



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LEANDRO BARSALINI

MODOS DE EXECUÇÃO DA BATERIA NO SAMBA

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LEANDRO BARSALINI

MODOS DE EXECUÇÃO DA BATERIA NO SAMBA

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Doutor em Música, na área de concentração Práticas Interpretativas.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Co-orientador: José Roberto Zan

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pelo aluno Leandro Barsalini, e orientada pelo Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto e co-orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

B28m Barsalini, Leandro, 1975-
Modos de execução da bateria no samba / Leandro Barsalini. – Campinas, SP
: [s.n.], 2014.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.

Coorientador: José Roberto Zan.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Samba. 2. Musica para bateria. 3. Percussão. I. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida, 1972-. II. Zan, José Roberto, 1948-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Samba drumset patterns

Palavras-chave em inglês:

Samba

Drum set music

Percussion

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Paulo José da Siqueira Tiné

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Walter Garcia da Silveira Junior

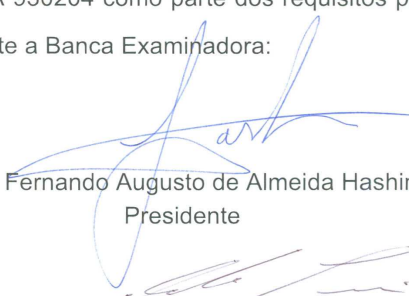
Fernando de Oliveira Rocha

Data de defesa: 20-05-2014

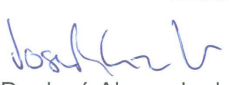
Programa de Pós-Graduação: Música

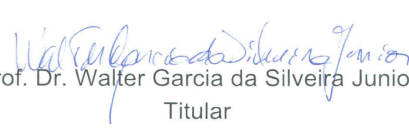
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

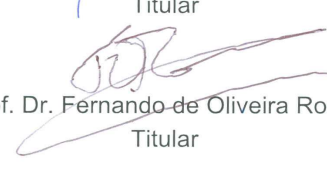
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Leandro Barsalini - RA 930204 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Presidente


Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné
Titular


Prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho
Titular


Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Junior
Titular


Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Titular

Dedico este trabalho à Cléo,
cuja dança renova meus prazeres
e oferece equilíbrio
nesse batucar tão descompassado
que é a vida.

Agradecimentos

Agradeço a este mundo que me rodeia: familiares, camaradas, professores e comunidade musical. Para minha sorte e felicidade, muitos personagens desse cenário reúnem mais do que um desses elos de relação; são meus amigos irmãos músicos. Enfim, espero que cada nome desta folha saiba o quanto me são importantes, e quanto refletem nesse trabalho.

Tese findada, vida seguindo. Estamos aí, prontos para firmar novos elos e fortalecer os que já existem. Só dessa maneira é que outros conhecimentos podem aflorar.

Cleo de Paula. Pedro Barsalini.

Valdemir Barsalini. Maria Silvia Ianni Barsalini. Glauco Barsalini. Heitor Barsalini.

Ricardo Martins Valle. André Casaca. Marcelo Falleiros.

Marco Ferrari.

Marcelo Onofri. Edu Guimarães. Gilberto de Syllos.

Eduardo Visconti.

Almir Côrtes. Gabriel Rezende. Rafael dos Santos.

Ramon Del Pino. Geremias Tiófilo (Juninho Pereira).

Gustavo Lobão. Meiri Fogari. Fernando Junqueira. Helio Cunha.

À orientação:

Fernando Hashimoto.

José Roberto Zan.

À banca:

Fernando Rocha. Paulo Tiné. Zé Alexandre Carvalho. Walter Garcia.

*E quem garante que a História
é carroça abandonada
numa beira de estrada
ou numa estação inglória*

*A História é um carro alegre
cheio de um povo contente
que atropela indiferente
todo aquele que a negue*

*É um trem riscando trilhos
abrindo novos espaços
acenando muitos braços
balançando nossos filhos*

Pablo Milanés / Chico Buarque

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade identificar modos de execução do instrumento bateria no samba, ilustrados em registros fonográficos realizados por vários artistas desde a década de 1930. A partir da escuta das gravações, empreendeu-se a prática musical visando a consequente reprodução dos respectivos padrões de execução da bateria; posteriormente, trechos foram selecionados, transcritos e analisados. Tais análises se desenvolveram com base nos aspectos musicais (técnicos e interpretativos) diretamente observados, bem como da própria contextualização histórica dos exemplos em questão. Dessa maneira, foram também considerados aspectos decorrentes da escuta da música como um produto cultural, gerado em diferentes condições tecnológicas e fruto de determinações estéticas e mercadológicas. Sendo assim, os dados levantados através da observação e da prática musical deram suporte a reflexões, no sentido de desvendar os sentidos das estratégias musicais levadas a cabo pelos bateristas citados, entendendo que tais estratégias foram condicionadas, ainda que muitas vezes de maneira inconsciente por parte dos protagonistas, pelas demandas e transformações da sua esfera de atuação no mercado de trabalho. Como resultado, foi possível entender em que medida certas abordagens da bateria se conectam ou se distanciam de procedimentos técnicos comuns a instrumentos “típicos” da percussão do samba, iluminando um panorama histórico e musical construído a partir do ponto de vista da prática do instrumento bateria, e alicerçado em quatro matrizes estilísticas: o samba batucado, o samba escovado, o samba conduzido e o samba fraseado. Na medida em que cada padrão de execução utiliza elementos característicos a uma ou mais matrizes, são revelados níveis de conflitos entre os ideais de tradição e modernidade, norteadores em grande parte dos estudos sobre música popular brasileira.

Palavras-chave: Samba; Bateria; Percussão.

ABSTRACT

This research aimed to identify different ways to play drumset on the samba rhythm, illustrated in phonograph records made by several artists since the 1930s. From listening to the recordings, the consequent musical practice aimed to reproduce the standards drumset patterns; later passages were selected, transcribed and analyzed. Such analyzes are developed from music (technical and interpretive) aspects directly observed, and also the historical context of the examples itself. Thus, were also considered issues arising from listening to the music as a cultural product, generated in different technological conditions and the result of aesthetic and market determinations. Thus, the data collected through observation of musical practice have supported reflections, to unravel the meaning of musical strategies undertaken by drummers mentioned, understanding that such strategies were conditioned, yet often so unconscious by of the protagonists, by the demands and changes in their sphere of activity in the labor market. As a result, it was possible to understand the extent to which certain approaches connect the drumset to common technical procedures of "typical" samba percussion instruments, illuminating a historical and musical panorama built from the point of view of the practice of the drumset, and grounded in three stylistic matrix: the samba batucado, the samba escovado and the samba de prato. As each pattern uses characteristics elements of one or more matrix, levels of conflict are revealed between the ideals of tradition and modernity, guiding in most studies of Brazilian popular music.

Keywords: Samba; Drumset; Percussion.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Legenda para notação de bateria	13
Figura 2: Representação de um ritmo guia de samba.....	24
Figura 3: Representação de dois níveis de assimetria de um ritmo guia de samba.....	26
Figura 4: Representação circular de um ritmo guia de samba.....	29
Figura 5: Exemplo de levada de naipe de tamborim em batucada de escola de samba.....	30
Figura 6: Sensação auditiva gerada pela execução do padrão da Figura 5.....	31
Figura 7: Exemplos de agrupamentos rítmicos passíveis de comum transcrição no samba.....	32
Figura 8: Esquema inicial de classificação genérica sobre modos de execução da bateria no samba.....	37
Figura 9: Capa do LP <i>Vitrine Odeon</i>	59
Figura 10: Capa do CD <i>Os grandes sambas da História vol. 2</i>	61
Figura 11: Solo de bateria em <i>Faceira (a)</i> , compassos 7 e 8.....	61
Figura 12: Solo de bateria em <i>Faceira (a)</i> , compassos 11 e 12.....	62
Figura 13: Solo de bateria em <i>Faceira (a)</i> , compassos 27 e 28.....	62
Figura 14: Solo de bateria em <i>Faceira (a)</i> , compassos 143 e 144.....	62
Figura 15: Capa do LP <i>40 Anos da Rádio Nacional</i>	74
Figura 16: Padrão de acompanhamento de bateria em <i>Faceira (b)</i>	75
Figura 17: Solo de bateria em <i>Faceira (b)</i> , compassos 7 e 8.....	75
Figura 18: Solo de bateria em <i>Faceira (b)</i> , compassos 11 e 12.....	76
Figura 19: Solo de bateria em <i>Faceira (b)</i> , compassos 27 e 28.....	77
Figura 20: Solo de bateria em <i>Faceira (b)</i> , compassos 59 e 60.....	77
Figura 21: Solo de bateria em <i>Faceira (b)</i> , compassos 91 e 92.....	77
Figura 22: Solo de bateria em <i>Faceira (b)</i> , compassos 95 e 96.....	77
Figura 23: Solo de bateria como fundo musical à apresentação de <i>Concerto de Bateria</i>	81
Figura 24: Solo de bateria escrito em <i>Concerto de Bateria</i> , compassos 27 a 34.....	82
Figura 25: Solo de bateria executado em <i>Concerto de Bateria</i> , compassos 27 a 34.....	82
Figura 26: Solo de bateria executado em <i>Concerto de Bateria</i> , compassos 49 a 64.....	83
Figura 27: Capa do CD <i>Os grandes sambas da História vol. 9</i>	84
Figura 28: Padrão rítmico recorrente em <i>Na baixa do sapateiro (a)</i>	84

Figura 29: Redução do ritmo dos sopros e transcrição de bateria em <i>Na baixa do sapateiro (a)</i> , compassos 79 a 94.....	86
Figura 30: Capa do LP <i>Batucada Fantástica</i>	87
Figura 31: Padrão base executado em <i>Frigideira</i> , onde se aplica o recurso de abafamento com a mão.87	
Figura 32: Capa do LP <i>Aqui está o Bola Sete</i>	93
Figura 33: Capa do LP <i>Convite à Música</i>	94
Figura 34: Capa do LP <i>Coquetel Dançante</i>	96
Figura 35: Transcrição da introdução de <i>Batuque no morro</i> , compassos 1 a 8.....	97
Figura 36: Transcrição de bateria em <i>Batuque no morro</i> , compassos 104 a 151.....	98
Figura 37: Capa do LP <i>Uma noite no Arpège</i>	102
Figura 38: Padrão de acompanhamento de bateria em <i>O samba com Luciano</i> , compassos 9 a 12.....	109
Figura 39: Samba batucado no chimbau em <i>O Samba com Luciano</i> , compassos 69 a 72.....	110
Figura 40: Solo de bateria em <i>O Samba com Luciano</i> , compassos 27 a 30.....	110
Figura 41: Solo de bateria em <i>O Samba com Luciano</i> , compassos 33 a 36.....	110
Figura 42: Solo de bateria em <i>O Samba com Luciano</i> , compassos 115 a 118.....	110
Figura 43: Solo de bateria em <i>O Samba com Luciano</i> , compassos 121 a 124.....	111
Figura 44: Solo de bateria em <i>O Samba com Luciano</i> , compassos 45 a 60.....	112
Figura 45: Solo de bateria em <i>O Samba com Luciano</i> , compassos 153 a 193.....	113
Figura 46: Exemplo de padrão de samba cruzado.....	115
Figura 47: Vozes das mãos separadas do samba cruzado.....	115
Figura 48: Capa do LP <i>Ovalô</i>	116
Figura 49: Padrão de samba cruzado em <i>Aquele abraço</i> , compassos 1 a 8.....	117
Figura 50: Capa do LP <i>Batucada Fantástica vol.3</i>	117
Figura 51: Transcrição de bateria em <i>Samba cruzado</i> , compassos 1 a 22.....	118
Figura 52: Capa do CD <i>Alegria de viver</i>	120
Figura 53: Padrão de caixa surda empregado nos 54 compassos iniciais de <i>Linha de passe</i>	121
Figura 54: Capa do CD <i>Tudo coreto</i>	121
Figura 55: Transcrição de bateria em <i>Ladeira da preguiça</i> , compassos 1 a 8.....	122
Figura 56: Padrão rítmico com escovinhas utilizado no <i>ragtime</i>	129
Figura 57: <i>Shimmy beat</i> com escovinhas.....	130

Figura 58: Padrão de escovinhas com desenhos circulares.....	131
Figura 59: Variação de desenhos circulares com escovinhas.....	131
Figura 60: Padrão rítmico “convencional” de jazz com escovinhas.....	132
Figura 61: Padrões de escovinhas jazz em andamentos rápidos.....	133
Figura 62: Padrões de escovinha em desenho linear, característico em contextos de samba.....	134
Figura 63: Representação musical de padrão característico da matriz do <i>samba escovado</i>	134
Figura 64: Padrão de acompanhamento do cavaco e da caixa com escovinhas em <i>Carinhoso</i>	137
Figura 65: Capa do CD <i>Memórias Musicais vol.7</i> , lançado pela Biscoito Fino em 2002.....	137
Figura 66: Solo de caixa com escovinhas em <i>Cabuloso</i>	138
Figura 67: Padrão de escovinhas em <i>Tamborins</i>	138
Figura 68: Capa do LP <i>Samba de bossa</i>	139
Figura 69: Melodia e padrão de <i>samba batucado</i> com escovinhas em <i>Desafinado (a)</i>	140
Figura 70: Padrão de <i>samba batucado</i> com escovinhas em <i>Linha de passe</i>	141
Figura 71: Capa do 10 polegadas <i>Uma noite no Plaza</i>	144
Figura 72: Padrão de acompanhamento em <i>Reloginho da vovó</i>	146
Figura 73: Capa do LP <i>Canção do amor demais</i>	147
Figura 74: Padrões de acompanhamento do vilão e caixa escovada em <i>Outra vez</i>	148
Figura 75: Melodia e padrões de acompanhamento em <i>Chega de Saudade (a)</i> , compassos 13 a 20....	149
Figura 76: Padrões de acompanhamento em <i>Chega de Saudade (a)</i> , a partir do compasso 53.....	150
Figura 77: Capa do LP <i>Chega de saudade</i>	150
Figura 78: Padrões de acompanhamento em <i>Chega de Saudade (b)</i> , compassos 9 a 12.....	152
Figura 79: Padrões de acompanhamento em <i>Aos pés da cruz (a)</i> , compassos 6 a 9.....	153
Figura 80: Capa do LP <i>Viva o samba</i>	154
Figura 81: Padrão de bateria em <i>Brigas nunca mais</i>	155
Figura 82: Capa do LP <i>Elis e Tom</i>	156
Figura 83: Transcrição de bateria em <i>Águas de março</i> , compassos 7 a 10.....	157
Figura 84: panorama ilustrativo do desenvolvimento dos estilos de samba na bateria.....	164
Figura 85: Capa do LP <i>Turma da Gafieira: Músicas de Altamiro Carrilho</i>	169
Figura 86: Transcrição da bateria em <i>Samba de morro</i> , compassos 25 a 40.....	174
Figura 87: Capa do LP <i>Samba em Hi-Fi</i>	176

Figura 88: Transcrição de tema e bateria em <i>Maracangalha</i> , compassos 9 a 39.....	178
Figura 89: Padrões de acompanhamento de guitarra e bateria em <i>Maracangalha</i>	179
Figura 90: Capa do LP <i>Saxsambando</i>	182
Figura 91: Transcrição da bateria em <i>Faceira (c)</i> , compassos 1 a 24.....	183
Figura 92: Capa do LP <i>Milton Banana Trio</i>	184
Figura 93: Transcrição da bateria em <i>Aos pés da cruz (b)</i> , compassos 1 a 35.....	185
Figura 94: Capa do LP <i>Som 3</i>	187
Figura 95: Transcrição da bateria em <i>Na baixa do sapateiro (b)</i> , compassos 1 a 24.....	188
Figura 96: Capa do LP <i>Zero Hora</i>	188
Figura 97: Transcrição da bateria em <i>Na baixa do sapateiro (c)</i> , compassos 37 a 70.....	190
Figura 98: Capa do LP <i>À vontade mesmo</i>	193
Figura 99: Transcrições do tema, ritmo de acompanhamento do piano e da bateria em <i>Estamos aí (a)</i> , compassos 17 a 50.....	194-195
Figura 100: Capa do LP <i>4 na Bossa</i>	196
Figura 101: Transcrição da bateria em <i>Estamos aí (b)</i> , compassos 7 a 42.....	197
Figura 102: Capa do LP <i>Clareza</i>	200
Figura 103: Transcrições do ritmo do cavaco, instrumentos de percussão e bateria em <i>Juízo final</i> , compassos 49 a 72.....	201-202
Figura 104: Capa do LP <i>Bandalhismo</i>	204
Figura 105: Transcrição de bateria em <i>Siri recheado e o cacete</i> , compassos 13 a 28.....	205
Figura 106: Capa do LP <i>Sambalanço Trio</i>	206
Figura 107: Transcrição de bateria em <i>Estamos aí (c)</i> , compassos 1 a 42.....	207
Figura 108: Capa do LP <i>Rio 65 Trio</i>	209
Figura 109: Transcrição da melodia e da bateria em <i>Desafinado (b)</i> , compassos 1 a 33.....	210
Figura 110: Transcrição da bateria em <i>Desafinado (b)</i> , compassos 33 a 48.....	212
Figura 111: Transcrição da bateria em <i>Desafinado (b)</i> , compassos 69 a 136.....	213
Figura 112: Capa do CD <i>Pra que mentir?</i>	214
Figura 113: Transcrição de melodia e bateria em <i>Aos pés da cruz (c)</i> , compassos 1 a 32.....	216-217
Figura 114: Capa do CD <i>Samba jazz e outras bossas</i>	218
Figura 115: Transcrição do tema e da bateria em <i>Devagar com a louça</i> , compassos 1 a 48.....	220-221

Figura 116: Capa do CD <i>Transitions</i>	222
Figura 117: Transcrição de bateria em <i>Bahia com H</i> , compassos 71 a 124.....	224
Figura 118: Transcrição de bateria em <i>Bahia com H</i> , compassos 153 a 188.....	225

Sumário

REPINTURA.....	1
RELEITURA.....	7
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	15
1.1 Definindo o cenário.....	15
1.2 As cores do samba.....	17
1.3 Matrizes estilísticas.....	33
CAPÍTULO 2 – A INSERÇÃO DA BATERIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: Aspectos Musicais e representações estéticas.....	41
2.1 A bateria no Brasil.....	41
2.2 A percussão “típica”.....	47
CAPÍTULO 3 – O SAMBA BATUCADO.....	57
3.1 Os primeiros “solos”.....	57
3.2 As orquestras de samba e o desenvolvimento da matriz do samba batucado.....	63
3.3 Dos bailes à boate: a figura do improvisador.....	88
3.4 O som das boates.....	100
3.5 O samba com Luciano.....	108
3.6 O samba cruzado.....	114
3.7 O samba batucado em novos contextos.....	119
CAPÍTULO 4 – O SAMBA ESCOVADO.....	123
4.1 Breve histórico das escovinhas.....	123
4.2 Técnicas comumente empregadas: das possibilidades de execução.....	128
4.2.1 Dos padrões no contexto do jazz.....	129
4.2.2 Dos padrões no contexto do samba.....	133
4.3 O batuque com as escovinhas.....	135
4.4 O samba-canção “moderno”.....	141
CAPÍTULO 5 – SAMBA DE PRATO.....	163
5.1 As <i>samba sessions</i> e a MPM.....	163
5.2 A Turma da Gafieira.....	169
5.3 Aspectos técnicos do samba conduzido.....	180
5.4 A bateria do naipe de percussão.....	198
5.5 Padrões híbridos.....	204
5.6 O samba fraseado.....	208
CONCLUSÃO.....	227
REFERÊNCIAS.....	229

REPINTURA

Rotineiramente, o pequeno mulato ajoelhava-se diante dos altares da igreja paulistana do Carmo, e ali passava um bom tempo a fazer suas orações. Não, em verdade as orações acabaram há muito; o que realmente mantém aquele garoto ali são as pinturas, os santos retratos que enchem os tetos e os quadros pendurados ao seu redor, de “caras redondas, gordas, lisas, de uma alvura impassível”.

Adulto, o admirador tornou-se um artista, intelectual de muitas facetas, memorável por suas poesias, ensaios, críticas literárias, além da vasta produção enquanto musicólogo. Entre seus trabalhos, dedicou oito anos de pesquisa sobre a vida e obra de um até então esquecido padre pintor, mulato santista, cuja arte sacra podia ser encontrada em tetos de algumas igrejas das cidades de São Paulo e de Itu. Entre elas, a mesma que frequentava e admirava quando criança, provavelmente sem nem mesmo imaginar que o motivo de sua contemplação poderia se tornar um futuro objeto de pesquisa.

Funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Mario de Andrade teve o resultado de sua empresa publicado em 1945, mesmo ano em que faleceu. A primeira edição de *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* dividia-se em duas partes, Vida e Obra. Ao relatar a obra do pintor, surge um fato curioso: quando retorna à igreja do Carmo de São Paulo, Mário observa que o que é então visível difere daquilo que certos documentos comprovam, e do que suas memórias ilustravam:

Enfim os documentos provam que a última obra paulistana do artista foi o teto da Ordem Terceira [do Carmo]. (...) O painel central do teto da nave não existe visível. Ou foi destruído (o que não me preocupei em saber, por seu trabalho exclusivamente técnico) ou existe debaixo da pintura atual, que é de Pedro Alexandrino moço, antes de seus estudos europeus. O resto dessa decoração existe e apenas retocada sem prejuízo grave; o restaurador tendo se resumido a dar umas pinceladas grosseiras, reavivando à pressa linhas de panejamento ou acentuando partes luminosas dos volumes. Do teto da capela-mor o que se diz é que o pintor que o restaurou conservou a composição, apenas mudando nela a posição duma das pernas da Nossa Senhora. Isso nos induz a imaginar que ainda existe, por baixo do monstrengo meloso que lá está, a pintura autêntica de Jesuíno. (ANDRADE, 2012:181)

Recentemente, em projeto de restauração do IPHAN, o “monstrengo meloso” foi removido, fazendo ressurgir a pintura que a criança tanto admirara, e considerada, desde

então, original. Certo fato histórico, evidente ao olhar, revela um ciclo de provisórias camadas que encobrem outras histórias apontas pela pesquisa, e que o tempo atesta.

No relato da vida do padre, tarefa espinhosa perante a escassez de documentos que conseguira reunir, o pesquisador constrói um personagem, conferindo-lhe alguns atributos de caráter que refletiam, em certa medida, suas próprias questões perante a condição racial compartilhada por sujeito e objeto: a miscigenação. E ainda, o sujeito escritor tomou a liberdade de atribuir à infância do personagem fatos sugeridos pelas próprias memórias:

Mas Jesuíno adorava ficar tempo esquecido, ajoelhado ante os altares laterais da igreja do convento carmelita. Está rezando, diriam os frades. Mas o menino se perdia na contemplação dos quadros que adornavam os frontões dos retábulos. Ele achava muito lindos esses santos pintados de que nunca se esquecerá: caras redondas, gordas, lisas, de uma alvura impassível. Ele não tinha essa alvura... (ANDRADE, 2012:38)

Essa “interferência imaginativa” não passou despercebida pelo pesquisador, que às vésperas da primeira publicação ainda questionava tal conduta. Em carta endereçada ao então diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mario revela seu incômodo:

Desde que você partiu levando o “meu” Jesuíno [o texto], me bateu uma consciência pavorosa de fracasso, de medo, de, enfim, de consciência na batata [...] A parte da biografia é que me atenaza, preciso reler, modificar. É preciso. Tive, com a fuga do livro pra aí [Rio de Janeiro], o que quer dizer que embora ainda não publicada, a obra principiou vivendo por si, sem minha autorização nem condescendência, tive a noção exata de que, se o tom ficção está certo pro caso, me deixei levar às vezes pra uma, como dizer, pra uma liberdosidade, uma licenciosidade literária, uma imodéstia no tratamento do tom. Sobretudo naquele refrão de Jesuíno tomar consciência de seu mulatismo, olhando na frente a mão mulata dele, pintando, tocando nos órgãos. É ter feito disso um refrão que tornou licenciosa a análise psicológica. (apud BARSALINI, 2012:15)

O pesquisador não teve tempo de fazer as tais modificações. Publicou-se o Jesuíno tal qual as licenciosidades literárias andradianas foram capazes de construir. Hoje, passados quase setenta anos, novos estudiosos se debruçam sobre os documentos, empenhados em analisar a obra de Mário. Nesse contexto, se entrevê a possibilidade da

redescoberta de outros Jesuínos.

RELEITURA

INTRODUÇÃO

O presente trabalho integra uma ampla pesquisa de performance musical, a partir da qual estudamos diferentes maneiras de execução do ritmo de samba na bateria¹. O texto aqui desenvolvido pretende apresentar, analisar e discutir aspectos relativos a resultados alcançados através da escuta e da prática musical. Neste sentido, constitui-se como última etapa de um processo de estudo cujo alicerce foi moldado via contato direto com o instrumento e pela exploração de seus recursos técnicos e interpretativos.

Através da elaboração de dois recitais, parte dos elementos musicais apontados no decorrer dessa tese foi publicamente executada e apreciada; especialmente no segundo recital, momento em que os procedimentos metodológicos e os objetivos específicos da pesquisa já estavam mais bem definidos, organizamos uma performance temática, cuja proposta foi justamente ilustrar alguns dos casos aqui contemplados. Para tanto, selecionamos três sambas e executamos transcrições de diferentes versões de cada um, de forma a apresentar vários padrões do ritmo na bateria, sempre precedidos de uma exposição oral através da qual situamos historicamente os bateristas estudados e contextualizamos suas respectivas abordagens rítmicas e sonoridades particulares. Os sambas e versões apresentadas no recital foram:

a) *Na baixa do sapateiro* – transcrições de registros dos bateristas Luciano Perrone (1942), Turquinho (1966) e Toninho Pinheiro (1966);

b) *Aos pés da cruz* – transcrições de registros dos bateristas Juquinha (1959), Milton Banana (1968) e Tutty Moreno (1996);

c) *Faceira* – transcrições de registros dos bateristas Luciano Perrone [194-?] e Plínio Araujo (1960).

Tais versões foram gravadas por diferentes instrumentações, variando de orquestras a trios, e sua reprodução no recital foi possível a partir da adaptação em arranjos

¹ Para evitar possíveis confusões, estipulamos desde já que as referências à “bateria” significam que nos remetemos ao instrumento constituído em sua forma padronizada por bumbo, caixa, tambores, chimbau e prato de condução, executado por uma única pessoa. Para os casos que se referem aos vários instrumentos tocados por um grupo de pessoas, explicitaremos estas exceções com expressões que definam o contexto em questão, a exemplo de “bateria de escola de samba”.

para quarteto formado por bateria, contrabaixo, guitarra e piano. Ainda que restritos a esta condição, nos preocupamos em reproduzir na bateria as singularidades observadas em cada caso, buscando alcançar as mesmas qualidades sonoras das gravações, de forma que fossem ilustrados não somente os padrões rítmicos, mas também seus respectivos modos de execução, ou seja, os diferentes estilos em questão.

O objetivo geral desta pesquisa consiste na identificação de padrões de execução musical, o que significa que nosso foco não está propriamente direcionado a características singulares deste ou daquele baterista; o objeto em questão não é o indivíduo que toca, e sim o resultado de certas experiências musicais. Portanto, a pauta do trabalho é circunscrita pela identificação e relação entre os aspectos constitutivos de tais padrões, compreendendo tais aspectos enquanto parâmetros para o estabelecimento de determinados modos de execução da bateria no samba. De qualquer maneira, os bateristas aqui mencionados são nomes de significativa importância no contexto específico em que atuam, por agregarem valores como reconhecimento pelos pares, índice relevante de gravações e consequente legitimação no meio musical. Embora nem sempre esta ordem de fatores tenha ocorrido da mesma maneira para todos os bateristas citados, a produção musical de cada caso é exemplar no amplo panorama do samba, de forma a possibilitar o reconhecimento de padrões de execução. Tais padrões, realizados na prática profissional cotidiana, repercutiram em bailes, festivais, palcos e casas noturnas; repercutiram em auditórios de rádios, transmissões e gravações, sendo que alguns deles estão já registrados em métodos de bateria, se bem que quase sempre sem alguma devida contextualização. Em todo caso, se tornaram padrões porque foram suficientemente reproduzidos – e continuam sendo, a ponto de constituírem matrizes que sintetizam estilos de execução, gerando modelos adotados por muitos outros músicos².

Considerando a perspectiva delineada, esta pesquisa foi empreendida a partir dos seguintes procedimentos: a) audição, b) contextualização histórico musical, c) transcrição, d) execução dos excertos transcritos, e) análise rítmica dos motivos, padrões e

² O conceito de *matriz* representa uma síntese de características determinantes de um padrão de execução, se constitui através de simplificações e generalizações, e servirá de parâmetro para análise. A noção de *modelo*, por sua vez, representa um exemplo singular inspirado na própria matriz, com tantas formas possíveis quantas forem as tentativas de reprodução.

frases; f) considerações sobre aspectos interpretativos (sonoridades específicas, timbres, afinações, dinâmicas, articulações, etc.); g) relação entre os dados levantados nas diferentes etapas de análise, objetivando a compreensão dos processos de configuração de determinados modos de execução da bateria no samba.

Nessa estrutura metodológica, as etapas que compreendem a audição, a transcrição e a consequente execução instrumental são determinantes, seja na perspectiva de um estudo focado propriamente na performance ou no desdobramento de outras linhas de pesquisa musical. Isso porque a reunião de tais etapas constitui o momento no qual se apresenta o material musical, enquanto matéria-prima das práticas e das reflexões desenvolvidas. Nesse sentido, é importante enfatizarmos que as transcrições foram feitas com auxílio de ferramentas que nos possibilitaram, quando necessário, reduzir os andamentos das músicas, com o intuito de facilitar a identificação pormenorizada do material em questão; e ainda, que em todos os casos executamos os trechos transcritos simultaneamente à escuta das respectivas gravações, no intuito de comprovarmos a fidelidade da escrita musical, através de um processo de assimilação dos eventos sonoros que combina as vias de percepção aurais aos próprios estímulos corporais desencadeados pela ação gestual da prática instrumental.

A exposição dos exemplos musicais pode despertar no leitor iniciado no instrumento, e interessado no tema, a iniciativa de reproduzir certos padrões de execução aqui reunidos, o que não deixará de ser positivo. No entanto, é importante ressaltar que para além dos resultados alcançados, nossa proposta não é apresentar um manual de bateria, e sim sugerir, por meio do desenvolvimento de análises reflexivas, metodologias de pesquisa na abordagem das práticas desse instrumento, sejam quais forem os estilos envolvidos. É indispensável que o leitor aprecie os áudios respectivos a cada excerto transcrito e exemplificado, sem os quais fica impossível compreender plenamente os objetos do trabalho, o seu “que”. Mas é igualmente decisivo aos nossos objetivos elucidar o leitor quanto aos mecanismos empreendidos na escolha, ordenação e tratamento do material musical, bem como nas consequentes relações estabelecidas, o “como” da pesquisa.

Os capítulos estão organizados da seguinte maneira: inicialmente,

estabelecemos os fundamentos teóricos, alicerces do desenvolvimento das análises posteriores. Dessa maneira, o **Capítulo 1** ocupa-se com a delimitação mais precisa do objeto da pesquisa, e para tanto trabalhamos com as “estruturas de origem e estilo” do samba, termos cunhados por Oliveira Pinto que nos parecem bastante pertinentes à maneira como abordamos o ritmo e suas manifestações na bateria. Este capítulo apresenta ainda a perspectiva de Meyer na definição do conceito de estilo, referência que fornece sustentação teórica para a construção do arcabouço do nosso esquema analítico. Amparados pelo conceito de dialeto colocado pelo autor, determinamos as *matrizes estilísticas* para a execução da bateria no samba.

O **Capítulo 2** apresenta dados históricos relativos à inserção da bateria na música popular brasileira, explorando certas significações assumidas pelo instrumento nas décadas de 1920 e 1930 em *jazz bands* e orquestras, e os respectivos conflitos decorrentes da sua integração à percussão “típica” do samba, que se definiu justamente no mesmo período.

Os **Capítulos 3, 4 e 5** ocupam-se dos exemplos musicais e suas respectivas análises, organizados seguindo o critério conceitual e metodológico de categorização dos estilos. Dessa maneira, enquanto o terceiro capítulo apresenta excertos de *sambas batucados*, no quarto são reunidos os *sambas escovados* e no quinto *sambas de prato*.

Durante todo o processo de desenvolvimento da tese, que trabalha objetivamente com dados musicais, procuramos estabelecer relações dos estilos teoricamente determinados a contextos específicos de época, seus respectivos referenciais estéticos e aspectos técnicos, reforçando sempre o entendimento de que os padrões de execução registrados são resultados de escolhas estratégicas dos próprios atores envolvidos, combinação entre as limitações circunstanciais e seu próprio potencial criativo. Ou seja, são construções históricas.

As transcrições para bateria obedecem aos critérios de notação estabelecidos pela Figura 1, reproduzida a seguir.



Figura 1: Legenda para notação de bateria.

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 Definindo o cenário

Em artigo relacionando determinações de gêneros musicais a sonoridades, Trotta (2008:1) escreveu que “os gêneros instauram um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar”. Segundo o autor, é através do reconhecimento das categorizações e classificações determinadas pelo gênero que podemos atribuir algum sentido àquilo que ouvimos, e assim construir gostos e identidades musicais. Dessa maneira, um gênero circunscreve um “espaço” determinado em nossa memória, que quando ativado realimenta a expectativa de reconhecimento, gerando uma espécie de acordo tácito entre dois pontos da ação comunicativa: por seu lado, o compositor trabalha com convenções de gênero, enquanto o ouvinte absorve os elementos da música conforme certos condicionamentos do mesmo gênero.

É correto afirmar que, nos processos de formação, transformação e identificação de gêneros musicais, se fazem cada vez mais evidentes e decisivas as influências de aspectos extramusicais. Basta observarmos, por exemplo, a crescente importância que a imagem vem adquirindo, a ponto de se constituir elemento indissociável ao som, principalmente nos gêneros de maior apelo comercial. Nesse sentido, a determinação de um gênero musical se torna um processo cada vez mais complexo e dinâmico, por envolver uma série de aspectos passíveis de constantes mudanças, sujeitas às diversas condições de elaboração, codificação, transmissão e recepção de cada evento sonoro³.

Diante desse quadro conceitual, tornam-se reduzidas as possibilidades de pleno

³ Considerando o conceito por uma perspectiva teórica mais ampla, não seria possível conhecer um gênero separando determinadas obras musicais de suas condições de produção e recepção, já que os limites de um gênero são regulados pelo conjunto de aspectos provenientes de diferentes esferas. Justamente pelo fato de tantos fatores agirem em sua constituição, um gênero pode assumir funções distintas e delimitar diferentes conteúdos, de acordo com o momento histórico e com o espaço geográfico em que está situado. Diferentes autores trabalham nessa perspectiva, como Fabbri (1981), Samsom (2001) e Moore (2001).

conhecimento de qualquer manifestação cultural considerando apenas fatos isolados de sua ação, como se apenas os elementos constitutivos do âmbito musical do samba pudessem revelar por si mesmos algum sentido real. É necessário levar em conta as limitações de qualquer empreendimento de investigação que se fundamenta sobre a perspectiva de abordagem do objeto em questão como uma “coisa em si”. Samson, no verbete *genre* do *New Grove Dictionaire of Music and Musicians*, escreveu:

Gêneros são baseados no princípio da repetição. Eles codificam repetições passadas e sugerem repetições futuras. (...) As unidades de repetição que definem um gênero musical podem ser identificadas em vários níveis. Na compreensão abrangente do conceito, tais níveis devem atingir o domínio social, de forma que a definição de um gênero depende de seu contexto, função e validação na sociedade, e não apenas da sua regulação técnica e formal.⁴ (SAMSOM, 2001:657. Tradução do autor)

No caso da presente pesquisa, parece mais nítido ainda que tratar de aspectos musicais do samba é tratar de representações, que são construídas de maneira dinâmica em suas relações com a gestualidade, com questões religiosas e raciais, com realidades sociais que envolvem disputas de reconhecimento, construções identitárias e legitimações; e ainda com aspectos da indústria cultural, como a própria inserção midiática.

Entendendo que os bateristas aqui abordados são (ou foram) trabalhadores profissionais da música, consideramos o fato de operarem com restrições e contingências estéticas e mercadológicas, de forma que suas ações podem ser interpretadas como estratégias de inserção ou manutenção do próprio mercado de trabalho. Porém, devemos ainda considerar a capacidade desses bateristas em não somente reproduzirem, mas também interagirem, interferindo em diversos contextos como atores criativos, capazes de transformar ambientes ao modificarem modelos habituais. Tais novidades podem ser geradas de várias maneiras, seja a partir da exploração de novos padrões, da inserção de inesperados timbres, do emprego de diferentes qualidades sonoras, da realocação ou

⁴ *Genres are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetitions. (...) The repetition units that define a musical genre can be identified on several levels. In the broadest understanding of the concept, they may extend into the social domain, so that a genre will be dependent for its definition on context, function and community validation and not simply on formal and technical regulation.*

adaptação de padrões identificados com outros gêneros, ou ainda simplesmente em função das propriedades interpretativas deste ou daquele baterista, que manipula o ritmo de forma singular.

É fundamental esclarecermos que, embora alguns dos exemplos ilustrados nesta pesquisa permitam trabalharmos em níveis de análise que tratem de características particulares dos bateristas abordados, este não será propriamente o objeto principal da nossa empresa. Não se trata de estudar trajetórias musicais deste ou daquele indivíduo; o olhar aprofundado a técnicas específicas das performances de bateristas terá como objetivo identificar uma variedade de maneiras de execução do ritmo no instrumento musical em questão. Para tanto, entendemos ser suficiente ao propósito aqui circunscrito, acatar o tão abrangente termo samba em suas formas de manifestação que empregam o instrumento bateria, notadamente em seu caráter urbano, incorporados ao mercado musical profissional, e registrados a partir do início dos anos 1930.

Com o intuito de orientar algum encaminhamento metodológico, o centro de nossa reflexão e análise é hegemonicamente circunscrito por parâmetros sonoros, partindo da aceitação de que o gênero samba pode ser definido em função de determinadas estruturas sonoras que lhe garantam certa identidade, uma espécie de combinação de genes capaz de imprimir graus de parentesco entre tantas variantes estilísticas possíveis. Esta identidade se constitui a partir da mistura de muitos ingredientes, que se fundem e se separam num processo alimentado pela chama difusa, mas constante, do tempo. Pretendemos pinçar nesse caldeirão certas maneiras pelas quais o ritmo de samba é utilizado por alguns de seus praticantes.

1.2 As cores do samba

Apesar de indicar a influência de diferentes aspectos no reconhecimento de um gênero musical, Trotta defende a perspectiva de que, antes de mais nada, o som é o primeiro parâmetro disparador das associações a serem realizadas pelo ouvinte no estabelecimento de regras para identificação do *que* musical. Nesse sentido, o autor destaca

a primazia do ritmo (juntamente à sonoridade) como elemento sonoro capaz de garantir a inteligibilidade do evento, tendo em vista que o ritmo, ao estabelecer referências temporais, nos fornece as condições mais básicas para a organização da experiência.

