateria e Percussão (fevereiro 2000)

## CONCLUSÃO

As expressividades artísticas que determinam novas linguagens musicais e configuram diferentes estilos se manifestam constantemente em um processo incessante de adaptações, transformações e rupturas. No caso específico das interpretações de bateristas nos diversos contextos do samba, podemos perceber atualmente uma grande variação de abordagens decorrentes de fusões e recriações de padrões já explorados. Para compreendermos com maior clareza essa diversidade de estilos e estudarmos com propriedade qualquer caso específico, é fundamental conhecermos bem os protagonistas da história do instrumento em nosso país, figuras que contribuíram para o desenvolvimento e fixação de determinados padrões de interpretação que servem de base para a definição contemporânea de técnicas e estilos interpretativos que incorporam elementos oriundos da grande diversidade de gêneros da música popular brasileira. Portanto, estar atualizado não significa somente acompanhar os processos de transformações que ocorrem no presente, mas principalmente compreender o desenrolar de toda a história desde seu princípio. Somente desta maneira poderemos lançar uma leitura crítica e consciente da atualidade.

Neste estudo enfocamos dois bateristas que sintetizaram, em seus respectivos contextos históricos, características determinantes para a configuração de duas matrizes técnicas e estilísticas que ainda hoje servem de base para novos instrumentistas. Primeiramente, analisamos o trabalho de Luciano Perrone e concluímos ter sido ele um dos maiores responsáveis em adaptar à bateria as funções dos instrumentos de percussão do samba, utilizando-se, inclusive, de recursos técnicos semelhantes aos praticados nesses instrumentos, como procedimentos de abafamento, preenchimento e marcação que remetem diretamente à prática do pandeiro, tamborim e surdo, por exemplo. Nesse sentido, consideramos que seu enfoque para a bateria era mais percussivo, ou seja, Perrone entendia o instrumento como um conjunto de peças autônomas que poderiam ser executadas e exploradas individualmente ou sobrepostas na construção de um padrão chamado de samba batucado. Em

seguida, nos debruçamos sobre o trabalho de Edison Machado, baterista da geração posterior à de Perrone, que despontou profissionalmente em um momento de profundas transformações na música popular. Estudamos em que medida Edison contribuiu para essas transformações, e concluímos que o músico, tendo assimilado inovações técnicas e linguagens modernas desenvolvidas por bateristas estrangeiros, foi responsável em adaptá-las ao contexto do samba através do incremento de outro padrão chamado samba de prato. Nessa perspectiva, a maneira pela qual o baterista elaborava suas frases sugere um outro sentido de construção melódica.

Dois bateristas centrais na história da música brasileira, cada qual sintetizando à sua maneira os recursos disponíveis nos respectivos contextos históricos, construindo distintas linguagens para o instrumento. Poderíamos considerar uma dessas linguagens mais diretamente conectada a elementos característicos do universo brasileiro da percussão? Poderíamos ainda considerar alguma delas mais idiomática para a bateria?

Atuante no contexto em que a intelectualidade musical enxergava o samba como uma das expressões da identidade nacional, Perrone inseriu e adaptou a esse gênero um instrumento estrangeiro no contexto da percussão.

Por sua vez, Edison despontou profissionalmente na conjuntura em que a cultura norte-americana foi massivamente disseminada pelo Brasil, e atitudes musicais ligadas à interpretação jazzística daquele momento (fazer musical enquanto processo de valorização do indivíduo, da improvisação e da *performance*) influenciaram sua prática como baterista. Mesmo mantendo o discurso em nome da música brasileira, Edison reconfigurou os procedimentos de manipulação da bateria através de forte influência de musicalidades estrangeiras.