No entanto, basta ouvir com um pouco mais de atenção as conversas sobre música vivenciadas por estudiosos, fãs e ouvintes diversos para perceber uma certa primazia dos parâmetros sonoros (regras técnico formais) sobre os demais como condição prévia para estabelecimento das outras regras de gênero. É sempre – ou, pelo menos, quase sempre – o *som* que determina o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais. Somente depois de ser *ouvida* é que uma determinada prática musical se transforma em experiência, que por sua vez possibilita qualquer tipo de classificação de gêneros, de semelhanças e de valorações. Nesse sentido, um mergulho mais aprofundado nas nuances e nas características das estruturas sonoras pode permitir uma compreensão mais precisa dos processos de identificação, classificação e uso que envolvem as práticas musicais. A ideia de que os parâmetros sonoros instauram determinado tipo de ambiência nos leva a identificar quais desses elementos musicais atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros. Dentre os vários eventos que compõem a parte propriamente sonora da música, é possível destacar dois elementos (musicais) que respondem de forma razoavelmente satisfatória pela classificação inicial dos gêneros musicais: o ritmo e a sonoridade. (TROTTA, 2008:2-3)

Estudar certas particularidades nas maneiras de utilização do ritmo, aplicadas em um conjunto de exemplos musicais reconhecidos como samba, se tornou uma prática corrente nas pesquisas desse gênero. Utilizar os usos do ritmo, especialmente a exploração de sua característica “sincopada”, como uma chave para a categorização e configuração de identidade do samba é, de certa maneira, um senso comum em parte da crítica musical brasileira. O verbete *Syncopation* formulado por Sheperd e Tamlyn (2003) define o termo da seguinte maneira:

Uma explicação tecnicamente mais precisa é de que a síncopa configura uma imagem rítmica adicional, colateral ao pulso ou metro subjacente de uma performance musical, criada quando uma ou mais notas sucessivas ocorrem tanto fora do pulso ou em pulsos fracos metricamente (como 2 e 4 de 4/4), sendo enfatizadas por acentos dinâmicos, durações, timbres, diferenças de alturas ou outros fatores. Dessa maneira, a síncopa realoca

as acentuações preestabelecidas, provenientes do pulso ou métrica subjacente, resultando em um tipo de deslocamento ou irregularidade à uniformidade rítmica de um discurso musical. Para que a síncopa seja percebida, é necessário que as acentuações estabelecidas sejam ouvidas ou sentidas, tanto no próprio momento em que ela ocorre, quanto em algum outro momento. Um ritmo que consiste em síncopas constantes, desprovido do tipo de suporte rítmico mencionado, evitando acentos métricos ou pulsos, provavelmente não será mais percebido como sincopado. (...) Apesar de a síncopa ser precisamente representável na notação musical, a performance da síncopa em muita música popular não é precisamente matemática na execução; síncopas são geralmente tocadas um pouco depois ou antes de sua localização temporal definida na notação musical. E ainda, ainda que as notas sejam escritas sobre o pulso, na performance da música popular podem acontecer antecipadamente ou defasadas, resultando em um tipo de rubato sincopado no qual o ritmo do discurso musical é deslocado, enquanto o tempo se mantém constante⁵ (SHEPERD; TAMLYM, 2003:626-627. Tradução do autor)

Contudo, a simples aceitação de que “o samba se caracteriza pelo emprego da síncopa”⁶ se mostrou uma perspectiva discutível e carente de maior determinação⁷. Nesse

⁵ *A more technically precise explanation is that 'syncopation' denotes a supplemental rhythmic image, collateral to the underlying beat or meter of a musical performance, created when a note or successive notes occurring either off the beat (pulse) or on metrically 'weak' beats (such as beats 2 and 4 of a 4/4 bar) are highlighted by dynamic accent, duration, timbre, pitch differentiation or some other means. Syncopation therefore 'shifts' or remaps the placement of established accentuations provided by the underlying beat or meter, and results in a type of displacement or irregularity to an otherwise rhythmically uniform flow of musical line. In order for syncopation to be perceived, it is necessary that established accentuations are heard or felt, either in the syncopated passage itself or in some other part. A rhythm consisting of extended syncopation, carried on without the type of rhythmic support previously mentioned, eschews metrical or on beat accents altogether and therefore might no longer be felt as syncopated. (...) Although syncopation is rendered precisely in musical notation, the performance of syncopation in much popular music is often not mathematical in execution; syncopates are often performed slightly before or after their temporal location as rendered in musical notation. Further, notes occurring on the beat in musical notation might be either anticipated or delayed in popular music performance, thus resulting in a type of syncopation rubato in which the rhythm of the musical line is displaced, but the tempo remains constant.*

⁶ Definição da *Carta do samba* (apud SANDRONI, 2001a:19), assinada por Edison Carneiro e aprovada em 1962 no Rio de Janeiro, durante o I Congresso Nacional do Samba.

⁷ Até porque o próprio termo carrega múltiplos significados que muitas vezes não são bem esclarecidos. Freitas (2010) elaborou uma exegese do conceito síncopa, mostrando suas várias aplicações ao longo da história da música tradicional ocidental. Uma de suas considerações relevantes está na atual distinção entre os termos “suspensão” e “síncopa”, onde o primeiro se refere à “dissonância acentuada”, “síncope apolínea, a síncope caucasiana, pensante, letrada, europeia, ocidental, tradicional, histórica e de formação cristã, é a erudita síncope do Velho Mundo”; enquanto o segundo se refere à “alteração de ordem rítmica”, “a síncope dionisíaca, a síncope rebolada, negra, afro-miscigenada ou afro-latina, ocidentalizada, sincrética, oral, corporal e sem história – é a síncope de transe que encanta os corpos e as palmas das mãos que se confundem nesse nosso Novo Mundo, todo ele tão quente e sincopado. E assim vamos reafirmando nossas crenças e preconceitos inabaláveis: a música que pensa não é sincopada e a música sincopada não

sentido, o esquema teórico elaborado por Oliveira Pinto nos parece ser um modelo satisfatório na abordagem do ritmo samba, por circunscrever outros aspectos musicais que complementam o conceito de síncopa usualmente utilizado.

No ensaio *As cores do som* (2000), Oliveira Pinto argumenta que é possível reconhecer certas “estruturas de origem e de estilo” em parte da música brasileira, que remetem às origens africanas e cujos traços resistem às fusões de elementos culturais advindos de vários países do continente europeu ou americano. Tais marcas de origem estariam disseminadas na cultura brasileira de forma que ultrapassam determinações específicas como aspectos raciais ou étnicos, e podem ser identificáveis na música se considerados os seguintes níveis de expressão: a forma (“os elementos sonoros, a *gestalt* básica de suas configurações gerais”), como resultado do fazer musical; e as estruturas (“a confecção do fenômeno musical a um nível mais intrínseco, a sua gramática, que é mentalizada”), resultante do pensar musical. O desenvolvimento conceitual da noção de estruturas sonoras empreendido pelo autor será em parte adotado neste trabalho; no caso específico do samba, são apontadas as seguintes estruturas: pulsação elementar; marcação; ritmo guia; flutuação de movimentos rítmicos; melodias tímbricas; sequências de movimentos organizados; cruzamentos; rede flexível da trama musical; regras de conjunto; oralidades do ritmo e cor do som e suas sonoridades.

Esta última estrutura mencionada, a cor do som e suas sonoridades, se refere à característica de ampliação das possibilidades sonoras seja através da combinação de timbres (como, por exemplo, o chocalho de um caxixi junto à ressonância da corda do berimbau), ou mesmo através da adaptação e/ou substituição de timbres sem que isso acarrete necessariamente na descaracterização do gênero. Neste trabalho, apresentamos casos onde ocorrem ressignificações dos papéis exercidos por instrumentos de percussão, ao serem adaptados para a bateria.

A estrutura de sequências de movimentos organizados traduz a condição de o som ser produzido tanto em função dos aspectos acústicos quanto a partir das “unidades de ação” do instrumentista. Isso significa que, em alguns contextos de samba, os movimentos

pode pensar” (cf. FREITAS, 2010:148).

corporais, tanto de quem toca quanto de quem ouve, são elementos constitutivos do som, de maneira que “tanto faz, portanto, se um movimento produz um som ou é executado silenciosamente, ele participa, de qualquer modo, de todo o processo musical. Isso significa que o ouvido não pode ser guiado pelo pensar musical duracional, como se faz na música europeia” (OLIVEIRA PINTO, 2000:101). Embora estejamos certos de que muitos dos bateristas aqui analisados tinham a consciência do “fazer musical duracional”, devemos considerar também que uma série considerável de suas ações musicais foram empreendidas mais a partir de reflexos corporais e respostas mecânicas geradas por um condicionamento guiado pela sequência das referidas “unidades de ação”, de forma que o resultado sonoro é decorrente da reunião desses aspectos.

As regras de conjunto tratam da determinação das funções exercidas por cada um dos integrantes do grupo, as “tarefas musicais” de cada instrumentista, sendo que o baterista pode se comportar de diferentes maneiras, a depender das regras estabelecidas e da formação do conjunto.

Dentre os papéis de cada instrumento, há uma gama de opções musicais, da função de manter a estabilidade do tempo até a posição relativamente livre do solista acompanhado pelo resto da banda. (...) Não podemos esquecer que em todo momento da performance, o artista está sempre fazendo escolhas musicais em relação àquilo que todos os outros músicos estão tocando.⁸ (MONSON, 1996:27. Tradução do autor)

Mesmo no nível particular da própria bateria, é possível considerarmos os aspectos das regras de conjunto, tendo em vista que o baterista trabalha com a possibilidade de sobrepor as funções de manter estabilidade do tempo juntamente à exploração de características comuns a um solista. Portanto, as regras de conjunto podem ser pensadas considerando a relação do baterista com outros instrumentistas, ou ainda na esfera específica da própria bateria. Monson (Ibidem:52), ao analisar de maneira generalizada bateristas norte-americanos ligados ao universo do jazz, afirma que os bateristas

⁸ *Within each instrumental role there is a range of musical options, from the relatively stable time-keeping function to the relatively free position of soloist accompanied by the rest of the ensemble. (...) The background issue to keep in mind is that at any given moment in a performance, the improvising artist is always making musical choices in relationship to what everyone else is doing.*

profissionais, além de terem boa noção de tempo, também devem de alguma maneira “tocar o tempo”: “Um ou mais membros do baterista geralmente permanecem estáveis na função de manter ou mesmo tocar o tempo; os outros membros então tocam livremente sobre o tempo”. Isso significa que bateristas dificilmente tocam apenas fraseando; tornou-se característico desse instrumento executar funções de marcação (tocar o tempo) e/ou condução (manter o tempo). Monson emprega ainda as expressões “parte sólida” e “parte líquida” do ritmo, relacionando metaforicamente a manutenção do tempo à garantia de solidez do ritmo, e a execução de fraseados livres a um estado líquido e facilmente variável do ritmo. Desta forma, a imagem que a autora busca reproduzir é a de que a performance do baterista envolve o jogo de sobreposição entre manutenção e dissolução do ritmo.

A pulsação elementar (ou mínima) consiste de “unidades mínimas de tempo”, e conforme Oliveira Pinto (2000:92), “as batidas introduzidas pelos músicos e os acentos musicais acabam coincidindo ou então se relacionando necessariamente com um desses pulsos elementares”. São as distâncias mínimas entre dois impactos sonoros, e mesmo que não sejam explicitadas na música através da execução de um instrumento, estas unidades mínimas se manifestam nas articulações de movimentos, gestos e dança dos envolvidos na prática musical. A estrutura sonora de pulsação elementar corresponde à chamada *função de condução no samba*. Utilizando os parâmetros do sistema tradicional de notação musical, a condução é caracterizada pela execução ininterrupta dos oito pontos constitutivos de cada compasso 2/4, comumente representados através de semicolcheias, sendo comum haver alguma acentuação regular em alguns desses pontos, gerada pelo próprio padrão de movimento empreendido pelo executor. Sua aplicação na bateria surge como adaptação de sons de registro agudo, gerados por instrumentos como ganzá, chocalho, pelas platinelas do pandeiro, etc. e normalmente ocorre no chimbau, prato de condução ou mesmo na caixa. A função de condução pode ser associada à imagem de uma rede cuja trama, quando bem desenhada, estabelece um apoio a partir do qual o fraseado pode alcançar melhor articulação. E ainda, como bem assinalou Oliveira Pinto (Ibidem:93):

- a pulsação mínima não é absolutamente rígida, metronômica, conforme sugerida em algumas de suas definições. Pode-se dizer apenas que na prática temos uma equidistância idealizada dos impactos sonoros;
- por isso também não existe de fato uma suposta equidistância matematicamente precisa entre os pulsos;
- a pulsação elementar não pode servir de referencial de tempo justamente por resultar do fazer musical em grupo, grade de fundo, que surge apenas enquanto referencial de densidade da trama musical em curso.

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

A estrutura sonora da marcação é “a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba”, chamada *função de marcação no samba*. É usualmente executada em registro grave e normalmente com poucas notas, tendo chegado à bateria como adaptação de tambores como o surdo. A marcação funciona como pilar de sustentação ao andamento, geralmente reforçando o ponto de apoio do ritmo, através do acento constante do segundo tempo de cada compasso. No entanto, assim como a condução, nem sempre é evidenciada por um dos instrumentos. Conforme Oliveira Pinto:

A marcação já tem um aspecto de referencial de tempo dentro do processo musical como um todo, assumindo a base métrica. Mesmo assim, pode não estar explicitada na parte de um (ou mais) instrumentos, conforme apontado acima. É uma particularidade do *beat* e do *off-beat*, estarem implícitos na música, mesmo na ausência de instrumentos que os represente de forma exclusiva, como o surdo na bateria de samba. (OLIVEIRA PINTO, 2000:94)

Tanto a marcação quanto a condução, se consideradas de forma isolada, não

representam de maneira definitiva propriamente uma situação rítmica em condições seguras de definir o gênero samba. Mas são funções que fortalecem o sentido sincopado do fraseado, por ocuparem de forma regular dois polos extremos do sistema rítmico característico do samba: a marcação delineia o que chamamos de “infraestrutura” por estabelecer rigidamente o pulso de base, enquanto a condução configura uma espécie de “rede de apoio” que determina as subdivisões dos tempos, indicando os lugares para possíveis acentos geradores de frases.

Dentre as três funções que, a nosso ver, configuram a base do sistema rítmico do samba, a estrutura sonora do ritmo guia (*time line*) se destaca por ser capaz de, por si só, indicar não só o gênero, como também contextos estilísticos específicos. Esta estrutura, denominada *função do fraseado do samba*, quando executada na bateria, representa a adaptação de instrumentos como tamborim e agogô, através do que Oliveira Pinto traduziu por “uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso de 16 pulsações” (2000:94). Uma das frases mais usual, e considerada padrão para reconhecimento do gênero, conhecida pela gíria “telecoteco”, é geralmente representada da seguinte maneira:

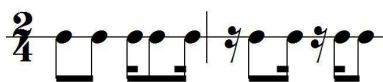


Figura 2: Representação de um ritmo guia do samba.

No entanto, alguns musicólogos não consideram ser esta uma maneira ideal de ilustrar o ritmo, por representar problemas tanto no nível rítmico quanto no nível métrico. No nível rítmico, temos a indicação de uma relação divisiva regulada pelas proporções 4:2:1 (♩:♩:♩), teoricamente exatas. Se considerarmos a real aplicação desse ritmo guia, constatamos não se tratar de uma relação exatamente proporcional entre as notas, pois há uma constante relativização dessas proporções, em níveis temporais mínimos, revelando uma flexibilidade entre os toques. De forma que, se imaginarmos que um ritmo de samba

pudesse ser representado pela imagem de uma linha, esta linha não seria exatamente reta; nela haveria leves sinuosidades que se manifestariam de maneira irregular. A ideia da “rede flexível” é eficiente para exemplificar essa característica de relativização das proporções entre as unidades rítmicas executadas, seja considerando isoladamente uma das funções do samba ou mesmo a sobreposição das três funções:

Os fenômenos musicais africanos e afro-brasileiros descritos até agora, decorrem dentro de uma rede pré-definida de relações, constituída de fios imaginários que se cruzam e que mantêm coeso o acontecimento musical. Esta rede, que se caracteriza por uma certa flexibilidade, está presente onde há música tocada em conjunto.

[...]

A amarração de sua trama depende dos pontos de impacto. Na realidade, a sua elasticidade elimina toda e qualquer rigidez e com isso possibilita uma atuação própria do conjunto musical e da ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros, que se manifestam naquilo que observadores gostam de chamar de “swing” musical, de levada do “groove”.

[...]

A identificação de micro-ritmos e unidades mínimas, menores do que as pulsações elementares e inseridas no processo musical, se apresenta excessivamente ocidental no seu enfoque. Isso acontece quando a orientação da análise se baseia em uma linearidade do tempo musical e em impactos sonoros com duração definida, por menos que seja. Vimos acima, que nem a concepção de linearidade do tempo e tampouco o aspecto duracional dos diferentes impactos sonoros correspondem à forma como se processa a música afro-brasileira, neste caso o samba. (OLIVEIRA PINTO, 2000:103-104).

No que diz respeito ao nível métrico, a divisão do período de dezesseis semicolcheias em duas partes de oito indica uma simetria que segue a lógica do compasso binário, induzindo o leitor a considerar que este ritmo tem um ponto de início determinado (em tese, conforme a hierarquia adotada pelo sistema tradicional, o ponto de apoio estaria na primeira colcheia que ocupa o primeiro dos quatro tempos). De fato, ao ouvirmos exemplos da frase em questão, percebemos muitas variantes, em sua grande maioria assimétricas, da mesma sequência de toques. O próprio telecoteco está construído em uma relação 7 + 9, aqui representada da seguinte maneira:

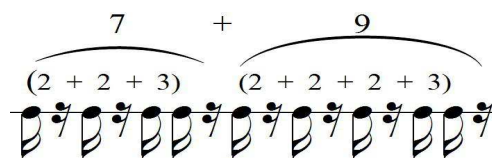


Figura 3: Representação de dois níveis de assimetria de um ritmo guia do samba.

Sandroni (2001:24) comenta que o etnomusicólogo Simha Arom percebeu na música africana subsahariana a recorrência de “fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários dava sempre origem a períodos rítmicos pares (...). Mas qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas ímpares”. Para designar este tipo de relação assimétrica, Arom adotou o termo “imparidade rítmica”. A.M. Jones (apud KOLINSKI, 1973:496) empregou os termos “aditivo” e “divisivo” em sua análise sobre ritmos africanos. O ritmo “aditivo” se constitui a partir de uma sequência organizada de forma heterométrica, ou seja, caracterizado por uma diversidade de medidas; já o ritmo “divisivo” é aquele onde se pode reconhecer uma isometria, uma série de dimensões iguais. Jones reconhece em culturas africanas a sobreposição desses dois tipos de ritmo, como se houvessem dois “sistemas” coexistentes na mesma manifestação musical. Kolinski, por sua vez, rebate este argumento, por considerá-lo estruturado sobre uma perspectiva a seu ver ultrapassada, de que as barras de compasso determinam os pontos de apoio da música. Nesse sentido, os termos considerados mais apropriados seriam “metricidade” e “contrametricidade”.

À primeira vista, as transcrições parecem confirmar a tese do autor [A. M. Jones, *Studies in African Music*, 1959]. Vamos considerar, por exemplo, a dança Nyayito do Ewe. A chamada seção rítmica de apoio (*background rhythm-section*), constituída pela combinação da campana Gankoqui [instrumento similar ao agogô], do chocalho Axatse [semelhante ao xekerê] e das palmas de mão, se move em uma métrica 12/8, enquanto o canto é composto por uma variedade de métricas, como 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 6/8 e 7/8, dispostas de maneira irregular; essas fórmulas de compasso não são indicadas na partitura, mas podem ser facilmente derivadas a partir da localização das barras de compasso. De acordo com o conceito

de acentos [adotado por Cooper e Meyer, 1960], o autor [A. M. Jones] utiliza a barra de compasso para indicar um acento dinâmico subsequente. Nas suas próprias palavras, “Haverá um tipo de compassos para as palmas e um sistema de compassos variados para o canto, de forma a indicar onde seus pontos de apoio (*stress*) repousam” (pg.21). Mas a questão crucial é quando ou em que medida esses pontos de apoio são cométricos ou contramétricos; apenas se forem cométricos, as barras de compasso vão refletir a referida estrutura métrica aditiva da melodia. É o próprio mestre tocador que fornece a verdadeira resposta para a questão; ele insiste em afirmar que a melodia deve ser concebida em função da métrica 12/8 da seção rítmica de apoio. Eu cito: “É a melodia que depende das palmas e não o contrário...” (pg. 20); “As palmas ... servem como referências de medidas, um tipo de metrônomo atrás da música” (pg.21); “O cantor, se ninguém bate palma, o fará mentalmente” (p.20); “O bater das palmas é a conexão rítmica entre o canto e os outros instrumentos. Ele pega seu tempo do Gankogui” (pg.69), “que é a base, por excelência, da seção rítmica de apoio” (pg.52). Uma vez que o canto deva concordar com seu tempo subjacente (*time background*), é obvio que é concebido em uma estrutura métrica similar, e deve, portanto, ser notado na métrica 12/8 do Gankogui. Dessa maneira, descobrimos que cerca de 60% dos pontos de apoio são cométricos. A extraordinária complexidade frequentemente encontrada na música africana resulta, na maioria dos casos, da combinação de diferentes tipos de padrões estritamente ou predominantemente isométricos, mais do que da oposição entre padrões isométricos e heterométricos⁹ (KOLINSKI, 1973:497. Tradução do autor)

⁹ *At first sight, the transcriptions seem to confirm the author's thesis; let us consider, for example, the Nyayito Dance of the Ewe. The so-called background-rhythm section, consisting of a combination of a Gankogui bell, an Axtse rattle, and hand clapping, moves in a strict 12/8 metre, while the song is composed of a variety of metres, such as 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 6/8, and 7/8, following each other in an irregular order; these time signatures are not marked in the score but can be easily derived from the placement of the bar lines. In accordance with the accentual concept, the author uses a bar line to indicate a subsequent dynamic accent. In his own words, "There is going to be one kind of bars for the claps and a varying bar-system for the melody so as to indicate where the melodic stresses lie (p. 21)." But the crucial question is whether or to what extent these stresses are commetric or contrametric; only if they are commetric, will the bar lines reflect the alleged additive metric structure of the melody. It is the master drummer himself who provides an unmistakable answer to the question; he repeatedly insists that the melody has to be conceived in terms of the strict 12/8 metre of the background-rhythm section. I quote: "It is the song which depends on the claps and not vice versa (p. 20)"; "The claps... serve as a yard-stick, a kind of metronome which exists behind the music (p. 21)"; "The singer, if no one claps, will be making the claps mentally (p. 20)"; "The hand-clap is the rhythmic link between the song and the other instruments. It takes its time from the Gankogui (p. 69)," which "is the foundation, par excellence, of the background-rhythm section (p. 52)." Since the song has to comply with its time-background, it is obvious that it is conceived in terms of a similar metric structure and has, therefore, to be notated in the 12/8 metre of the Gankogui. When doing so, we discover that about 60% of stresses are commetric. The extraordinary complexity often encountered in African music results in most cases from a combination of different types of strictly or predominantly isometric patterns rather than from an opposition between isometric and heterometric patterns.*

Na perspectiva apontada, se considerarmos que as funções de marcação e condução fornecem o esteio, o *background* para o movimento do fraseado; e que tal fraseado se desenvolve a partir desse *background*, então é possível entendermos o exemplo da Figura 2 (telecoteco) como uma sequência de ataques predominantemente contramétricos.

Embora sem utilizar os mesmos termos, Andrade identificou na música brasileira aspectos que de certa maneira se assemelham aos apontados por Kolinski, no que se refere à relação entre canto e acompanhamento:

Muitos dos côcos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos. Ora, a essas influências díspares e a esse conflito ainda aparente o brasileiro se acomodou, *fazendo disso um elemento de expressão musical*. (...) Se pois conforme o conceito tradicional da síncopa a gente assunta o nosso populário musical constata que muitos movimentos chamados de sincopados não são síncopa. São polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de arsis e tesis porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso.

[...]

O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos de vista a que a gente chama de *tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada *compasso*. E pela adição de *tempos*, tal e qual fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que para ele não provêm de uma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. (ANDRADE, 1972:31-33,36)

Não há uma regra que defina qual deva ser o ponto inicial do ritmo guia, de forma que a mesma sequência pode gerar vários padrões. Segundo Oliveira Pinto (2000:95), o primeiro tempo do ritmo guia é definido “a partir da relação deste (ritmo) com o restante do fazer musical, por exemplo com a marcação, com mudanças dos graus harmônicos e mesmo com os passos da dança”. Desta maneira, a representação circular

deve ser considerada mais eficiente para demonstrar os padrões que podem ser gerados a partir do ritmo guia:

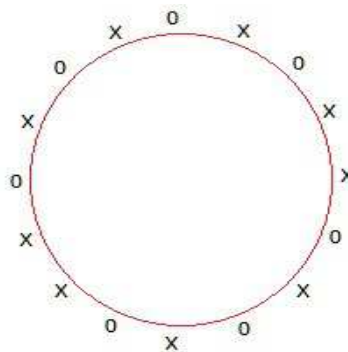


Figura 4: Representação circular de um ritmo guia de samba.

Na Figura 4, os símbolos X representam notas percutidas (♩), enquanto que os símbolos 0 representam as pausas (os “não ataques”). Essa simples mudança de símbolos representando de maneira circular uma sequência de som e silêncio é uma proposta de superação da relação divisiva regular da notação tradicional. E ainda, através dessa representação, podemos chegar a 16 padrões diferentes, cada qual configurando um ciclo rítmico distinto, a depender dos pontos definidos como referências para a marcação, bastando girar o círculo uma unidade para frente ou para trás, até retornarmos ao ponto de origem. Como consequência desse movimento, Oliveira Pinto (2000:97) afirma que, de forma “semelhante às linguagens faladas, onde mesmo não se mudando as palavras, os conteúdos podem ser alterados por influência de um novo *habitat*, também aqui se manteve a estrutura básica de um padrão, atribuindo-se-lhe apenas novo significado na sua re colocação em relação com a marcação (*beat* e *off-beat*)”.

Garcia, ao se referir aos padrões de fraseados executados pelo tamborim, destaca a sua característica “não-regular”, retomando a figura da “brasileirinha” como uma matriz rítmica a partir da qual são empreendidas variações, cujo aspecto caracteristicamente sincopado é reforçado pelas funções de condução e de marcação.

Enquanto o surdo, na batucada de samba, mantém, de forma regular, a acentuação em síncope no segundo tempo do compasso binário, o princípio que rege o comportamento do tamborim é a *não-regularidade*. Isso se deve ao fato de o naipe desse instrumento, além de conduzir uma marcação contínua, ser responsável por emoldurar, com seu timbre agudo, certas partes do canto por meio de várias figuras (nessa função é que ele, principalmente, se destaca em meio à massa sonora). Dependendo da sugestão do próprio ritmo melódico, ou da criatividade do mestre de bateria, temos desenhos menos ou mais inventivos. Entretanto, pode-se apontar, como princípio desse procedimento, a variação de uma figura básica que, de tão característica, é chamada no meio musical de *brasileirinha*, e que, inclusive, por vezes é de fato executada. Do mesmo modo, numa roda de samba, por conta de geralmente o andamento musical ser mais lento e haver só um tamborim, este instrumento está mais livre do que quando em naipe para tocar e para alterar, com muita variedade e sempre de forma sincopada, o desenho que lhe serve de modelo. Quando desenvolve sua marcação contínua, o tamborim permanece colado aos outros instrumentos que mantêm, na batucada, a subdivisão do compasso binário em oito semicolcheias com acentuação nas *cabeças* de cada tempo – pandeiro, ganzá, chocalho ou caixa. Esse fluxo de base indica, no samba, os pontos possíveis de síncope, a qual estrutura não só todo o acompanhamento como também o canto. À medida que o tamborim se desprende daí para percutir ou para variar a *brasileirinha*, de certa forma recorta esse contínuo com desenhos traçados a partir da diferenciação dos ataques sincopados, uniformemente, na base. No entanto, reafirme-se que, se o fluxo de semicolcheias lhe aponta os lugares para acentuar, é a *brasileirinha* que lhe determina qual forma atribuir ao conjunto de ataques, ou seja, ao movimento completo (GARCIA, 1999:47-48)

Embora o tamborim seja utilizado como referência na exemplificação da função de fraseado, no contexto de naipe em uma batucada de bateria de escola de samba, é comum o instrumento assumir também a função de “conduzir uma marcação contínua”, através da execução de um único padrão determinado para cada parte da música, a exemplo do ilustrado a seguir:

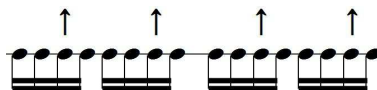


Figura 5: Exemplo de levada de naipe de tamborim em batucada de escola de samba.

As setas indicam o momento de virada do instrumento, quando a baqueta

percute a pele através de um movimento ascendente que serve também como propulsor para as três notas seguintes, como o “respiro” no discurso contínuo. Dessa maneira, a terceira semicólcheia de cada grupo acaba sendo a mais “fraca” em termos de dinâmica, o que gera a sensação auditiva do seguinte padrão:



Figura 6: Sensação auditiva gerada pela execução do padrão da Figura 5.

Cada um dos agrupamentos da Figura 6 configura a “brasileirinha” a que Garcia se refere, o mesmo desenho rítmico que Andrade (1989) definiu como “síncope característica”. A execução de uma sequência ininterrupta desses agrupamentos adquire a função de condução e pode ainda gerar alguma sensação de marcação conforme a acentuação empregada. É claro que a utilização desse agrupamento não é um privilégio da música brasileira; porém tem seu destaque no vocabulário rítmico do samba por sua recorrência e pela maneira como é aplicado: de maneira geral, a segunda e/ou a última semicólcheia são valorizadas, seja através de acento ou mesmo através de seu prolongamento. Tais recursos enfatizam o caráter sincopado do agrupamento e propiciam um tipo de fraseado rítmico construído em função de antecipações. Estas antecipações, em contraposição à sensação rítmica de relaxamento gerado pela marcação, são responsáveis por “empurrar” o ritmo para frente. A coexistência dessa situação de dupla sensação rítmica pode ser destacada como um dos aspectos constitutivos do idioma do samba.

A respeito do exemplo ilustrado pela Figura 6, podemos abordar uma outra estrutura sonora presente no samba, listada por Oliveira Pinto (2000:99): a flutuação de motivos rítmicos. Conforme aponta o autor, é comum percebermos uma espécie de “trânsito” ininterrupto entre certos agrupamentos rítmicos, sem qualquer delimitação aparente que possa dividi-los. Geralmente nos casos de andamentos mais rápidos, isso ocorre pela característica “elástica” e não metronômica existente na relação entre os pontos de ataque, gerando a sensação de flutuação e constante transição entre os agrupamentos, a

exemplo dos ilustrados a seguir:

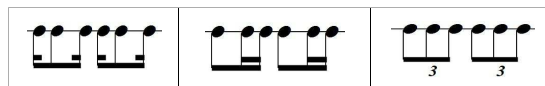


Figura 7: Exemplos de agrupamentos rítmicos passíveis de comum transição no samba.

Somada à característica de flutuação entre agrupamentos, destacamos o aspecto da não regularidade do naipe de tamborins apontada por Garcia, o que é comum quando voltam a assumir a função de fraseado executando desenhos variados, a depender “do ritmo melódico ou da criatividade do mestre da bateria”. No entanto, esta não regularidade acontece dentro das limitações impostas pelas funções de condução e marcação e, segundo Garcia, a partir da recorrente relação com a “brasileirinha”. Neste sentido, entendemos que o agrupamento ♪ + ♪ + ♪ pode ser considerado uma *matriz rítmica* do samba.

As diversas maneiras de abordar os aspectos comuns ao samba, com a decorrente variedade de termos e conceitos já empregados por tantos autores, revelam a necessidade metodológica de delimitar fronteiras a este imenso território em que pretendemos trabalhar. Apesar de buscarmos apontar referências que possam nos fornecer alguma estabilidade para as análises musicais, reconhecemos que os limites desse gênero são dinâmicos e redefinidos constantemente; no entanto, para tornar possível a realização dos objetivos específicos deste trabalho, é fundamental identificar elementos estritamente musicais que possam garantir alguma identidade entre tantos exemplos distintos a serem abordados. Nesse sentido, os aspectos levantados relativos à noção de padrões característicos do gênero samba devem ser capazes de fornecer consistência argumentativa a esta tese, de maneira que podemos considerar que o *caráter idiomático do samba* se constitui a partir de um material sonoro resultante do conjunto das *funções de fraseado, marcação e condução* (ainda que não explicitadas); material sonoro notadamente marcado por *imparidades rítmicas, assimetrias, e contrametricidade*. E ainda, tal *caráter idiomático* se configura pelas maneiras como os instrumentistas lidam com seu material sonoro,

estabelecendo certas *sequências de movimentos organizados*, definindo *regras de conjunto* que configuram *redes flexíveis*, através da *flutuação de motivos rítmicos*, determinando *sonoridades* específicas.

1.3 Matrizes estilísticas

Ao trabalharmos com a premissa de que os exemplos musicais aqui analisados são resultado de ações estratégicas de determinados bateristas, e considerando que tais ações tenham sido reguladas não somente por contingências musicais, mas também por circunstâncias extramusicais, compartilhamos da perspectiva adotada por Meyer.

A assertiva inicial do autor (2000:19) determina que estilo “é uma repetição de padronizações, seja na conduta humana ou nos artefatos produzidos por tal conduta, que resultam de uma série de escolhas construídas a partir de um conjunto de restrições”¹⁰. Tais escolhas definem estratégias diante das restrições estabelecidas, o que não significa propriamente uma ação deliberada ou consciente; muitas escolhas ocorrem quase que automaticamente, reguladas por hábitos culturais perpetuados pela repetição. Nesse sentido é que Meyer afirma que um estilo é geralmente transmitido de maneira tácita:

As limitações de um estilo são aprendidas pelos compositores e executores, críticos e ouvintes. Normalmente este aprendizado é resultado mais da experiência como executante e ouvinte do que da instrução formal explicitada na teoria, história ou composição musical. Em outras palavras, o conhecimento do estilo somente pode ser “tácito”, quer dizer, é uma questão de hábitos convenientemente adquiridos (interiorizados) e desenvolvidos de forma apropriada (...) Os teóricos da música e os analistas do estilo têm como objetivo explicar aquilo que o compositor, o executor e o ouvinte conhecem tacitamente. Para fazê-lo, devem explicitar a natureza das limitações que regulam o estilo em questão, ideando e provando hipóteses acerca da função dessas limitações e suas inter-relações. Isso somente é possível mediante inferências que consideram

¹⁰ *El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones.*

desde dados observados – os modelos reproduzidos nas obras de arte – a princípios gerais.¹¹ (MEYER, 2000:29-30. Tradução do autor)

Meyer tratou de organizar um esquema de relações hierárquicas para os aspectos que restringem os limites de um estilo. Tais aspectos estão divididos em três categorias: leis, regras e estratégias. Leis são restrições universais que atravessam as culturas, podendo ser de natureza física, fisiológica ou psicológica, inerentes a qualquer ser humano. Por sua vez, as regras são restrições intraculturais, moldadas por escolhas, e determinam um nível mais refinado nas limitações estilísticas por especificar não só o material a ser utilizado pelos sujeitos de uma época histórica, como também suas relações possíveis.

As regras especificam os meios materiais disponíveis próprios ao estilo musical: por exemplo, seu repertório de possíveis alturas, divisões de duração, amplitudes, timbres e modos de ataque. As regras também estabelecem as possibilidades e probabilidades de relação entre tais meios.¹² (MEYER, 2000:39. Tradução do autor)

Por fim, em terceiro nível, a categoria das estratégias refere-se às escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo. Para um estilo específico, há um número finito de regras, mas um número indefinido de possíveis estratégias de realizar essas regras. Sobre as razões para a prevalência de determinadas estratégias, o autor explica:

¹¹ *Las constricciones de un estilo son aprendidas por los compositores y ejecutantes, críticos y oyentes. Normalmente este aprendizaje es resultado más de la experiencia como ejecutante y oyente que de la instrucción formal explícita en la teoría, historia o composición musical. En otras palabras, el conocimiento del estilo suele ser “tácito”, es decir, es una cuestión de hábitos convenientemente adquiridos (interiorizados) y desplegados de forma apropiada.(...) Los teóricos de la música y los analistas del estilo tienen como objetivo explicar qué es lo que el compositor, el ejecutante y el oyente conocen de este modo tácito. Para hacerlo, deben explicitar la naturaleza de las constricciones que rigen el estilo en cuestión, ideando y probando hipótesis acerca de la función de estas constricciones y sus relaciones entre sí. Esto solamente se puede hacer mediante inferencias desde datos observables – los modelos reproducidos en las obras de arte – a principios generales.*

¹² *Las reglas especifican los medios materiales permisibles de un estilo musical: por ejemplo, su repertorio de posibles alturas, divisiones de duración, amplitudes, timbres y modalidades de ataque. Las reglas también establecen las posibilidades y probabilidades de relación entre tales medios.*

As estratégias que sobrevivem – aquelas que são reproduzidas – devem possuir propriedades como simetria e coerência, estabilidade, e um grau de redundância. Por serem memoráveis e sua estrutura fundamental facilmente replicável, tais modelos podem ser estendidos e elaborados significativamente, sem perder sua identidade e capacidade de formatar a experiência musical. Mas mesmo os modelos estáveis e memoráveis podem não se tornar parte da prática estilística de um período. Creio que, para sua incorporação à prática corrente, devam ser consonantes, por um lado, a estratégias musicais prevalentes e, por outro lado, ao estilo cultural mais amplo – seus ideais e instituições.¹³ (MEYER, Ibidem:48. Tradução do autor)

Diante do panorama conceitual exposto, afirmamos que as análises aqui empreendidas pretendem atuar com os níveis que abrangem as regras definidoras dos estilos, e as estratégias empreendidas pelos bateristas. Por um lado, consideramos as regras predominantemente em seus aspectos musicais, nos referindo especificamente às *funções constitutivas* do samba. Em contrapartida, no que concerne ao nível das estratégias, em alguns casos serão observados também parâmetros externos à música, decorrentes de relações ideológicas, sociais e mercadológicas, e de aspectos tecnológicos.

Em nosso entendimento, estilos são resultados de escolhas estratégicas de cada baterista, provenientes da combinação entre a criatividade do sujeito em manipular as possibilidades apresentadas e as restrições existentes no momento de efetuar essas escolhas. Ou seja, compreender os estilos de samba na bateria significa apontar as maneiras como os músicos aplicam no instrumento as características rítmicas essenciais definidoras do gênero, suas “regras” específicas. Explicar tais escolhas não tem a pretensão de desvendar o que de fato se encontrava na cabeça do músico no momento de sua ação; tal empresa objetiva de fato revelar as alternativas possíveis dentro de uma gama de regras estilísticas e de um contexto de circunstâncias culturais. Consideramos, portanto, que os recursos empregados pelos bateristas são decorrentes de uma complexa trama desenhada em

¹³ *Las estrategias que sobreviven – aquéllas que son reproducidas – deben poseer propiedades como la simetría y coherencia, estabilidad y cierto grado de redundancia. Dado que son especialmente memorables y su estructura fundamental se puede reproducir fácilmente, estos modelos se pueden extender y elaborar significativamente sin perder su identidad y la capacidad de dar forma a la experiencia musical. Pero puede que incluso los modelos estables y memorables no logren convertirse en parte de la práctica estilística de un período. Para que se incorporen a la práctica corriente, los modelos, sospecho yo, deben estar en consonancia con las estrategias musicales prevalecientes, por un lado, y con el estilo de la cultura más en general – sus ideales y instituciones –, por otro.*

oportunidades históricas específicas, em função das proposições a serem por eles alcançadas, e construídas através de decisões que também obedecem demandas e impulsos passionais.

Através das análises apresentadas nesse trabalho, será possível avaliar em que medida a performance de certos bateristas, ou melhor, as estratégias por eles empreendidas, revelam de maneira mais ou menos explícita sua conexão com o gênero e sua inventividade, seja explorando caminhos que flexibilizam os limites do gênero ou mesmo o reafirmam. No entanto, é evidente a instabilidade do quadro proposto para análise, já que as ações que o circunscrevem são de naturezas diversas e nem sempre lineares, o que problematiza a pretensão de construir qualquer encadeamento histórico temporal no qual fosse disposta de forma definitiva uma sequência de estilos isolados. Apesar disso, acreditamos ser possível revelar de que modo determinadas escolhas estratégicas de alguns bateristas se tornaram tão eficientes em certos contextos, de forma a configurarem estilos consagrados, reproduzidos a ponto de naturalizarem-se com o passar do tempo.

A compreensão de um modelo e seu conjunto só é possível a partir da apreciação de um amplo panorama sonoro, ambiente que sugere a inferência de várias associações e dissociações; tais relações configuram o próprio objeto gerador de um esquema. Este esquema classifica quatro matrizes, modos genéricos de execução da bateria no samba: *batucado*, *escovado*, *conduzido* ou *fraseado*. Considerando que o ritmo de samba é aplicado na bateria a partir da combinação das três funções constitutivas, marcação, condução e fraseado, a definição desta ou daquela matriz de execução decorre a partir da identificação das maneiras pelas quais os bateristas utilizam tais funções.

A matriz do *samba batucado* tem como característica genérica a percussão dos tambores na execução do ritmo, de forma que as funções de condução, fraseado e marcação se dividem entre caixa (em muitos casos utilizada sem esteira – conhecida como caixa surda), tambores e bumbo. No caso da matriz do *samba escovado*, prevalece a sonoridade gerada pela da fricção das escovinhas na caixa, através da qual as funções de condução e fraseado são exploradas de maneira característica. Por sua vez, as matrizes do *samba conduzido* e do *samba fraseado* sintetizam maneiras de execução em que é explorado

hegemonicamente o timbre metálico dos pratos (*ride* – condução e *hi-hat* – chimbau). Como veremos com mais detalhes adiante, a matriz de *samba conduzido* define-se a partir da execução de todas as semicolcheias nos pratos; já os casos em que os pratos são explorados como instrumentos constitutivos de frases, de maneira que a função de condução fica implícita, ou ainda é abolida, remetem à matriz do *samba fraseado*. Cada um desses modos de tocar gera seus próprios padrões e revelam diferentes estilos, a exemplo do *samba cruzado* (padrão da matriz *samba batucado*) e de padrões de bossa-nova (matriz *samba escovado*).

Vale lembrar que tal esquema funciona como uma estratégia metodológica generalizante na classificação dos inúmeros modos possíveis de execução da bateria no samba; as próprias análises dos casos apresentados nesse trabalho mostrarão que as fronteiras entre as matrizes e grupos aqui definidos conceitualmente são flexíveis, sendo comuns casos que reúnem características de diferentes matrizes ou grupos. A Figura 8 representa o esquema das diferentes matrizes e suas respectivas características gerais.