Luciano Perrone e Edison Machado foram fundamentais no sentido de trazer em evidência a bateria na música brasileira, porém o significado desse movimento de valorização do instrumento parecia ser bem distinto para cada um deles. Para Perrone isso teria significado um movimento até certo ponto sistemático na exploração das possibilidades de manipulação do instrumento. Esse movimento teria sido impulsionado por fatores diversos, dentre os quais

destacamos sua formação erudita, a necessidade de suprir com a bateria a ausência de outros percussionistas, e possíveis orientações estéticas específicas. O conjunto desses fatores levou Perrone a promover o instrumento à condição de solista, fato consagrado através do LP *Batucada Fantástica*. Edison Machado, por sua vez, tendo compartilhado atitudes manifestadas por bateristas norte-americanos contemporâneos, colocou-se na linha de frente do seu grupo na proposta de igualar-se aos outros instrumentos no nível de interação performática com a música. Dessa maneira, rompeu com a condição de mútua exclusão, em que ou o baterista acompanhava ou solava, e sua execução em *É Samba Novo!* estaria acima desta dicotomia. Nesse caso, aspectos relativos à individualidade do instrumentista assumem o mesmo nível de importância que procedimentos técnicos de execução do instrumento.

Através da análise das práticas desses bateristas pertencentes a gerações subseqüentes, não podemos identificar propriamente o desenvolvimento de uma linguagem brasileira para bateria, já que entre Luciano Perrone e Edison Machado houve uma ruptura no que concerne à maneira com que cada músico se apropriou do instrumento. Somente analisando gerações posteriores a Edison, poderíamos entender em que medida houve a transmissão e assimilação dos padrões desenvolvidos por ele; ou mesmo a retomada da linguagem desenvolvida por Perrone.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>61</sup>

- Fontes Primárias

CALZAVARA, Vítório. Bragança Paulista/SP, 17/09/2008. 1 md (100 min). Entrevista concedida a Leandro Barsalini.

CHUIM (Luis Carlos Siqueira). Jacareí/SP, 11/01/2008. Entrevista concedida a Leandro Barsalini.

MILITO, Helcio. Jundiaí/SP, 13/11/2007. 2 fitas cassete (100 min). Entrevista concedida a Leandro Barsalini e Paulo César Signori.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. São Paulo, 20/07/2007. 1 md (70 min). Entrevista concedida a Leandro Barsalini.

MORENO, Tutty. Rio de Janeiro, 31/07/2007. 1 md (150 min). Entrevista concedida a Leandro Barsalini.

- Fontes secundárias

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Ilustrado da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Paracatu, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: O eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

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

Bolão, Oscar. Na tradição da bateria brasileira. **Revista Batera e Percussão**. Ed. Jazz, n. 59, 36-38, julho 2002.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto (Org.). **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

---

<sup>61</sup> Baseadas na norma NBR 6023 de 2002 da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim: Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1997.

\_\_\_\_\_. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Ed. Moderna, 1986.

\_\_\_\_\_. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pixinguinha, Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1997 e Funarte, 1978.

CAMORIM, Botyra. **Sonata em quatro movimentos** (vida artística do maestro Gaó). [S.l.: s.n.], 1985.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Ed. Mameluco, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas – Estratégias** para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na bossa nova**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

CAZES, Henrique. **Choro, do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Celerier, Robert. Pequena História do Samba Jazz. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 25 outubro de 1964, Diversão e Cultura, p.3.

\_\_\_\_\_. Pequena História do Samba Jazz. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1964, Diversão e Cultura, p.2.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1990.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo; Novas Metas, 1978.

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

Cook, Nicholas. Entre o processo e o produto (trad. Fausto Borém). **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. Belo Horizonte, n. 14, 05-22, 2006. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/index.htm> . Acesso em 10/08/2008.

COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

DREYFUSS, Dominique. **O violão vadio de Baden Powell**. São Paulo, Ed. 34, 1999.

EFEGÊ, J. **Figuras e coisas da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

FALLEIROS, Gustavo e BOLÃO, Oscar. História da Bateria Brasileira. **Revista Batera e Percussão**. Ed. Jazz, n. 31, 22-26, março de 2000.

FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: UNESP, 2002.

GAFIEIRAS - A MÚSICA NO BRASIL. Entrevistas. **Raul de Souza: tá muito moderno, menino!** Disponível em <http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Entrevistas&SubArea=EntrevistasP artes&ID=34&ParteNo=23&IDArtista=33>, Acesso em 25/03/08.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GOMES, Ângela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. São Paulo: Vértice, 1986.

GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Mestre Odilon. **O Batuque Carioca - As Baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Groove, 2000.

HUNT, Joe. **52nd Street Beat**. New York: Jamey Abersold Jazz, 1994.

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

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervos e pesquisas. Disponível em <http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>. Acesso em 13/04/2008.

Jorginho, Bola, C., Chuim, Ricardo, Nelito. Mr. Edison Machado. **O Combate**, [s.i.], 23/11/1971.

Maciel, Luis Carlos. Edison Machado vendeu a bateria. **Sombras (Sociedade de Música Brasileira)**, 1974.

Mammi, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. **Novos Estudos CEBRAP**, nº 34, 63-70, novembro de 1992.

MAULEÓN, Rebeca. **Salsa Guidebook for Piano and Ensemble**. USA: Sher Music CO., 1993.

MELLO, José Eduardo Homem de. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1976.

Miranda, Dilmar. O samba e o passarinho. **Vir a Ser – Revista da Graduação de Ciências Sociais da USP**, São Paulo, v. 2-3, 45-64, 1998.

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

MUNIZ JUNIOR, José. **Do Batuque à Escola de Samba**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical**. Rio de Janeiro: Cia. Das Letras, 1993.

NETO, Ramalho. **Historinha do Desafinado**. Rio de Janeiro: Ed. Vecchi, 1965.

PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”). **Samba & Choro**, Uberlândia, 15/06/2003. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497> . Acesso em 10/02/2008.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, dezembro de 2005. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/opus/opus11/I\\_AcacioPiedade.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/opus11/I_AcacioPiedade.pdf) Acesso em 05/07/2007.

PINGUIM INSTRUMENTOS MUSICAIS. Sobre a Pinguim. Disponível em <http://www.pinguimdrums.com.br/pinguim.htm> Acesso em 12/05/2008..

RADIOLA URBANA. Leia. **Chega de saudades? Entrevista com J.T. Meirelles** 2005. Disponível em <http://www.radiolaurbana.com.br/index.asp?Fuseaction=Conteudo&ParentID=4&Menu=4&Materia=482> . Acesso em 24/04/08.

RAMSAY, John. **Art Blakey's Jazz Messages**. USA: Manhattan Music, 1994.

RANGEL, Lucio. **Samba, Jazz & outras notas**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2007.

RILEY, John. **The Jazz Drummer's Workshop: Advanced concepts for musical development**. USA: Modern Drummer Publications, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001.

Salgado, Álvaro F. Radiodifusão, fator social. **Cultura Política – Revista mensal de estudos brasileiros**. Rio de Janeiro, n. 6, 79-93, agosto de 1941.

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

SILVA, Alberto Ribeiro da. **Sinal Fechado: A Música Popular Brasileira sob Censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1990.

\_\_\_\_\_. **Música popular: da modinha à canção de protesto**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Editora Ática, 1981.

TURMA DA GAFIEIRA. **Músicas de Altamiro Carrilho**. Rio de Janeiro: Musidisc, [1957 ou 1958] (texto de contracapa).

URIBE, Ed. **The Essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set**. Miami FL, USA: Warner Bros. Publications, 1996.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Martins, 1964.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre/RS: Editora L&PM/Funarte, 1987.

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

Zan, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **Eccos revista científica**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2000.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. **Ideologia do desenvolvimento – Brasil: JK-JQ**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2º ed., 1978.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2000.

CAVALCANTI, Alberto R. **Música Popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo**. 2007. 402 p. Tese (Doutorado em sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

COLLIER, James Lincoln. **Jazz : a autentica musica americana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: AnnaBlume, 2 ed., 2001.