<u>Matrizes estilísticas</u>			
<i>Samba batucado</i>	<i>Samba escovado</i>	<i>Samba de prato</i>	
		<i>conduzido</i>	<i>fraseado</i>
tambores funções de condução e fraseado geralmente reunidos em única voz, executada pelas duas mãos referências: tamborim e adufe	movimentos de fricção na caixa prevalência da função de condução referências: afoxé, chocalho	pratos sequências de quatro semicolcheias por tempo condução e fraseado divididos em duas vozes, cada função executada por mãos distintas referências: pandeiro e tamborim	pratos função de condução geralmente é implícita ou abolida diferentes agrupamentos em cada tempo, cuja sequência define variações do telecoteco. sobreposição de vozes: polifonia referência: tamborim

Figura 8: Esquema inicial de classificação genérica sobre modos de execução da bateria no samba.

A noção de matriz estilística, empregada como fundamentação para o esquema ilustrado, está diretamente relacionada ao conceito de dialeto desenvolvido por Meyer (2000). Tendo em vista que as regras e as estratégias podem determinar limitações a um conjunto de obras de um grupo de compositores, ou a toda obra de um único compositor, ou mesmo a uma peça específica, Meyer também propôs uma organização hierárquica no nível das escolhas compositivas, adotando as categorias dialeto, idioma (linguagem particular) e estilo intra-opus.

Em terceiro nível, a categoria do estilo intra-opus determina uma constrição específica dentro de uma determinada peça, ou seja, se refere àquilo que se produz dentro de um único exemplo composicional, considerando as decisões empreendidas em espectro particular e que podem ser relacionadas apenas com as limitações de um caso exclusivo. Por sua vez, de maneira menos restritiva, a linguagem particular refere-se a um nível de decisão ainda íntimo a um compositor, às seleções que empreende a partir das limitações oferecidas, mas permite identificar o que há de comum em diferentes peças de um mesmo autor.

Já o dialeto é colocado como categoria mais abrangente, através da qual é possível identificar o que há de comum entre vários compositores. Um dialeto nos permite estabelecer agrupamentos seja via comunhão ideológica, pela proximidade geográfica ou contemporaneidade, e assim identificar obras de diferentes autores como representantes de um determinado estilo. “São subestilos que se diferenciam porque uma série de compositores – normalmente contemporâneos e vizinhos geográficos, ainda que não necessariamente – empregam (elegem) as mesmas ou similares regras e estratégias”¹⁴ (MEYER, 2000:48).

Como veremos, é possível identificar estratégias hegemônicas adotadas por bateristas, cada qual vigorando em maior intensidade conforme o momento histórico abordado. Embora tais estratégias sejam também decorrentes de vários fatores

¹⁴ *Los dialectos son subestilos que se diferencian porque una serie de compositores – normalmente coetáneos e vecinos geográficos, aunque no necesariamente – emplean (eligen) las mismas o similares reglas y estrategias.*

extramusicais, certas semelhanças de comportamentos na prática musical, bem como a própria abordagem da bateria, nos permitem trabalharmos com a noção de matrizes estilísticas enquanto agrupamentos de procedimentos e recursos técnicos comuns a determinadas maneiras de inserção do instrumento nos contextos do samba.

CAPÍTULO 2 – A INSERÇÃO DA BATERIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: Aspectos Musicais e representações estéticas

2.1 A bateria no Brasil

A bateria é um instrumento originalmente norte-americano, e sua configuração se relaciona diretamente ao próprio desenvolvimento do jazz. No contexto da música popular, a situação de uma única pessoa executar simultaneamente vários artefatos e instrumentos de percussão, utilizando mãos e pés, já acontecia em circos e *vaudevilles* (espetáculos de variedades norte-americanos), explorada mais pelo viés do exotismo, e não tanto por aspectos musicais. Somente por volta de 1900, mais especificamente em New Orleans e no contexto do *ragtime*, é que essa prática começou a ser exercida com finalidade exclusivamente musical (cf. COOK, 1997:275). Junto a agrupamentos de trompete, clarineta, trombone, tuba e banjo, a bateria, de acordo com o *jazz style* do *New Orleans Dixieland*, era inicialmente formada por um grande bumbo de 28 a 30 polegadas de diâmetro (usado pelas *brass bands* atuantes em paradas militares), 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 *cowbells*, *wood blocks* e *temple blocks*. Em pouco tempo, tambores chineses foram adicionados ao instrumental e ocuparam as funções que hoje são dos tom tons.

Dessa maneira, os pioneiros da bateria animavam as mais diversas festas no estilo *double drumming*, ou seja, tocando todos os instrumentos somente com as baquetas, já que não havia ainda naquele momento uma produção comercial de pedais de bumbo ou mecanismos eficientes para acionar os pratos com os pés. No entanto, as demandas musicais dos bateristas de jazz impulsionaram o desenvolvimento dos acessórios típicos do instrumento, como o chimbau (prato a dois acionado com o pé) e o pedal de bumbo. O processo de configuração da bateria passou por muitas reformulações ao longo das primeiras três décadas do século 20, tendo se padronizado no formato bumbo com pedal,

chimbau, caixa e dois ou três tambores, além do prato. Desde então, inúmeros artefatos, adaptações e novos instrumentos acústicos e digitais têm sido incorporados à formação padrão, possibilitando ao músico personalizar seu instrumento através de uma combinação específica de timbres. Possivelmente, a bateria seja um dos instrumentos acústicos que mais agrega possibilidades sonoras.

A difusão da bateria no Brasil, que desde seus primeiros relatos é identificada como “americana”, justamente para diferenciar do “naípe de percussão”, ocorreu como consequência da assimilação de elementos culturais estrangeiros, em meio ao processo de modernização deflagrado a partir do final do século 19, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Esse processo se iniciou nos anos subsequentes à proclamação da República, período conhecido como *Belle Époque* tropical, marcado pela implementação de ações políticas fundamentadas na ideia de aculturar o país segundo determinados modelos civilizatórios importados, a exemplo da grande reforma urbana empreendida na gestão Pereira Passos. Ex-aluno da *École des Ponts et Chaussées* de Paris, enquanto prefeito do Rio de Janeiro de 1902 a 1906, levou a cabo transformações estruturais na cidade, contribuindo para modificar seu panorama cultural. Em apenas um ano e meio, Passos ordenou a demolição de cerca de 590 edificações do estreito mundo proletário da Cidade Velha para a construção da Avenida Central (depois rebatizada Avenida Rio Branco), como que constringendo uma grande parcela da população pobre a ocupar os morros periféricos (cf. NEEDELL, 1993:60). Todo esse processo de modernização culminou com a importação de bens de consumo norte-americanos no período posterior à Primeira Grande Guerra. Conforme escreveu o pesquisador Tinhorão (1990: 90), “a passagem da monarquia para a república de 1889, anunciando o advento político das camadas urbanas ligadas ao Partido Republicano de 1870, marcaria 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”.

Já ao final da guerra, os investimentos norte-americanos no Brasil aumentavam gradativamente, estabelecendo fortes relações comerciais que se entrelaçaram ao ambiente

cultural. A difusão de padrões estrangeiros via produção cinematográfica e comercialização de discos de *cake-walks*, *fox-trots*, *charlestons* e similares deflagrou no Brasil o prenúncio de uma indústria voltada ao consumo de bens culturais. Para Tinhorão (1990:253), 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”. As “Notas Teatrais” de revista *Fon-Fon!*, de 1. de dezembro de 1917, apontam: “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 em meio aos seus colegas” (apud IKEDA, 1984:116). Supõe-se que o referido músico seja Harry Kosarin, então presente no Brasil dois anos antes do que registrou Tinhorão, acompanhando a *American Rag-Time Revue*. No entanto, a informação contida em *Fon-Fon!* não explicita propriamente a existência de uma bateria, indicando apenas um aglomerado de onze instrumentos que são batucados, e destacando o caráter “malabarístico” do músico.

No acervo do museu da cidade de Salto, no interior de São Paulo, encontra-se uma foto datada de 1920, a qual mostra uma orquestra de cinema mudo (o Cine Pavilhão de Salto). A imagem revela, em primeiro plano, uma bateria completa para a época, com bumbo, pedal, caixa, prato – pendurado no aro do bumbo e percutido com o pedal –, *woodblocks* e pandeiro. Se levarmos em consideração a hipótese de que o instrumento tenha aportado no país em meados de 1919, conforme indica Tinhorão, é surpreendente que apenas um ano mais tarde ele apareça integrado a uma orquestra do interior de São Paulo.

Por sua vez, o músico e pesquisador Hardy Vedana 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 bombo, sendo necessários dois instrumentistas. (VEDANA, 1987:17-18).

Confrontando as informações advindas dessas diferentes fontes, fica claro o contexto em que ocorreu a inserção da bateria no Brasil: início dos anos 1920, período do cinema mudo e da multiplicação das *jazz bands*. Com a difusão da dança e da música norte-americanas na capital brasileira, grupos locais, ao incorporarem os ritmos estrangeiros em seu repertório, passariam a denominar-se *jazz bands*. Curiosamente, estas transformações coexistiram com o surgimento de conjuntos regionais que reuniam em seu repertório emboladas, cantigas sertanejas, cocos e manifestações de caráter mais folclórico, a exemplo dos *Turunas Pernambucanos*, dos *Turunas da Mauricéia* ou mesmo do *Bando de Tangarás*. No entanto, conforme registro de Almirante,

Entre 1923 e 1926, o movimento melódico sofreu intensa modificação no Brasil. Vários ritmos norte-americanos – *shimmy, charleston, blue, black-botton* – dominaram em épocas distintas. Surgiu o *jazz-band*, orquestras exóticas de instrumentos estrambóticos, como trombones extensos e trompetes com varas de quase dois metros; banjos metálicos; grotescos violínofones ou violinos-de-campana e, finalmente, suas baterias com bombos-de-pedais, absoluta novidade, com os mais esquisitos apetrechos: panelas, frigideiras, latas, apitos, buzinas, sirenes, etc...(ALMIRANTE, 1977:33-34)

Não devemos considerar as *jazz bands* brasileiras necessariamente como bandas cujo repertório era estritamente composto por músicas estrangeiras ou executado na linguagem jazzística; e sim como sinônimo de grupo que produzia um som dançante e moderno, conectado às novidades sonoras e visuais provenientes do exterior, e que transpareciam em seus trajes, sua postura e em sua instrumentação. As novidades sonoras vinham pela reunião de instrumentos como banjo, tuba, violinos, piano, trompetes, trombones, clarinetas e saxofone, além da bateria. Conforme escreveu Bessa,

Mais do que o repertório, portanto, o que os músicos brasileiros absorveram das *jazz bands* foi a incorporação do ruído, o modo de tocar, a instrumentação, a apropriação e a mistura, elementos que estarão presentes na produção musical brasileira até, pelo menos, o final da década de 1920, sobretudo nas orquestras de disco que proliferarão a partir de 1927, com o advento da gravação elétrica. (BESSA, 2010:140)

Para termos ideia da maneira e intensidade como a bateria passou a ocupar a seção rítmica de bailes pelo Brasil a partir dos anos 1920, basta conferir o trabalho de Mello (2007:72-91) em apontar importantes grupos musicais da época. O autor cita os bateristas Sut, Luciano Perrone, Bibi Miranda, Leonel Guimarães, Carlos Blassifera, Arruda, Afonso Longo, Péricles Negrão, José Maria de Oliveira, Flávio Elói de Almeida, Zé Andrade, Pedro Malta, Heraldo Alves, Alvino Beroldi, além dos estrangeiros Gordon Stretton e Harry Kozarin.

Nas gravações das bandas brasileiras dos vinte anos iniciais do século XX, pode-se distinguir, com alguma imprecisão, que a seção rítmica empregava pelo menos dois dos cinco instrumentos de percussão habituais em uma banda militar, a saber: tambor, tarol, caixa, bombo e prato, cada qual nas mãos de um músico. A mais relevante novidade do ciclo das *jazz bands* no Brasil foi um instrumento, ou melhor, um conjunto de instrumentos de percussão agrupados, aqui batizado de bateria, no qual o músico aproveitava também os pés para acionar um pedal conjugado ao bombo disposto verticalmente. Como dispunha também da caixa, montada sobre um tripé, de tambores e de pratos metálicos, todos acoplados no mesmo conjunto, um só músico conseguia executar a tarefa de três ou quatro com sincronia aperfeiçoada, o que além de significar uma mudança radical, trazia uma pulsação mais contagiante, fundamental na música para dançar. Como se não bastasse, a posição vertical da membrana do bombo, que podia ter até 80 cm de diâmetro, expunha uma área de grande visibilidade, utilizada para se escrever o nome da *jazz band*. Assim disposta, a bateria concentrava tamanha atenção que, nas fotografias, seguindo o modelo americano, o baterista figurava em destaque, ocupando a posição central como se fosse ele o líder do conjunto. (MELLO, 2007:74).

O Centro Musical do Rio de Janeiro, associação fundada em 1907 com o objetivo de regular e defender interesses da corporação musical, era constituído hegemonicamente por instrumentistas de formação erudita, os chamados “professores” de

música. Entre outras atribuições, o Centro intermediava contratações de orquestras, regulava valores de remuneração aos músicos e estipulava quais e quantos seriam os instrumentos utilizados nos espetáculos da cidade. No momento em que a música popular começou a configurar seu espaço em um nascente mercado de entretenimento, os conflitos entre os “professores” e os músicos populares começaram a ficar evidentes. Exemplos desse conflito foram publicados por Esteves (1996:84), como o caso em que o “professor” associado Tertuliano de Lima, tocador de bombo, endereça uma carta ao Centro, lida em assembleia no ano de 1926, reclamando sua substituição no Teatro Carlos Gomes por um tocador de bateria americana. Sua reclamação era pertinente, tendo em vista que, pelas normas do Centro, instrumentos como banjo, piano, saxofone e bateria não poderiam substituir nenhum instrumento das orquestras então habituais; o contrato desses instrumentos somente poderia ocorrer como extraordinários, somando àqueles pré-determinados. Na mesma assembleia, outra carta foi lida, desta vez do arrendatário do teatro Carlos Gomes, empresário da Companhia de Revista Margarida Max, reclamando autorização para utilizar uma orquestra organizada de “acordo com as exigências da revista moderna”. Um trecho da carta, reproduzido a seguir, revela a disputa pelo espaço de trabalho, e evidencia que o então rentável negócio do gênero Revista dependia de adaptar-se ao novo modismo para manter-se em voga:

Nesta solicitação não pretende o suplicante, em absoluto, a diminuição do número determinado pelo Centro, nem a organização de um conjunto excentricamente exótico que atende contra as boas normas e a dignidade da arte, não. A sua pretensão visa tão somente obter a liberdade, relativa aliás, de fazer organizar essa orquestra com os instrumentos cuja necessidade seja reconhecida, sem a obrigação antipática de manter e pagar elementos cuja atuação, pelo menos para o gênero, é mais decorativa do que eficiente. (...) E assim, convencido como está de que no gênero “Revista” a orquestra representa um dos fatores preponderantes do sucesso, desejaria por isso o suplicante que a de que ele necessita tivesse organização a mais compatível com o gênero, eficiente e brilhante! Nestas condições, qual de vós em sã consciência artística será capaz de negar a supremacia do piano sobre o bombo num conjunto em que já figura a bateria moderna? Qual de vós será capaz de negar ainda a vantagem do saxofone sobre o fagote no conjunto em que são figuras de alta preponderância aqueles instrumentos, o trombone de vara e o pistom?

É inegável, senhores! E depois não se deve responsabilizar o empresário pelo carrancismo conservador de certos professores que não querendo exercitarem-se nos instrumentos em voga, o que lhes seria relativamente fácil, prejudicando-se, teimam em não adaptarem-se às exigências da época, dificultando com essa atitude de intransigência tola, a ação dos dirigentes do Centro. (apud ESTEVES, 1996:85-86).

2.2 A percussão “típica” do samba

A bateria importada agregava uma significação imagética de modernização aos grupos, tendo sido gradativamente incorporada ao cenário musical carioca a partir da década de 1920 até sua fixação nas bandas e orquestras mais atuantes do período. Paralelamente, a construção do samba como música autenticamente brasileira, definidora de certa identidade nacional, adotaria nos anos 1930 os “rústicos” surdo, pandeiro, cuíca e tamborim como percussão típica, embora este instrumental nem sempre fosse utilizado em gravações e nas orquestras da época. A esfera musical se conectava, à sua maneira e em diferentes gradações, ao conflito político e ideológico gerado em um país que buscava se firmar como nação, em busca de traços identitários determinados por peculiaridades locais, que se redefiniam constantemente sob o impacto da absorção de elementos estrangeiros. Uma identidade complexa que sintetizava o impulso ao moderno e estrangeiro coexistindo com algum caráter de “exotismo” da manufatura local, uma manifestação de “dupla fidelidade”¹⁵.

É pertinente compreender esses conflitos e transformações entrelaçados a um

¹⁵ O conceito de dupla fidelidade refere-se à “dialética” da cultura brasileira, tema explorado por Antonio Candido. Nas palavras do autor, “o brasileiro não pode deixar de viver pendurado no Ocidente e ele deve tentar não viver pendurado no Ocidente. Ele tem que tentar fazer uma cultura dele, mas a cultura que ele pode fazer é uma cultura pendurada no Ocidente (...) Nós somos o outro e o outro é necessário para a identidade do mesmo” (apud ARANTES, 1992:16). Discorrendo sobre o assunto, Arantes escreveu: “Noutras palavras, está aí o cerne da referida experiência, agora expressa abstratamente na forma de um entrelaçamento dual entre o Mesmo e o Outro. Se lembrarmos em seguida que podemos recuar a sua vigência até os dilemas da disciplina arcádica estudados por Antonio Candido na *Formação* [da Literatura Brasileira], verificaremos sem surpresa que ela lhe atravessa o conjunto dos estudos brasileiros. Veja-se com efeito que de algum modo nosso Autor encontra num Cláudio Manuel da Costa uma resposta antecipada aos dilemas de Nabuco. À instabilidade de um corresponde a dupla fidelidade de outro, fidelidade afetiva ao ‘rústico berço mineiro’, de um lado, fidelidade estética à norma intelectual e social de Metrópole, de outro lado” (ARANTES, *ibidem*).

abrangente processo econômico, em que as relações comerciais foram fortemente estimuladas, gerando reconfiguração dos limites urbanos e consolidação de uma classe média formada por prestadores de serviços e funcionários públicos. Esta nova camada da população reunia condições financeiras para usufruir as novidades de consumo não duráveis e projetava uma perspectiva de ascensão social, passando, muitas vezes, a rejeitar as manifestações culturais da classe baixa.

O referido processo de reestruturação do Rio de Janeiro deflagrou a delimitação dos espaços sociais. Na década de 1920 já se definia uma nova configuração urbana, segundo a qual nasciam “tipologias” do samba. Por um lado, núcleos herdeiros diretos da tradição afrodescendente ocuparam os morros, gerando um “espaço paralelo” que preservou à sua maneira as características mais folclóricas do samba. Nesse meio, mantiveram-se as reuniões festivas que combinavam elementos religiosos e elementos coreográficos da dança em roda, onde o improviso musical aparecia como dado fundamental na complementação de versos cantados por um solista e seguido por um coro (o samba de uma única parte), com a predominância dos instrumentos de percussão. Por outro lado, no espaço social das áreas reestruturadas, desenvolveu-se uma música também chamada de samba, mas com características distintas daquele samba de roda; no chamado “samba urbano”, intervieram aspectos reguladores determinados pelo processo de registro e difusão fonográfica: neste “samba urbano”, são apresentadas outras construções harmônicas e melódicas, de forma a sustentar o desenvolvimento de uma nova estrutura cancional. Em comparação ao samba de roda, a presença da percussão e do coro foi amenizada, e os versos improvisados substituídos por uma segunda parte fixada, transformando dessa maneira a estrutura do discurso musical. Nesse cenário, a então chamada “bateria americana” integrava-se à música popular urbana, ao mesmo tempo em que “rústicos” instrumentos de percussão, construídos de forma artesanal por sambistas pobres passaram a adquirir legitimidade como definidores de uma sonoridade típica do samba.

A partir da perspectiva da inserção da bateria na música brasileira, motivada inicialmente por modismos importados, desdobrando-se posteriormente em relação direta com o desenvolvimento do samba, é possível detectar em que medida determinada

produção musical representou diferentes níveis de conflito entre o local e o estrangeiro. Compreender as variações nos níveis de tensão de musicalidades existentes a partir da presença da bateria na música popular brasileira significa reconhecer o significado das escolhas musicais empreendidas pelos bateristas. É necessário detectar, por um lado, em que medida a bateria, cuja linguagem técnico musical original se desenvolveu com o jazz e para o jazz, foi utilizada como instrumento de adaptação de certa linguagem musical característica aos instrumentos típicos de samba. Por outro lado, devem ser apontadas possíveis absorções de musicalidades estrangeiras e sua singular manipulação no contexto da música nacional. Desta maneira, torna-se central a questão da *ressignificação* da bateria: em que medida certos músicos brasileiros se empenharam (e tiveram sucesso) em transformar a imagem e sonoridade do instrumento a ponto de integrá-lo ao naipe típico do samba?