NENÊ. **Ritmos do Brasil para Bateria**. São Paulo: Ed. Trama Editorial, 1999.

PAIANO, Enor. **O Berimbau e o Som Universal - Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. 1994. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.

ROCCA, Edgard N. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1993.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

## LISTA DE AUDIÇÃO

ANTONIO CARLOS JOBIM. **Samba de uma nota só.** In: The composer of Desafinado plays. Elenco, 1965. LP.

ARY BARROSO. **Faceira.** Intérprete: Sílvio Caldas. In: História do Samba. Publicação em fascículos. CDs anexos à publicação. Globo, 1997.  
Arquivo digitalizado disponível em <http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>

ARY BARROSO. **Na baixa do sapateiro.** Intérprete: Sílvio Caldas. In: História do Samba. Publicação em fascículos. CDs anexos à publicação. Globo, 1997.  
Arquivo digitalizado disponível em <http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>

ALTAMIRO CARRILHO. **Deixa o breque prá mim.** Intérprete: Turma da Gafieira. In: Turma da Gafieira – Músicas de Altamiro Carrilho. Musidisc, [1957 ou 1958]. LP. Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

ALTAMIRO CARRILHO. **Maria Teresa.** Intérprete: Turma da Gafieira. In: Turma da Gafieira – Músicas de Altamiro Carrilho. Musidisc, [1957 ou 1958]. LP. Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

ALTAMIRO CARRILHO. **Viva o samba.** Intérprete: Turma da Gafieira. In: Turma da Gafieira – Músicas de Altamiro Carrilho. Musidisc, [1957 ou 1958]. LP. Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

DOM SALVADOR. **Meu fraco é café forte.** In: Rio 65 Trio. Philips, 1965. LP. Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

DORIVAL CAYMMI. **Maracangalha.** Intérprete: Turma da Gafieira. In: Turma da Gafieira – Gafieira em Hi-Fi, Musidisc, 1958. LP. Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

J.T. MEIRELLES. **Quintessência.** In: Edison Machado É Samba Novo. CBS, 1964. LP. Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

JOHNY ALF. **Céu e Mar.** Intérprete: Bossa Três. In: Bossa Três. Audio Fidelity, 1963. LP. Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

MOACIR SANTOS. **Coisa n. 1.** In: Edison Machado É Samba Novo. CBS, 1964. LP. Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

NECO. **Chorinho A.** In: Rio 65 Trio – A Hora e a Vez da M.P.M. Philips, 1966. LP.  
Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

RILDO HORA. **Você.** In: Edison Machado É Samba Novo. CBS, 1964. LP.  
Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

SEBASTIÃO NETO. Bossa Três Theme. Intérprete: Bossa Três. In: Bossa Três.  
Audio Fidelity, 1963. LP.  
Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

VÁRIOS. In: Sérgio Mendes & Bossa Rio: Você ainda não ouviu nada!. Philips,  
1964. LP.  
Arquivo digitalizado disponível em [www.edisonmachado.blogspot.com.br](http://www.edisonmachado.blogspot.com.br)

## ANEXOS

### Transcrições:

<i>Maracangalha</i> (Dorival Caymmi – int.: Turma da Gafieira, 1958) .....	135
<i>Bossa 3 Theme</i> (Sebastião Neto – int.: Bossa Três, 1963) .....	141
<i>Céu e Mar</i> (Johnny Alf – int. Bossa Três, 1963) .....	147
<i>Coisa n° 1</i> (Moacir Santos – int.: Edison Machado e grupo, 1964) .....	155
<i>Quintessência</i> (J. T. Meirelles – int.: Edison Machado e grupo, 1964).....	159
<i>Meu fraco é café forte</i> (Dom Salvador – int. Rio 65 Trio, 1965) .....	163
<i>Chorinho A</i> (Neco – int.: Rio 65 Trio, 1966) .....	169

## Legenda das transcrições

The legend consists of three horizontal staves, each with five measures. Symbols are placed above or below notes and rests to indicate specific percussion techniques.

- Staff 1:**
  - Measure 1: Downward arrow with an asterisk (\*) above it. Label: "ataque no prato (nota longa e acentuada)".
  - Measure 2: Downward arrow with a horizontal line above it. Label: "ataque no ride".
  - Measure 3: Downward arrow with an asterisk (\*) above it. Label: "condução ride (prato)".
  - Measure 4: Downward arrow with a diamond shape above it. Label: "cúpula prato".
  - Measure 5: Downward arrow with an asterisk (\*) above it. Label: "condução chimbau".
- Staff 2:**
  - Measure 1: Downward arrow with a plus sign (+) above it. Label: "chimbau fechado".
  - Measure 2: Downward arrow with a slash and a curved line above it. Label: "abertura de chimbau".
  - Measure 3: A solid black dot above the staff. Label: "tom suspenso".
  - Measure 4: A solid black dot above the staff. Label: "caixa".
  - Measure 5: A solid black dot above the staff. Label: "cowbell".
- Staff 3:**
  - Measure 1: Downward arrow with an asterisk (\*) above it. Label: "aro de caixa".
  - Measure 2: A solid black dot above the staff. Label: "surdo".
  - Measure 3: A solid black dot above the staff. Label: "bumbo".
  - Measure 4: Downward arrow with an asterisk (\*) above it. Label: "chimbau com pé".
  - Measure 5: Downward arrow with an asterisk (\*) above it. Label: "abertura de chimbau com pé".

# Maracangalha

Dorival Caymmi

Transcrição: Leandro Barsalini

♩ 112

Bateria

The musical score for the Bateria part of 'Maracangalha' is written in 2/4 time. It begins with a rest for the first two measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is divided into systems of four measures each, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accents (>), and slurs, indicating a complex and syncopated drum pattern.

This musical score is for guitar, spanning measures 33 to 61. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piece features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Many notes are marked with an accent (>). Measure 33 includes a triplet of eighth notes. Measure 34 features a 7/8 time signature change. The score is divided into systems of four measures each, with measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, and 61 placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, including eighth, sixteenth, and triplet notes, as well as rests and slurs.

65

Musical notation for measures 65-68. The top staff contains rhythmic patterns with accents (>) and 'x' marks. The bottom staff contains a steady bass line of eighth notes.

69

Musical notation for measures 69-72. The top staff contains rhythmic patterns with accents (>) and 'x' marks. The bottom staff contains a steady bass line of eighth notes. Measure 72 ends with a double bar line and a key signature change.

73

Musical notation for measures 73-76. The top staff contains rhythmic patterns with accents (>) and 'x' marks. The bottom staff contains a steady bass line of eighth notes.

77

Musical notation for measures 77-80. The top staff contains rhythmic patterns with accents (>) and 'x' marks. The bottom staff contains a steady bass line of eighth notes.

81

Musical notation for measures 81-84. The top staff contains rhythmic patterns with accents (>) and 'x' marks. The bottom staff contains a steady bass line of eighth notes.

85

Musical notation for measures 85-88. The top staff contains rhythmic patterns with accents (>) and 'x' marks. The bottom staff contains a steady bass line of eighth notes. Measure 88 features a melodic flourish.

89

Musical notation for measures 89-92. The top staff contains rhythmic patterns with accents (>) and 'x' marks. The bottom staff contains a steady bass line of eighth notes.

93

Musical notation for measures 93-96. The top staff contains rhythmic patterns with accents (>) and 'x' marks. The bottom staff contains a steady bass line of eighth notes.

97

101

105

109

113

117

121

chimbau...

125

129

Musical notation for measures 129-132. The top staff features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks and accents. The bottom staff shows a steady bass line with quarter notes.

133

Musical notation for measures 133-136. Similar to the previous system, with a complex top staff and a steady bass line.

137

ride

Musical notation for measures 137-140. The top staff has a "ride" marking and a different rhythmic pattern. The bottom staff has a steady bass line. Measure 140 has a triplet of eighth notes.