Nesse contexto, surgiram 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 à sua finalidade comercial. O complexo campo de interação entre vetores culturais foi alargado pela inserção de novos agentes e novas formas de relação. Sendo assim, o samba multiplicou suas maneiras de realização, cada qual revestida de singularidades e características próprias. Haveria, porém, um elemento estrutural capaz de garantir sua unidade e construção de seu reconhecimento como expressão de uma identidade nacional. Jorge Caldeira 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. (CALDEIRA, 2007:69-70).

Embora explícitos os contrastes entre os contextos sociais específicos em que foram promovidas diferentes “tipologias” do samba, parece haver, acima de todas as diferenças, um mesmo “jogo rítmico” entre cantores e acompanhadores, um tipo de lastro que garante a unidade do gênero. A “característica estruturadora básica” já foi previamente ilustrada no Capítulo 1, e pode ser representada através da imagem da “rede flexível” cujas tramas se formam de maneira nem sempre regular, a partir da sobreposição das funções rítmicas do samba. Caldeira defende que, apesar das transformações geradas pelo processo de configuração do(s) produto(s) samba, deflagrado nas décadas de 1920 e 1930, o princípio rítmico característico na relação entre melodia e acompanhamento se mantinha. Nesse panorama, determinados padrões de execução da percussão no samba foram, de certa maneira, “oficializados” por seu emprego constante em gravações, sendo que grande parte desses padrões foi definida pela presença da bateria.

A implantação do sistema elétrico de registro fonográfico no Brasil ocorreu em 1927, fato que ampliou o espectro de timbres e intensidades para a captação sonora, possibilitando desde o registro de cantos mais suaves até do instrumental de percussão. Nesse mesmo período, em 1928 nascia o “Deixa Falar”, bloco carnavalesco que poucos anos depois se tornaria a primeira escola de samba. Era composto por moradores e frequentadores da comunidade carioca formada no bairro do Estácio de Sá, e contava, entre seus integrantes, com “bambas” como Bide, Marçal, Luna, Eliseu e Ismael Silva. Conforme indicam entrevistas colhidas por Sérgio Cabral (1996), esses indivíduos teriam sido os maiores responsáveis por introduzir no samba instrumentos como tamborim, surdo e cuíca, que, somados ao pandeiro, agogô, reco-reco e ganzá, acabaram por definir um naipe de percussão que se tornou padrão. Os aspectos relacionados ao desenvolvimento e definitiva incorporação desse instrumental percussivo se devem ainda a dois outros fatores: à própria criação musical dos autores que, ao comporem a partir de tais instrumentos, estabeleceram uma nova estrutura rítmica em relação aos sambas pioneiros de Donga, Sinhô e da chamada “Velha Guarda”; e aos imperativos decorrentes do crescimento e da regulamentação dos desfiles carnavalescos.

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, cuícas 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. (MUNIZ JUNIOR, 1976:165-166).

A gravação de “Na Pavuna”, realizada pelo Bando de Tangarás em dezembro de 1929 através da Odeon-Parlophon, foi o primeiro registro fonográfico de instrumentos de percussão próprios da batucada de escolas de samba¹⁶. Lançada como “choro de rua”, tornou-se grande sucesso no carnaval de 1930. O protagonista desse feito foi Almirante, que conseguiu reunir reconhecidos músicos como Carolina Cardoso de Menezes (piano) e Luperce Miranda (bandolim) a batuqueiros anônimos. Por esse e tantos outros feitos, pode-se considerar a figura de Almirante como um importante mediador cultural entre o asfalto e o morro, um movimento que provavelmente tinha como objetivo maior viabilizar no mercado o que, em seu entendimento, seria o “autêntico” samba, de forma a legitimar o gênero. Através da audição do fonograma podemos reconhecer, ainda que com alguma dificuldade, as presenças de surdo, tamborins e pandeiro. Pelas palavras de Almirante (1977:68), foram “arrebanhados alguns tocadores de tamborins, cuícas, surdos e pandeiros entre os adeptos e mestres da matéria”. Cabral (1996:42), ao especular sobre a criação da cuíca e sua inserção no samba carioca, escreveu que teria sido João Mina “o cuiqueiro de várias gravações, e é provável que tenha sido o responsável pelo som da cuíca do primeiro

¹⁶ Embora o primeiro desfile de escolas de samba tenha ocorrido no carnaval de 1932, nos anos anteriores desfiles semelhantes eram promovidos por agremiações que à época eram denominadas ranchos ou blocos. A Deixa Falar, criada em 1928 no bairro carioca Estácio de Sá, é reconhecida como a primeira escola de samba da história. No entanto, nunca se formalizou como tal, permanecendo como um rancho que garantiu sua notoriedade no universo carnavalesco seja pelos compositores que revelou, seja pela implementação do instrumental de percussão que foi adotado por outras agremiações, e rapidamente assimilado como percussão “típica” do samba (cf. CABRAL, 1996).

disco com instrumentos de percussão no samba, *Na Pavuna*". Segundo Sandroni (2001b:9), esta seção rítmica reuniu alguns negros moradores do morro do Salgueiro, dentre os quais Canuto em um dos tamborins e Puruca no surdo. A gravação desses instrumentos não se deu, no entanto, sem resistências tanto do técnico do estúdio quanto do próprio produtor da Odeon, visto que consideravam impossível o registro daqueles instrumentos rudimentares¹⁷. Porém, o sucesso da música promoveu a profissionalização dos ritmistas, já que a partir de então várias orquestras e outras gravadoras adotaram conjuntos de percussão semelhantes àquele que participou de "Na Pavuna", abrindo as portas "aos artistas do povo" (CABRAL, 2005:62). Alguns dos instrumentos "típicos" passaram a integrar definitivamente os chamados "regionais", de forma que a associação entre a imagem do pandeiro brasileiro e o gênero samba passou a ser uma constante.

De fato, talvez a característica mais marcante das gravações de samba dos anos 1930 – ao menos por contraste com as da década anterior, e até certo ponto, também da seguinte – seja a forte presença de instrumentos de batucada. Ao contrário porém do que acontecia nos desfiles de carnaval, esta presença acontecia de maneira reduzida: um surdo, um pandeiro, um ou dois tamborins. (De cuíca, não conheço exemplo nas gravações da época: o instrumento era considerado demasiado bizarro, exótico, estranho, como atestam inúmeros testemunhos.) Esta "batucada de câmara" foi acoplada de maneira feliz a um conjunto instrumental do tipo dos que no começo do século se chamava de "choro", isto é, base harmônica de violões e cavaquinho acrescida de um ou dois solistas, como flauta, clarineta ou bandolim. Esta nova síntese instrumental entre elementos provenientes de tradições afro-brasileiras e elementos vindos das práticas musicais de camadas médias urbanas é que foi chamada, nos estúdios de gravação e nas rádios, de "regional", abreviação de "orquestra regional", para diferenciá-la da orquestra tida por "universal", à base de cordas de arco. (SANDRONI, s.d.:81).

No entanto, conforme aponta Trotta, esse instrumental "típico" não teria sido hegemonicamente utilizado pelas orquestras das gravadoras da época:

¹⁷ Naquele período, esses instrumentos eram produzidos artesanalmente, através da transformação dos objetos acessíveis aos sambistas. O surdo de samba, por exemplo, surgiu por iniciativa de Alcebíades Barcelos (o Bide), para orientar o desfile carnavalesco da Deixa Falar. Nas palavras do próprio Bide, o surdo foi feito "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, 1996:248).

Nesta época, a aproximação entre sambistas e músicos de choro da cidade do Rio de Janeiro, que frequentavam os mesmos espaços e eventos musicais, fez com que se moldasse também uma sonoridade básica para o acompanhamento instrumental do samba: pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, flauta, cavaquinho e violão. O ambiente das rodas de samba era o espaço por excelência dessa prática, e a esses instrumentos eventualmente se somavam chocalhos, “prato e faca”, “caixas de fósforos”, “chapéus”, “latas” e toda uma infinidade de objetos percussivos que poderiam se transformar em instrumentos. Contudo, essa sonoridade pouco aparecia nos discos de samba. Na fase mecânica das gravações, e mesmo após o início das gravações elétricas, em 1928 [sic], os sambas eram gravados com acompanhamento de orquestras ou mesmo de grupos instrumentais variados, que quase sempre incluíam naipes de sopros (flauta, clarinete e trombone são os preferidos) e uma percussão discreta. Progressivamente, a importância da percussão foi aumentando na sonoridade dos discos, mas a ênfase do acompanhamento era dada em maior grau aos instrumentos melódicos e harmônicos. (TROTТА, 2008:5).

Podemos supor que a inserção desse grupo de instrumentos de percussão no mercado fonográfico não fosse vista com bons olhos por parte da intelectualidade comprometida com a “modernização civilizada” do país, que poucos anos mais tarde estaria ligada à política nacionalista e desenvolvimentista do governo getulista. A exemplo do processo de reurbanização empreendido no Rio de Janeiro duas décadas antes, é muito provável que o caso de “Na Pavuna” representasse o mesmo conflito quanto à ocupação dos espaços públicos. Enquanto no início do século isso acontecia nos espaços físicos da cidade, a partir da incorporação do instrumental de percussão pelas orquestras e gravadoras, esse conflito se acentuou no espaço imaterial. Junte-se a isso a configuração, embora tímida e incipiente, de uma indústria cultural que profissionalizou os batuqueiros, incorporando-os a ambientes de entretenimento de uma maneira tal que os traços culturais dessa “gente do povo” foram amplificados, registrados e reproduzidos mecanicamente. Esse processo já foi bem resumido por Paranhos:

Interligadas a essas transformações [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. (PARANHOS, 2003).

De acordo com Aragão (2001), o chamado instrumental “típico” de percussão teria sido incorporado, no período dos anos 1930, apenas em orquestras sob a direção de Pixinguinha. Para Aragão, naquele momento histórico, em função da configuração do mercado fonográfico, começavam a ser definidos certos padrões estéticos e tipologias do samba, através das diferentes estratégias adotadas pelos arranjadores em atividade. Nesse sentido, o autor entende que tais arranjadores teriam sido mediadores entre diferentes matrizes culturais, identificadas através de seus elementos musicais, e classificadas em “cultura”, “artesanal” e “industrial”. O instrumental “típico” de percussão advinha da matriz artesanal, enquanto a bateria seria um elemento da matriz industrial.

A “matriz culta” se evidenciaria, por exemplo, na presença de modelos rítmicos e harmônicos oriundos da música europeia não diluídos na tradição popular, na utilização de instrumentos como o violino, na busca de uma ordenação dos sons através do estabelecimento de um padrão de grandiloquência nos arranjos e de uma sincronia rítmico-melódica mais apurada nas execuções. A “matriz artesanal” agregaria os sons oriundos de tradições populares orais. Teríamos referências de gêneros como o choro, de instituições musicais como as bandas civis e militares, de novos cenários urbanos como os morros cariocas. Já “matriz industrial” faria somar às duas primeiras elementos surgidos a partir da ascensão definitiva da indústria fonográfica em fins dos anos 20, evidenciando principalmente a presença da música norte-americana, em gêneros como o fox-trote, por exemplo. A separação em matrizes pretende tornar possível a visualização de elementos heterogêneos que agindo interativamente podem dar a falsa impressão de uma homogeneidade cultural. Por outro lado, nunca é demais

lembrar que essas matrizes não representam instâncias culturais “puras”. A “matriz artesanal”, por exemplo, pode identificar um gênero como o choro, oriundo em muitos aspectos (como forma e harmonia) da música européia, porém já identificado como “choro” e já legitimado em suas características mais primordiais nessa época. (ARAGÃO, 2001:42).

Dessa maneira, seria possível analisar os diferentes arranjadores do momento, considerando como parâmetro de comparação em que medida combinavam os elementos oriundos das diferentes matrizes. Pixinguinha teria se diferenciado, segundo Aragão, por combinar de maneira singular elementos da matriz industrial aos da culta, sem, no entanto, deixar de lado os elementos da matriz artesanal, justamente por agregar em seus arranjos instrumentos de percussão criados pelos sambistas do morro. Os exemplos mais marcantes desse procedimento estariam nas gravações datadas entre 1929 e 1933, realizadas por orquestras arranjadas e dirigidas por Pixinguinha, a Orquestra Victor Brasileira e o Grupo da Guarda Velha.

Conforme Bessa (2010:195-197), a citada orquestra era “especializada em músicas lentas”, e da qual fazia parte o baterista Luciano Perrone e os percussionistas João da Baiana (pandeiro) e Tio Faustino (Faustino da Conceição, no omelê). Já o Grupo da Guarda Velha era “especializado em música carnavalesca”, divulgando “gêneros de sabor africano, como macumbas, partido-alto, chulas raiadas e batuques”. O Grupo contava com Benedito ou Valfrido Silva na bateria, além de outros nove percussionistas: Tio Faustino (omelê), Augusto Soares (ganzá), João da Baiana (prato e faca), Francelino Ferreira Godinho (pandeiro), Cicero Dias (agogô), Adolfo Ferreira Bastos (cabaça), Alcebíades Barcelos, o Bide (cuíca), Osvaldo Viana (afoxé) e Vidraça (chocalho). O Grupo teria como proposta “criar uma sonoridade típica, com base numa instrumentação inusitada, para gravar gêneros caracteristicamente nacionais. (...) Embora assumissem uma função de preservadores dos gêneros musicais brasileiros, faziam-no através de uma música que, apesar de tradicional, era também ‘nova’, ‘estilizada’”.

Supomos que a impressão de equilíbrio entre o tradicional e o novo se deveu, em grande parcela, à integração entre o instrumental “típico” e à bateria, e seus usos característicos.

Desse grupo fazem parte, de forma geral, os arranjos de Pixinguinha — que têm na forma de organização e de equilíbrio dos diversos elementos, a nosso ver, uma de suas mais marcantes características. Esse equilíbrio passa, porém, por um destaque a elementos oriundos da “matriz artesanal”, frequente em Pixinguinha. E um desses elementos, talvez o mais importante, é a percussão. O livre acesso de Pixinguinha aos mais diversos redutos acústicos cariocas certamente fez com que ele pudesse agir como elo (ou como um dos elos) de ligação entre o tipo de percussão praticada nos morros e os estúdios de gravação. (...) Pixinguinha seria o pioneiro ao promover um excepcional destaque a essa percussão em arranjos orquestrais (...). São inúmeros os exemplos que poderiam ilustrar isso. Ficaremos, porém, com “Carnavá tá aí”, marcha carnavalesca (que apesar dessa indicação soa mais como um samba) de Pixinguinha e Josué de Barros, cantada por Carmen Miranda e lançada em janeiro de 1931. Nela observamos o concurso de um verdadeiro arsenal de percussão — contando com surdo, omelê, pandeiro, chocalho e prato — que chega a se sobrepor à base harmônica, provavelmente tentando retratar o clima exato do desfile de um bloco ou rancho carnavalesco. Há outros exemplos em que a percussão interage com o canto e com o resto da orquestra. A própria “Faceira”, com seus breques preenchidos pela bateria, poderia exemplificar isso. (ARAGÃO, 2001:82-83).

CAPÍTULO 3 – O SAMBA BATUCADO

3.1 Os primeiros “solos”

As primeiras gravações brasileiras com bateria passaram a ser realizadas a partir de 1927 pela Odeon em execuções da Orquestra Pan American de Simon Boutman, que contava com o baterista Aristides Prazeres¹⁸. Conforme narrou o baterista Luciano Perrone ao radialista Lourival Marques (1976)¹⁹:

Em 1927 eu fui gravar, então comecei a gravar na Odeon com Orquestra de Simon Boutman, Orquestra Pan American de Simon Boutman. E, nessa gravação que o Simon me convidou para tocar, então foi onde eu dei as primeiras batidas, porque aí já não era aquela caixa tarol, eu tinha uma caixa americana Ludwig, que baixava o bordão da caixa, tirava aquela estridência da caixa, então ficava um sonzinho meio surdo. Então eu fazia uma batucada assim [reproduz som de batucada de samba], aquele negócio muito de levezinho porque também a gravação não comportava coisa muito forte, essa coisa toda, e então foi a primeira batidazinha assim chamado samba batucada.

Através da escuta, transcrição e análise dos padrões rítmicos executados pelos bateristas na década de 1930, é possível afirmar que eles procuravam reproduzir, de maneira adaptada, a sonoridade e os mecanismos percussivos próprios do instrumental “típico” do samba. Por exemplo, um dos mecanismos utilizados por Luciano Perrone consistia em tocar na caixa surda (sem esteira) fraseados sincopados com baqueta em uma mão, enquanto a outra percutia diretamente a pele da caixa e gerando abafamentos que alteravam os timbres dos toques (cf. BOLÃO, 2003:140). Este recurso remete aos procedimentos utilizados na execução de toques de atabaque em algumas nações de

¹⁸ Não foi possível precisar o primeiro baterista a gravar no Brasil. Alguns artigos de revistas atribuem o feito a Luciano Perrone, que certamente integrou essa orquestra. Porém, de acordo com Severiano (2008:100), em 1927 a função era ocupada por Prazeres.

¹⁹ À época, Lourival Marques, que havia trabalhado como programador na Rádio Nacional, fez uma série de entrevistas com artistas e funcionários que de alguma maneira fizeram história na emissora. A entrevista foi restaurada e está disponível em mídia digital pela série Collector's, n. AER 393 e 394.

candomblé, ou mesmo do próprio tamborim, em que os toques de baqueta são alternados com o contato do dedo médio da mão que segura o instrumento na parte de baixo da pele. Esta maneira de construir os ritmos de samba na bateria, em que a sonoridade dos tambores é mais explorada, foi chamada de *samba batucado*.

Se observarmos o desenvolvimento das aplicações da bateria no contexto da música popular norte-americana, constatamos que os padrões empregados no acompanhamento das primeiras manifestações do jazz, em registros fonográficos das décadas de 1910 e 1920, conhecidas como *Early Jazz Era*, também exploravam de maneira predominante os tambores. Sem o objetivo de, com isso, traçarmos algum elo direto de influências entre os usos da bateria nos primórdios do jazz e no samba, devemos, no entanto, constatar que, em ambos os casos, a sonoridade da bateria era mais escura, por três fatores básicos. Primeiramente, os tambores daquela época tinham dimensões maiores, especialmente os bumbos, que chegavam a medir entre vinte e quatro e trinta e duas polegadas de diâmetro, enquanto os atuais, via de regra, têm a média de vinte polegadas de diâmetro. Isso em função da predominância, à época, do referencial do bumbo das bandas sinfônicas e militares, que inicialmente eram diretamente adaptados ao *set* de bateria, e ainda ao fato da não existência de uma amplificação eficiente do som do instrumento. O segundo fator que influenciou na sonoridade escura da bateria em praticamente seus trinta primeiros anos de existência, decorre do fato de que a definitiva incorporação do chimbau somente ocorreu no final dos anos 1920, sendo que os pratos seriam apenas utilizados como efeitos e nunca na função de condução, de forma que a sonoridade estridente desses acessórios, tão utilizados atualmente, aparecia em momentos muito pontuais. Como veremos adiante, o emprego dos pratos como recurso para condução somente começou a ser explorado no Brasil na década de 1950. E, por fim, devemos lembrar que somente em 1957 começaram a ser comercializadas as peles sintéticas, produzidas com nylon. Até então, as peles utilizadas eram de couro animal, muito suscetível a variações de afinação em função da temperatura e umidade. De maneira geral, as peles de couro animal, quando devidamente tensionadas, produzem um som mais grave e “profundo” do que as peles sintéticas.

Soma-se a esses fatores o importante aspecto da qualidade da reprodução sonora, relacionada aos mecanismos de registro. Considerando o fato de que os apontamentos aqui apresentados sobre as sonoridades da bateria são decorrentes de nossas impressões auditivas de gravações passadas, devemos necessariamente levar em conta as condições em que as músicas foram registradas. Embora cientes da importância, para certas áreas de estudo da musicologia e da cognição musical, de aspectos relativos às mudanças de significado da escuta nas condições *in loco* e ao vivo para a reprodução mecânica ou digital, entendemos ser fundamental neste trabalho apenas atentarmos às condições de registro dos exemplos utilizados, o que pode interferir decisivamente na fidelidade em relação ao som original.