141

Musical notation for measures 141-144. The top staff has a complex pattern with accents. The bottom staff has a steady bass line. Measures 143-144 have triplets of eighth notes.

145

Musical notation for measures 145-148. The top staff has a complex pattern with accents. The bottom staff has a steady bass line.

149

Musical notation for measures 149-152. The top staff has a complex pattern with accents. The bottom staff has a steady bass line.

153

Musical notation for measures 153-156. The top staff has a complex pattern with accents. The bottom staff has a steady bass line.

157

Musical notation for measures 157-160. The top staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The bottom staff shows a steady bass line of eighth notes.

161

Musical notation for measures 161-164. Measures 161-163 continue the rhythmic pattern from the previous system. Measure 164 contains a whole rest followed by a quarter note with an accent (>).

165

Musical notation for measures 165-168. The top staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The bottom staff shows a steady bass line of eighth notes.

169

Musical notation for measures 169-172. The top staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The bottom staff shows a steady bass line of eighth notes.

173

Musical notation for measures 173-176. The top staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The bottom staff shows a steady bass line of eighth notes.

177

Musical notation for measures 177-180. The top staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The bottom staff shows a steady bass line of eighth notes. The system ends with a double bar line.

*fade out*

# Bossa 3 Theme

Sebastião Neto

Transcrição: Leandro Barsalini

♩ = c. 100  
Bateria

chimbau...

Measures 1-3 of the Bossa 3 Theme. The notation is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks, indicating a specific drumming technique. The first measure starts with a half rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes with 'x' marks.

Measures 4-7 of the Bossa 3 Theme. This section consists of a continuous, repetitive rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, creating a steady, driving accompaniment.

Measures 8-11 of the Bossa 3 Theme. Measures 8 and 9 are mostly rests, while measures 10 and 11 continue the rhythmic pattern with eighth notes and 'x' marks.

Measures 12-15 of the Bossa 3 Theme. Measure 12 features a triplet of eighth notes with 'x' marks. Measures 13 and 14 have eighth notes with 'x' marks, and measure 15 continues the pattern.

Measures 16-19 of the Bossa 3 Theme. Measures 16 and 17 are mostly rests, while measures 18 and 19 continue the rhythmic pattern with eighth notes and 'x' marks.

Measures 20-23 of the Bossa 3 Theme. This section consists of a continuous, repetitive rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks.

Measures 24-27 of the Bossa 3 Theme. This section consists of a continuous, repetitive rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks.

28

32

36

40

44

48

ride...

52

56

Musical notation for measures 56-59. The top staff contains a series of eighth-note chords, each marked with an 'x'. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

60

Musical notation for measures 60-63. The top staff contains a series of eighth-note chords, each marked with an 'x'. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

64

Musical notation for measures 64-67. The top staff contains a series of eighth-note chords, each marked with an 'x'. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

68

Musical notation for measures 68-71. The top staff contains a series of eighth-note chords, each marked with an 'x'. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

72

Musical notation for measures 72-75. The top staff contains a series of eighth-note chords, each marked with an 'x'. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

76

Musical notation for measures 76-79. The top staff contains a series of eighth-note chords, each marked with an 'x'. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

80

Musical notation for measures 80-83. The top staff contains a series of eighth-note chords, each marked with an 'x'. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, ending with a double bar line and a fermata.

84

88

92

96

100

104

108

112

116

120

124

128

chimbau...

132



33

37

41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

81

85

89

93

97

101

105

109

113

117

121

125

129

133

137

141

145

149

153

157

161

165

169

173

177

181

185

189

193

197

201

205

fade out...

209

213

# Coisa nº 1

Moacir Santos

Transcrição: Leandro Barsalini

♩ = c. 106

Bateria

The musical score for Bateria (Drum) is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a tempo marking of approximately 106 beats per minute. The score consists of 32 measures, divided into eight systems of four measures each. The notation includes various drum strokes: snare (indicated by an 'x' on the top line), tom (indicated by an 'x' on the middle line), and cymbal (indicated by an 'x' on the bottom line). The rhythm is complex, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, rests, and triplet markings. The first system (measures 1-4) shows a pattern of snare and tom strokes. The second system (measures 5-8) introduces triplet markings and accents. The third system (measures 9-12) continues the complex rhythmic pattern. The fourth system (measures 13-16) features a similar pattern with accents. The fifth system (measures 17-20) includes a measure with a 7-measure rest. The sixth system (measures 21-24) continues the rhythmic pattern. The seventh system (measures 25-28) and the eighth system (measures 29-32) conclude the piece with a final rhythmic flourish.

33

37

41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

81

85

89

93

97

Musical staff 1: Measures 97-100. Treble clef, 2/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 99 has a fermata over the G4 note.

101

Musical staff 2: Measures 101-104. Treble clef, 2/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 101 has a fermata over the G4 note. Measure 102 has a triplet of eighth notes G4, A4, B4. Measure 103 has an accent (>) over the C5 note.

105

Musical staff 3: Measures 105-108. Treble clef, 2/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 105 has accents (>) over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 106 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 107 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes.

109

Musical staff 4: Measures 109-112. Treble clef, 2/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 109 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 110 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 111 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 112 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes.

113

Musical staff 5: Measures 113-116. Treble clef, 2/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 113 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 114 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 115 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 116 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes.

117

Musical staff 6: Measures 117-118. Treble clef, 2/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 117 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes. Measure 118 has a slur over the G4, A4, B4, and C5 notes.

# Quintessência

J.T.Meirelles

Transcrição: Leandro Barsalini

♩ = 106

Bateria

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

81

85

89

93

97

101

105

109

113

117

121

125

129

3

3

6

6

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of nine staves of music. The first staff begins at measure 97 and ends at measure 100. The second staff begins at measure 101 and ends at measure 104. The third staff begins at measure 105 and ends at measure 108. The fourth staff begins at measure 109 and ends at measure 112. The fifth staff begins at measure 113 and ends at measure 116, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3'. The sixth staff begins at measure 117 and ends at measure 120, also featuring a triplet of eighth notes marked with a '3'. The seventh staff begins at measure 121 and ends at measure 124, featuring two sixteenth-note runs marked with a '6'. The eighth staff begins at measure 125 and ends at measure 128. The ninth staff begins at measure 129 and ends at measure 132. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some specific guitar techniques indicated by 'x' marks on the notes.

# Meu fraco é café forte

Dom Salvador

Transcrição: Leandro Barsalini

♩ = c. 138

Bateria

1

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

65

Musical notation for measures 65-68. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

69

Musical notation for measures 69-72. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

73

Musical notation for measures 73-76. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

77

Musical notation for measures 77-80. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

81

Musical notation for measures 81-84. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

85

Musical notation for measures 85-88. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

89

Musical notation for measures 89-92. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

93

Musical notation for measures 93-96. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

97

101

105

109

113

117

121

125

129

133

137

141

145

149

153

157

161

165

169

173

177

181

185

189

# Chorinho A

Neco

Transcrição: Leandro Barsalini

♩ = c. 88

Bateria

chimbau...

1

5

9

13

17

21

25

29

33

ride...

37

41

chimbau...

45

49

53

ride...

57

61

65

69

73

77

(com baqueta)

81

chimbau...

85

Musical notation for measures 85-88. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and accents. The bottom staff contains a bass line with eighth-note patterns and rests.

89

Musical notation for measures 89-92. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and accents. The bottom staff contains a bass line with eighth-note patterns and rests.

93

Musical notation for measures 93-96. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and accents. The bottom staff contains a bass line with eighth-note patterns and rests.

97

Musical notation for measures 97-100. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns, accents, and triplets. The bottom staff contains a bass line with eighth-note patterns and rests.

101

Musical notation for measures 101-104. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns, accents, triplets, and a sextuplet. The bottom staff contains a bass line with eighth-note patterns and rests.