O sistema *Hi Fi* (*High Fidelity*) de gravação foi implementado no Brasil em 1957, e proporcionou uma profunda modificação nos padrões de escuta de discos, já que a partir desse sistema o ouvinte pode apreciar um espectro de frequências bem mais amplo, em fonogramas nos quais notas mais graves e notas mais agudas definem o som com mais corpo e profundidade. A melhor maneira de compreender as mudanças ocorridas através de tal evolução tecnológica é ouvir e comparar exemplos de registros pré e pós *Hi Fi*. Em 1958, a Odeon lançou o LP *Vitrine Odeon*, reunindo coletâneas de músicas gravadas no sistema de alta-fidelidade.



Figura 9: Capa do LP *Vitrine Odeon*, lançado pela Odeon em 1957.

Possivelmente com o propósito de sensibilizar o público às vantagens do novo padrão, e assim ampliar o mercado consumidor, uma das faixas do LP intitula-se *Breve história da alta-fidelidade* (🔊 1)²⁰, na qual Aloysio de Oliveira exemplifica as mudanças proporcionadas pela implementação do sistema *Hi Fi*. Entre os minutos 5:48 e 8:10, há uma colagem de execuções de versões da música *Rato, rato*, a primeira de 1944 e a segunda de 1957. Embora se trate do mesmo arranjo e da mesma instrumentação, as duas versões são executadas por orquestras e músicos diferentes, o que pode explicar um detalhe talvez irrelevante ao arranjo, mas importante neste trabalho: na versão mais antiga, deduzimos que a caixa da bateria está com as esteiras desativadas (caixa surda), enquanto que na segunda versão ouvimos nitidamente as esteiras acionadas. Portanto, fica a dúvida se realmente teria sido hegemônico, como uma opção estética, o emprego da caixa surda até a década de 1950, ou se apenas temos a impressão de uma sonoridade mais escura em função das condições de registro²¹.

A canção *Faceira (a)*²², composta por Ari Barroso, foi gravada em 1931 na interpretação vocal de Sílvia Caldas, com acompanhamento da Orquestra RCA Victor, arranjo de Pixinguinha (🔊 2), relançada em CD no volume 2 da coleção *Os grandes sambas da História*.

²⁰ O sinal 🔊 indica que o exemplo citado pode ser ouvido no CD anexo, e o número indica a faixa correspondente.

²¹ O baterista Bolão (2003:83-88), ao exemplificar padrões de *samba cruzado*, ressalta que “a caixa pode ser usada sem esteiras”. Os padrões de *samba cruzado* são variações decorrentes do *samba batucado*; conforme veremos adiante, o *samba batucado* se configurou como matriz estilística predominante na execução do ritmo entre as décadas de 1930 e 1950.

²² A exemplo de *Faceira*, algumas músicas serão analisadas em mais de uma versão. Nestes casos, para evitarmos qualquer confusão entre as gravações, aos títulos seguem as letras *a*, *b*, *c*..., conforme a ordem em que aparecem no trabalho.

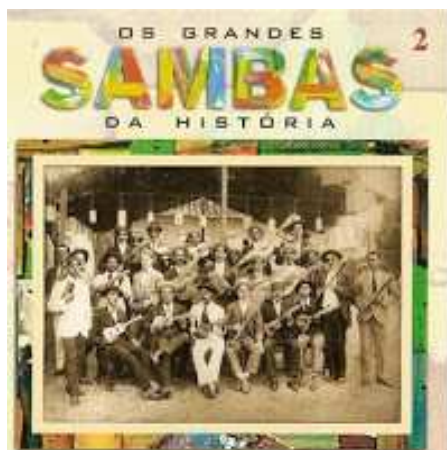


Figura 10: Capa do CD *Os grandes sambas da História vol.2*, lançado pela Editora Globo em 1997.

Faceira foi o primeiro registro a trazer a bateria em evidência, então executada por Luciano Perrone, em versão apontada como o pioneiro solo de bateria a ser gravado no Brasil. A expressão “solo”, nesse caso, não significa propriamente um longo desenvolvimento de frases, e sim um preenchimento de dois compassos executados somente pela bateria.

Seguindo a própria estrutura da canção, o arranjo foi elaborado de forma a deixar os dois últimos compassos da introdução para bateria solo, fazendo a ligação com a exposição vocal do tema.

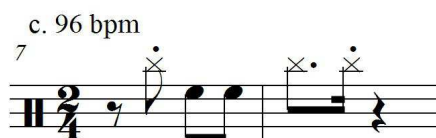


Figura 11: Solo de bateria em *Faceira* (a), compassos 7 e 8 (0:08 a 0:10).²³

Este trecho chama atenção, não somente por sua importância histórica, mas pelo recurso timbrístico empregado por Perrone, ao utilizar o som agudo do prato (provavelmente pequeno, de dez a doze polegadas) abafado pela mão, de forma a destacar

²³ Todas as transcrições ilustradas nesse trabalho são de autoria do autor. Os andamentos aproximados das músicas estão indicados na parte superior das transcrições, sendo que a abreviação “c.” significa “cerca de”, enquanto “bpm” quer dizer “batimentos por minuto”.

somente os ataques e deixar a frase mais nítida e compreensível. Este efeito é apontado por Bolão (2003:140) como um recurso muito utilizado por Perrone no samba, tendo sido difundido também através de bateristas de *ragtime* (cf. RILEY e VIDACOVICH, 1995:12). Tal recurso pode ter sido adotado em função até mesmo da precariedade de peças que o baterista tinha à disposição naquele momento, o que limitava suas possibilidades na execução de diferentes timbres.

Situações semelhantes ocorrem durante o tema da música e no coda, momentos onde o discurso musical deixa novamente espaço para solo de bateria.



Figura 12: Solo de bateria em *Faceira (a)*, compassos 11-12 (0:13 a 0:15).



Figura 13: Solo de bateria em *Faceira (a)*, compassos 27-28 (0:33 a 0:35); 59-60 (1:14 a 1:16); 75-76 (1:34 a 1:36); 107-108 (2:15 a 2:17).

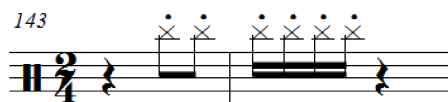


Figura 14: Solo de bateria em *Faceira (a)*, compassos 143-144 (3:01 a 3:03).

Não foi possível transcrever o ritmo de acompanhamento da bateria, em função das restrições sonoras do próprio registro. No entanto, acreditamos que a exemplificação dos solos é de grande importância na possível identificação de padrões de preenchimento de samba utilizados por Perrone, e aponta para uma abordagem ao instrumento preocupada (ou limitada) com a exploração dos timbres que a bateria daquele momento poderia

oferecer. É provável, ainda, que os ritmos indicados como realizados em tambor tenham sido, na verdade, tocados no estojo da caixa. Pois, conforme narrativa do baterista em entrevista concedida a Lourival Marques (1976),

A primeira bateria com pedal, aí então nesse meio tempo, mais ou menos em 1928, 27, eu comecei a tocar a bateria já com o pedal. Aliás, fiquei até com a perna doída, o músculo, com aquele movimento de pedal. Então já tocando a bateria com pedal de bateria com aquele prato do lado. E, interessante, eu sentia falta de um surdo do lado, que não se usava naquele tempo, não tinha, a bateria não tinha... Tinha um bumbo, o prato, o prato de pé esquerdo já se usava, e a caixa. Esses tambores, surdo, ainda não tinha na bateria. E eu sentia falta, necessidade de um surdo, então no meu estojo que eu guardava a caixa, eu fazia de surdo, dava um som meio surdo mas seco. (...) Em 1931, na revista *Brasil do amor*, o Sílvio Caldas cantou *Faceira*, ele estreou nessa revista *Brasil do amor*, cantando *Faceira* do Ari Barroso, e onde então eu fazia os breques de bateria usando até essa tal mala fazendo o surdo, aquele som.

3.2 As orquestras de samba e o desenvolvimento da matriz do samba batucado

Na década de 1930, as *jazz bands* passaram a ser substituídas nos espaços de difusão da música popular, como bailes, revistas, gravadoras e rádios, vigorando então dois tipos de formação instrumental já existentes para o acompanhamento de cantores: os regionais e as orquestras. Os regionais são formações menores, geralmente com violões, cavaco, um instrumento de sopro e um ou dois percussionistas; enquanto as orquestras variam na quantidade de instrumentistas, mas sempre com um número bem maior do que os regionais. Naquele momento, a indústria fonográfica brasileira começava a assumir considerável influência na determinação de padrões estéticos e na consagração de repertórios, de maneira a impulsionar um processo de produção e a configuração de um mercado da música. Como aponta Bessa,

se durante a fase mecânica as gravadoras não faziam senão registrar os principais sucessos do momento (oriundos das casas das tias baianas, do teatro de revista ou das festas comunitárias), com o surgimento da vitrola, a relação começa a ser invertida, e as gravações também determinarão o que será consumido nesses locais, numa influência de mão dupla. (BESSA, 2010:184)

Nesse contexto, antigas composições passaram a ganhar novas roupagens, de acordo com padrões estéticos normatizados, entre outros fatores, pela aposta das gravadoras e fábricas de vitrolas em provocar nos consumidores o fetiche de poderem reproduzir, em seus ambientes privados, uma grande orquestra. Em tais circunstâncias, o fazer musical no âmbito da música popular, passou a ser atividade profissional, com o estabelecimento de divisões de tarefas e funções, e daí surgiram as figuras do compositor, do intérprete, do arranjador, do diretor e do produtor.

Já nos últimos anos da década de 20 – isto é, no início do processo de expansão efetiva dessa indústria – podemos perceber um direcionamento bastante definido sendo implementado nas gravações. As gravadoras elegem as orquestras como o tipo de formação e número nos fonogramas. Surgem grupos orquestrais direcionados especialmente para gravações e diversos outros grupos já existentes (associados em geral a hotéis ou cassinos) passam a atuar no novo mercado em ascensão. O acompanhamento orquestral, tutelado pelas preocupações mercadológicas da indústria fonográfica, torna-se um dos ícones do direcionamento comercial inerente a essa nova música popular – uma vez que constituía, como dissemos, a principal ferramenta utilizada na transformação dessa música em um “produto” vendável e acessível ao maior número possível de pessoas, especialmente àquelas de maior poder aquisitivo, que constituíam a maior parte do mercado consumidor. (ARAGÃO, 2001:52-53).

As orquestras tinham instrumentação variada, a depender do arregimentador. De maneira geral, o naipe de sopros (madeiras e metais) era mais numeroso e sempre presente, em alguns casos somado a instrumentos de cordas friccionadas, como violinos, violas e violoncelos. Independente da formação, no entanto, a presença da bateria era constante, dividindo as funções de acompanhamento seja com piano, acordeom, banjo, cavaquinho, guitarra ou violão, contrabaixo, e quase sempre junto a outros instrumentos de

percussão. Apesar de consolidarem a presença da bateria na música popular brasileira, as orquestras transformaram o antigo lugar de destaque que o instrumento adquiriu nas *jazz bands*.

A bateria é que foi atingida em cheio: de sua destacada posição na linha de frente foi despejada para o fundo do palco, sobre um estrado elevado, ao mesmo tempo em que a ela foram incorporados dois pratos horizontais que se abriam e se fechavam (conhecidos em inglês como *high hat cymbals*, e no Brasil como ximbal [sic]), sendo acionados pelo pé esquerdo do baterista. (MELLO, 2007:93).

As principais orquestras populares brasileiras daquela época estiveram sob a batuta de arranjadores como Pixinguinha, Simon Boutman, Radamés Gnattali, Gaó, Fon-Fon, Zaccarias, Copinha, Lírrio Panicalli e Lindolpho Gaya²⁴. Estes maestros se tornaram referência na formatação de certos padrões de orquestração e arranjo do samba por pelo menos vinte anos, pois até o final dos anos 1940 eram os nomes mais presentes em gravadoras e na Rádio Nacional.

O período mais auspicioso das orquestras brasileiras, que durou quase um quarto de século, teve início por volta de 1936. No Rio, pelo menos oito emissoras mantinham orquestras regulares em seu *cast*, a saber: Radio Nacional PRE 8, Rádio Tupi PRG 3, Rádio Mayrink Veiga PRA 9, Rádio Transmissora PRE 3, Rádio Cruzeiro do Sul PRD 2, Rádio Club do Brasil PRA 3 e Rádio Ipanema PRH 8, depois Rádio Mauá. (Ibidem:103).

Ainda na década de 1930, a Rádio Nacional se estabeleceu como a maior difusora da música popular brasileira, espaço propício para alavancar carreiras de intérpretes e compositores. Sua programação, especialmente na década de 1940, reafirmou o samba urbano carioca como “gênero musical nacional”, e investimentos na formação de um grande *casting* de instrumentistas, intérpretes e arranjadores delineou um padrão de qualidade a essa música, calcado na perspectiva monumental e sinfonizante das arregimentações orquestrais.

²⁴ Para informações a respeito da trajetória de algumas das principais orquestras do período entre as décadas de 1930 e 1950, bem como dos músicos que nelas tocaram, conferir o capítulo “Aceita dançar?”, de autoria de Mello (2007:71-145).

Na fase anterior à eclosão da atitude modernista, as manifestações culturais legadas pelo passado colonial escravocrata, associadas à barbárie e ao primitivismo, eram rejeitadas em nome do branqueamento do país. O que caracteriza o modernismo, mesmo na versão ordenadora do projeto musical brasileiro, é justamente o esforço de superar essa oposição, adotando porém um tom absolutamente elevado e monumental para articular o erudito e o popular. (NAVES, 1998:76).

Por um lado, o projeto modernizador do Estado Novo propagava o ideal de progresso calcado na tentativa de elevar o Brasil ao nível dos países tidos como civilizados, e para tanto a música popular deveria “refinar-se”. Por outro lado, ampliou-se o discurso em prol do resgate daquilo que se considerou a “tradição musical brasileira”. No processo de forjamento da identidade nacional, aumentavam as discussões sobre o que poderia garantir legitimidade em uma produção musical “nacional”; sendo que algumas diretrizes de pensamento entenderam ser necessário absorver, ao menos parcialmente, os elementos culturais populares e educá-los, refiná-los, transformando assim o que consideravam “material bruto” em obra artística.

Aparentemente, os arranjos cumpriam a função de “dar roupagens nobres” às novidades musicais que vinham das camadas mais baixas. Tal procedimento, aliás, parece ter sido sintomático na época: havia de fato uma mentalidade de que esse repertório só estaria apto para ser gravado se recebesse um tratamento musical “mais correto”, pautado na “boa educação musical” (...). Além disso, a utilização de elementos musicais estrangeiros, oriundos da música norte-americana, por exemplo, também parecia funcionar como atrativo a mais, já que proporcionava uma associação com um produto “sofisticado” e de grande penetração na época. Assim, podemos identificar a partir dessa época o surgimento de uma relação entre os ideais mercadológicos em voga e o tratamento impingido às canções, através dos procedimentos adotados nos arranjos. O repertório popular, na forma como praticado por seus agentes originais, parecia revelar “defeitos” na forma de apresentação, inaceitáveis para o padrão estabelecido pela indústria fonográfica. (ARAGÃO, 2001:29).

Diante dessa perspectiva modernista é que ocorreram algumas mudanças no tocante ao processo de fixação de determinados padrões de execução da percussão no samba. Como protagonista da história, Luciano Perrone não só vivenciou como também foi

responsável por parte das transformações musicais do período, especialmente aquelas ligadas à área da percussão. O baterista relatou a Lourival Marques (1976) o processo de redução do naipe de percussão na Rádio Nacional, e o impacto que isto teve na elaboração de novos arranjos por parte de Radamés Gnattali. Devido à importância do relato, transcrevemos alguns trechos da fala de Perrone:

As orquestrações do Orlando Silva que nós gravávamos na RCA, porque aí então eu tocava muito na RCA com um gravador Mr. Evans, que era um americano, Mr. Evans. E os arranjos que eram confeccionados para o Orlando Silva cantar na RCA Victor, esses mesmos arranjos vinham aqui para a Rádio [Nacional] para ser tocado [sic] aqui, que ele cantava com os mesmos arranjos. Mas acontecia uma coisa interessante: lá na RCA Victor, os ritmistas, a parte rítmica da coisa, eram oito, nove, dez, oito de ritmo. E me lembro perfeitamente dos ritmistas: o famoso Tio Faustino tocava omelê. Omelê é uma espécie de bongô mais compridinho, né, onde ele fazia... Ah, outra coisa, cada um fazia o seu ritmo, não tinha essa confusão. Porque hoje em dia, o cara está no omelê e quer fazer o ritmo do tamborim, já quer fazer a batucada ali naquilo, e não, cada um fazia o seu ritmo. (...) O Vidraça, que era o cabaça, não, cabaça não, o ganzá. O cabaça era o Osvaldo. Bide de tamborim, Marçal de tamborim (o pai), e o Buci, tamborim também. João da Baiana, o pandeiro, que pandeiro, um senhor pandeirista. Bom, então, esse pessoal, veja bem, eu não tocava propriamente na bateria toda, eu fazia, eu ficava mais na caixa, eu fazia, digamos, o tarol. Eu, Tio Faustino, João da Bahiana, três tamborins, o Vidraça, e o Osvaldo, quer dizer, tem oito aí, né? Já tem oito de ritmo aí, quando não tinha mais um, vamos botar esses oito. Esse mesmo arranjo, quando vinha para a Rádio [Nacional], e que não tinha os oito de ritmo, só estava eu sozinho na bateria e às vezes um outro só de ritmo, um pandeiro ou um tamborim, quer dizer, ficava um vazio tremendo na música, no ritmo. Faltava o ritmo, até porque a parte de orquestra, não tinha ritmo na orquestra. Os arranjos não eram feitos com ritmo na orquestra, era mais, digamos assim, com notas de harmonia.

Conforme esse valioso depoimento revela, a partir do momento em que o sistema elétrico de gravação foi implantado, o instrumental “característico” de percussão de samba passou a participar dos registros fonográficos e, como já foi apontado, “Na Pavuna” teria sido pioneira nesse sentido. Mas o que chama atenção nas palavras de Perrone é que o baterista se considera, nos anos 1930, totalmente integrado aos outros instrumentos de percussão, um grupo que forma “a batucada”, ainda que seu papel estivesse reduzido

praticamente a executar a caixa. De certa maneira, a bateria é colocada pelo músico como sendo mais um componente do naipe de percussão de samba, ao lado do omelê, pandeiro, tamborins, ganzá e cabaça. Note-se ainda a consciência que o músico tinha das “funções” de cada instrumento, revelando que a batucada somente funcionava porque cada membro se mantinha “no seu ritmo”. Curiosamente, na presença de tantos instrumentos “característicos”, e diante da possibilidade de gravá-los, a bateria tinha presença garantida. E ainda, ocorrida a passagem da RCA para a Rádio Nacional, qual seria o sentido de se eliminar justamente o instrumental de percussão e de se manter a bateria?

De acordo com o que já foi descrito acima, esta opção em reduzir o naipe de percussão pode estar diretamente relacionada ao trabalho do próprio arranjador. Perrone se referiu inicialmente a uma orquestra que estava a cargo de Pixinguinha, na gravadora Victor; na Rádio Nacional, foi trabalhar junto a outros arranjadores, como Radamés Gnattali, Lírrio Panicalli, Carioca e Leo Peracchi. E há de se notar, ainda, que o instrumental de percussão da Rádio dispunha de instrumentos tradicionalmente utilizados em contexto sinfônico, revelando a presença dos elementos de “matriz culta”.

Você sabe que aqui na Rádio, como tinha toda a percussão, eles faziam a música de jeito é que eu pudesse tocar tudo, tirar os efeitos, né? Porque eu saía da bateria, tocava tímpano, tinha tímpano aqui, tinha tímpano, vibrafone, bells, a catedral, e a bateria, enfim, a bateria completa, com todos os tambores. (PERRONE, 1976).

Supomos, no entanto, que a opção pela bateria parece não ter acontecido exclusivamente por questões estritamente musicais, uma vez que o próprio Perrone reclamou do “vazio” gerado pela ausência dos outros instrumentos que para ele seriam referenciais. Para preencher esse “vazio”, o baterista desenvolveu padrões que procuravam reproduzir, de forma adaptada, os instrumentos faltantes. Quer dizer, limitando a abordagem do problema aos aspectos estritamente musicais, a função do baterista naquele momento de fixação do instrumento na música popular brasileira teria sido marcada pela necessidade de suprir a ausência dos outros instrumentos e gerar uma sonoridade, na medida do possível, correspondente à executada pelo instrumental percussivo considerado

“típico”.

Sob essa perspectiva, é admissível supor que a presença da bateria teria sido determinada em grande parte por um significado de caráter extramusical a ela atribuído, por representar um instrumento “moderno” dotado ainda de uma forte carga imagética associada, primeiramente, às *jazz bands* e, posteriormente, às grandes orquestras de jazz norte-americanas. Na Rádio Nacional, espaço esteticamente determinante como referência de produção, instrumentos como omelês, tamborins, cabaças e ganzás perderam espaço, talvez porque evocassem, de forma muito direta, um contexto social que o grande projeto musical brasileiro modernista pretendeu transformar pela via da monumentalidade. Sobre a programação da emissora, o jornalista José Carlos Burle escreveu:

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, 1984:44).

Este discurso sugere que, para Burle, o samba de roda ou do morro provavelmente não reunisse algum interesse cultural senão como matéria-prima a ser lapidada por artistas do nível de Radamés. Tais arranjos orquestrais refletiriam o caráter civilizado da nação brasileira. Nesse cenário, Luciano Perrone, presente na execução de grande parte dos arranjos de Radamés, trabalhava no limiar do conflito entre o nacional e o estrangeiro, pois muito provavelmente a bateria devia agregar à sua imagem o valor simbólico de um elemento externo à cultura nacional. No entanto, as estratégias musicais adotadas pelo baterista, a partir das quais ele assumiu a complicada tarefa de desenvolver uma abordagem peculiar, atribuindo ao instrumento significações e funções distintas daquelas empregadas por músicos de jazz, parecem ter sido tão bem-sucedidas que, menos

de dez anos depois da difusão da bateria no país, já era possível reconhecer no instrumento uma linguagem brasileira. Nesse sentido, podemos justificar suas opções técnicas e estilísticas que remetiam à percussão característica do ritmo (tamborim, agogô etc.). Aliando seu talento e formação musical erudita a um ambiente de trabalho privilegiado no contexto da música popular, Perrone pode ser considerado um mediador entre os dois universos do samba: sempre próximo de maestros e arranjadores como Radamés Gnattali e cercado de “bambas” como Bide, Marçal e João da Baiana, o músico soube sintetizar, na bateria, elementos rítmicos outrora expressos por intermédio de vários instrumentos de percussão. Portanto, é possível entender o destaque conferido a Perrone não somente por sua competência e inventividade musical, mas igualmente por representar a conexão entre dois mundos: o do informal e amador do samba “artesanal” e o do samba formalizado, profissional e orquestrado. Esse projeto encontrou sua plenitude anos mais tarde, nas gravações do LP *Batucada Fantástica* (1963), em que somente a bateria e instrumentos de percussão executam ritmos brasileiros.

É notório que no decorrer da década de 1930, os agentes responsáveis pela definição da estética musical vigente nos espaços institucionalizados para a difusão do samba (gravadoras e Rádio Nacional) adotaram o modelo importado das grandes orquestras, as *big bands*. O relato do historiador Franceschi revela o desgosto do autor sobre as inevitáveis transformações consequentes da profissionalização dos sambistas:

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, despersonalizando 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. (FRANCESCHI, 2002:294).

João da Baiana e Bide foram dois percussionistas e compositores muito representativos no ambiente do samba. O primeiro, parceiro de Pixinguinha e Donga, fazia parte da chamada “velha guarda” do samba, a quem atribui-se a introdução do pandeiro no gênero. Alcebíades Barcelos, o Bide, integrava a “turma do Estácio”, tendo sido o responsável pela introdução do surdo e do tamborim no samba, proporcionando ainda a fixação de novos padrões ao gênero²⁵. Conforme o texto de Franceschi sugere, estes dois protagonistas maiores na história do samba, ao se profissionalizarem teriam sido alijados de sua “espontaneidade” no fazer musical, expostos como exóticos peixes ornamentais confinados em uma redoma de produção em que imperava o que o autor chama de samba “pseudo-sinfônico”.

Você sabe que tinha aqui a Orquestra Carioca, a “mais brasileira das orquestras do rádio”. E o interessante que quando ele [Lousada] vinha no corredor para chamar, fazer a chamada nos áureos tempos da Rádio, com aquela movimentação toda de músicos, então ele vinha batendo palma assim: “Os senhores professores da mais brasileira das orquestras do rádio, Luciano Perrone, Marino Pissiali, Radamés Gnattali, Francisco Sergi...”, quase todos descendentes de italiano, filhos ou netos de italianos²⁶. (PERRONE, 1976).

Ironicamente, no local considerado como uma espécie de “espaço oficial” da música brasileira, grande parte dos instrumentistas eram estrangeiros ou descendentes diretos de estrangeiros. Conforme narrou Perrone, a Orquestra Carioca, pioneira na Rádio Nacional no repertório exclusivamente de músicas brasileiras, era formada por uma maioria de descendentes de italianos.

A construção do que se considera o gênero emblemático de música popular brasileira, ou seja, do modelo “sinfônico” de samba, ocupou de forma predominante o

²⁵ A respeito das distinções entre a música feita pela “velha guarda” e pela “turma do Estácio”, conferir Sandroni (2001a).

²⁶ Saroldi e Moreira (1984) reproduzem um quadro publicado originalmente em 3 de dezembro de 1940 pelo *A Noite Ilustrada*, onde constam os nomes dos então funcionários da Rádio Nacional. Os músicos, denominados “professores de orquestra”, são: A. Zaccarias, Celio Nogueira, Edmundo Blois, Eduardo Patané, Francisco Sergi, Iberê Gomes Grosso, Jayme Marchevsky, Joaquim G. Filho, José Galhardi, José Miranda Pinto, Leão Malamut, Luciano Perrone, Marino Pissiali, Oswaldo Alves e Pedro Vieira.

mercado entre os anos 1930 e 1950. Esta música teria sido o espaço e resultado de um permanente conflito, norteado por dois ideais aparentemente contraditórios: por um lado, a absorção dos investimentos estrangeiros e sua consequente influência na definição de parâmetros estéticos; e por outro lado, a preservação de uma suposta autenticidade garantida pela manutenção de elementos tradicionais.

O típico foi, assim, paulatinamente substituído pelo moderno – que já não era mais associado às tecnologias miraculosas, ao primitivo ou à última moda, como nos frenéticos anos 1920, e sim ao sofisticado, ao cosmopolita, ao internacional. Essa passagem, que só se consolidaria plenamente na segunda metade dos anos 1940, com o final da ditadura Vargas, caracterizou-se por três movimentos paralelos e interdependentes: no plano econômico-cultural, a racionalização empresarial das atividades ligadas ao entretenimento de massa, promovidas, principalmente, pelo desenvolvimento e profissionalização do meio radiofônico; no plano estético, a sinfonização e a *jazzificação* dos gêneros populares – processo em que os arranjadoreis ocuparam papel de destaque; e, finalmente, no plano ideológico, a construção de uma memória da música popular brasileira. (BESSA, 2010:236).

Pode-se supor, dessa maneira, que o processo de consolidação do campo da música popular, que se confunde com o impulso de urbanização e o desenvolvimento de uma indústria cultural, não tenha sido um conjunto de algum movimento nacional isolado. Acima das especificidades de cada caso, tais movimentos deflagrados em alguns países do continente americano revelam uma transnacionalidade fortemente impulsionada por modelos de produção estadunidenses. O campo artístico brasileiro promoveu, nas décadas de 1920 e 1930, o encontro de influências de fontes diversas, em função de ações históricas que resultaram em produções alinhavadas por tradições e modernidades.

As críticas de Franceschi ao que ele chamou de “tratamento sinfônico” promovido pelos arranjos difundidos pela Rádio Nacional, que de seu ponto de vista descaracterizaram a música brasileira, ao colocar o naipe de metais como responsável pela parte rítmica, em detrimento do instrumental de percussão, justamente como um procedimento deliberadamente inspirado em orquestras norte-americanas, podem ser relativizadas se prestarmos atenção nas palavras de Luciano Perrone. Em seu citado

depoimento a Lourival Marques, o baterista revela o que podemos considerar “o ponto de vista do músico”:

Eu, um dia, saindo aqui do estúdio com Radamés, eu digo para o Radamés, me encaminhando para a sala do Almirante – porque nós nos reuníamos geralmente na sala do Almirante, eu digo: Radamés, você precisa mudar esse modo de fazer o arranjo, bota ritmo na orquestra, porque fica uma coisa, eu tenho, eu fico tocando bateria fazendo, eu tenho que me virar para suprir a falta daquela batucada, eu tenho que [reproduz o som da batucada na bateria], e tome de ritmo assim para cobrir, porque não tem, não dá, falta ganzá, faltam três tamborins, sabe lá três tamborins no repique, aquela coisa toda. (...) Então foi feito o *Ritmo de samba na cidade*. Esse samba, esse modo orquestral, mudou daí para cá todo o modo da escrita do samba. (...) Já não havia necessidade de tanta batida de ritmo. [sic] (PERRONE, 1976)

Por essa perspectiva, entendemos que a maneira de Radamés distribuir os ritmos, os arranjos para o naipe de sopros, tenham acontecido como consequência das dificuldades que o baterista passava em tentar cobrir um “vazio” gerado pela ausência de outros instrumentos de percussão, cuja execução em grupo teria outrora definido parâmetros de referência a uma base rítmica “ideal” para a orquestra. Curioso é que, em vez de buscarem corrigir o problema com a retomada dos percussionistas, nos moldes da RCA Victor, o maestro e o baterista se empenharam na reconfiguração instrumental relativa à distribuição das funções rítmicas. E a partir dessa nova estética de arranjo, a própria batucada do naipe de percussão encontraria dificuldades em ser absorvida. Pois, conforme Perrone:

O Walt Disney, quando esteve aqui no Brasil uma das vezes, talvez a primeira, não me lembro bem, quis gravar, até para usar nos desenhos dele. Foi depois até quando apareceu o negócio do [Zé] carioca, que ele levou lá o papagaio, aquela coisa toda lá, ele quis usar a nossa música. E então, nós fomos gravar para ele. Mas aí aconteceu no sentido inverso um negócio interessante: o arranjo foi feito com muito ritmo na orquestra, e levaram muita percussão. Menino, deu um bolo danado. Você entende, pode compreender, porque aí, como já tinha ritmo na orquestra, e ritmo de percussão, então fez uma embrulhada danada que não foi aproveitada, porque ali, no caso, usando muita percussão, você teria que não usar muito ritmo na orquestra, tinha surdo batendo junto com contrabaixo tocando.

Bum bum [reproduz o som do surdo], e o baixo lá: pum pum [reproduz o som do baixo], aquele negócio não dá! E ritmo jogado, com pandeiro, tamborim, deu uma confusa! [sic] (PERRONE, 1976)

Quer dizer que, naquele momento, a nova forma de arranjar teria desencadeado a necessidade de reestruturar as funções do naipe de percussão, tendo em vista que as novas *regras de conjunto* não estariam ainda bem definidas para os percussionistas. Para o baterista, no entanto, a nova orquestração era bem-vinda, pois o desonerava de tantas obrigações rítmicas.

Um outro arranjo de *Faceira (b)* foi registrado em execução no auditório da Rádio Nacional, em data não identificada, com interpretação vocal de Nuno Rolland acompanhado de orquestra dirigida por Radamés Gnattali, mais uma vez com bateria de Luciano Perrone (🔊 3). O fonograma integra o LP *40 anos da Rádio Nacional*²⁷.



Figura 15: Capa do LP *40 anos da Rádio Nacional*, lançado pela Philips em 1976.

Este arranjo “monumental” explora bastante a grande massa orquestral

²⁷ O LP duplo é uma coletânea comemorativa, reunião de gravações registradas entre as décadas de 1930 e 1970, onde podem ser ouvidos prefixos de programas esportivos, jornalísticos e novelas, trechos de programas humorísticos e muitos exemplos musicais. Embora o encarte descreva a cada faixa o nome dos respectivos intérpretes, solistas e orquestras, as datas de registro não são fornecidas. O texto de Paulo Tapajós destaca: “As faixas desse álbum são feitas com velhos acetatos da Rádio Nacional, quase todos apresentando evidentes sinais de desgaste. Tiveram de ser submetidos a um paciente trabalho de restauração, embora nem sempre se conseguissem retirar ruídos parasitas, chiados ou estalos provocados pelo uso ou pela má conservação”.

disponível, com intenso movimento rítmico dos naipes (madeiras, metais e cordas). Auxiliado por um pandeiro na função de condução, o baterista executa um padrão de *samba batucado*, restringindo-se a tocar caixa (desta vez com a esteira acionada) e bumbo durante os trechos de acompanhamento. A Figura 16 ilustra o padrão utilizado de forma mais recorrente.

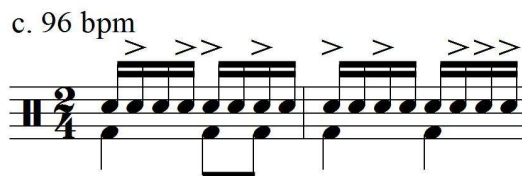


Figura 16: Padrão de acompanhamento de bateria em *Faceira (b)*.

Este *samba batucado* apresenta muitas variações sobre o padrão ilustrado, já que a estratégia de acompanhamento adotada pelo baterista agrega, simultaneamente, as funções de condução e de fraseado, sendo que tal fraseado é construído como resposta ao movimento rítmico do naipe de sopros. Enquanto a função de marcação é exercida pelo desenho regular do bumbo, a constante subdivisão dos tempos na caixa em semicolcheias garante a estrutura sonora de pulsação elementar, e configura a “rede flexível” a partir da qual a melodia se desenvolve. Ao mesmo tempo, os acentos dessas semicolcheias delineiam uma frase similar ao “telecoteco”, sendo que a maneira como o baterista organiza a distribuição das notas no espaço, bem como as sutis diferenciações entre os acentos, geram um balanço singular nesta execução.

Nesse arranjo, os momentos de solos de bateria são mantidos conforme a gravação original, mas as frases executadas são distintas.



Figura 17: Solo de bateria em *Faceira (b)*, compassos 7 e 8 (0:31 a 0:33).

O timbre agudo aparece com a percussão do chimbau fechado, seguido da caixa, depois surdo e por fim o bumbo, em uma ordem descendente se considerarmos as alturas dos sons emitidos em cada peça. Os agrupamentos de quatro semicolcheias são divididos por peças e não por tempos, uma vez que a frase se inicia na segunda semicolcheia (“ponto fraco”), uma estratégia que valoriza a sensação rítmica de síncopa ao deslocar o apoio dos tempos. É possível ainda entender esta estratégia de construção do preenchimento em relação ao próprio fraseado padrão de acompanhamento, que também apresenta a característica de iniciar as frases a partir da segunda semicolcheia do compasso.

O bumbo, tambor de nota mais grave, aparece apenas na última colcheia, com função de concluir o fraseado, o ponto de chegada da frase, resolvendo a suspensão gerada pelas síncopas, ao mesmo tempo em que prepara a retomada da condução. O baterista obteve grande êxito nesse pequeno trecho, pois valorizou com um movimento melódico coerente a função de preenchimento, além de empregar recursos rítmicos idiomáticos do samba.

No trecho seguinte, Perrone restringe-se apenas ao bumbo, optando pela utilização de poucas notas, provavelmente para causar contraste de densidade e timbre em relação ao solo anterior.



Figura 18: Solo de bateria em *Faceira (b)*, compassos 11 e 12 (0:36 a 0:38).

No compasso 27, através de um rulo de pressão contínuo que, a exemplo da frase representada pela Figura 17, também se inicia após pausa de semicolcheia, o baterista alterna acentuações, e com o uso da dinâmica reforça a sensação de instabilidade rítmica.



Figura 19: Solo de bateria em *Faceira (b)*, compassos 27 e 28 (0:57 a 0:59).

Da mesma maneira, os próximos solos valorizam novamente os “pontos fracos” do compasso, através do uso de acentos em segunda ou quarta semicolcheia dos tempos, iniciando as frases sempre deslocadas e resolvendo na última colcheia com o bumbo.



Figura 20: Solo de bateria em *Faceira (b)*, compassos 59 e 60 (1:38 a 1:40).



Figura 21: Solo de bateria em *Faceira (b)*, compassos 91 e 92 (2:18 a 2:20).



Figura 22: Solo de bateria em *Faceira (b)*, compassos 95 e 96 (2:23 a 2:25).

Perrone conseguiu utilizar recursos diversos e contrastantes, explorando timbres e dinâmicas, trabalhando tensões rítmicas através do jogo entre suspensão e resolução, e sempre concluindo com êxito a função de preencher os espaços determinados. A despeito dessas estratégias de construção dos preenchimentos, Berliner aponta que

Bateristas geralmente empregam padrões ou preenchimentos de relativa alta densidade para indicar cadencias estruturais que dão forma à composição, por exemplo ao final de quatro ou oito compassos e no final dos chorus. (...) Artistas podem ainda desenvolver ideias de grande

complexidade para indicar pontos estruturais, repetindo ou transformando os componentes de seus padrões iniciais ou gerando uma sucessão de elementos rítmicos contrastantes.²⁸ (BERLINER, 1994:622.Tradução do autor).

Complementando a citação, apontamos que os contrastes podem ser gerados não somente através de diferentes elementos rítmicos (agrupamentos diversos, deslocamentos, densidade), mas também, como mostram os exemplos acima, através de recursos dinâmicos e exploração de timbres.

Entre os anos de 1947 e 1952, a Rádio Tupi apresentou semanalmente o programa intitulado *O Pessoal da Velha Guarda*. Sob redação e apresentação do mesmo Almirante de *Na Pavuna*, o intuito maior do programa era resgatar o ambiente musical do Rio de Janeiro do início do século 20, bem como trazer em evidência os protagonistas do que se considera o momento da formação da música popular brasileira. Com um certo caráter de nostalgia, Almirante apresentava as músicas intercalando-as a histórias antigas, sempre no sentido de reforçar a importância e excelência musical dos compositores e intérpretes da velha guarda, a despeito de certos cantores do momento que, a seu ver, influenciados pela música estrangeira, descaracterizavam o samba. Na abertura do segundo programa, o apresentador declarou:

Há uma observação que me ocorre fazer agora nessa abertura de programa. Tenho cá comigo que alguns de nossos cantores são os culpados pela forma incaracterística que vai tomando a nossa música. Eu me explico melhor. Música, qualquer que seja, também se caracteriza pelo ritmo contido na sua linha melódica. A melodia de uma música qualquer, deve seguir passo a passo o movimento rítmico de seu acompanhamento. Isso tudo ouvintes está sendo dito assim de forma bem popular para que todos compreendam facilmente. Somente pela linha melódica deve ser reconhecido o ritmo, seja de um samba, de uma valsa, de uma marcha, etc. Pois bem, o que acontece atualmente, com o nosso samba principalmente é o seguinte: os cantores, na ânsia de uma interpretação que toca as raízes do exagero, vivem se espremendo pelas melodias afora, numa forma

²⁸ *Players commonly use drum patterns or fills of relatively high density to indicate structural cadences within a composition's form, for example, at the end of four – or eight – bar harmonic phrases and the end of the chorus. (...) Artists may also develop ideas of great complexity as structural markers by repeating or transforming their initial pattern's components or by generating a succession of contrasting rhythmic elements.*

gemente, antecipando ou atrasando as frases musicais fugindo completamente às regras de música que determinam os tempos fortes e os tempos fracos. O resultado é que, pela maneira como cantam a linha da melodia, ninguém reconhece se aquilo é samba, ou é valsa, ou é marcha. (...) Cantores e cantoras de música popular, o maior benefício que vocês podem fazer à música brasileira é cantar o samba como samba, a marcha como marcha, a valsa como valsa, etc., etc.! Nada de andar imitando Bing Crobys e Frank Sinatras! Os efeitos que eles fazem nos fox-trots podem ser bons nos fox-trots, mas não para as nossas músicas. Nesse ponto, honra seja feita ao Pessoal da Velha Guarda, que toca as nossas músicas com a maior exatidão e maior respeito às suas características incompungíveis! Isso somente já é boa razão para que a gente aplauda ainda mais os que realizam essas audições: o Pixinguinha! O Benedito Lacerda com seu regional! O Raul de Barros com o Grupo de Chorões! E a orquestra formada só do Pessoal da Velha Guarda! (In <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal2.htm>).

Este discurso purista deixa clara a preocupação em afirmar determinados parâmetros para uma execução “legítima” do samba, pautada nos procedimentos adotados por um grupo idealizado como detentor da linguagem “correta”, que não se deixaria influenciar por estilizações e elementos estrangeiros. A fala de Almirante estipula regras de interpretação do samba, como se essa música se comportasse da mesma maneira que uma peça erudita, com um histórico de registro escrito que delimita mais precisamente seu contorno rítmico. O mesmo grupo que, praticamente quinze anos antes, era considerado “moderno”, neste momento aparece como salvaguarda da tradição. Importante ressaltar que posteriormente à Segunda Guerra, transformações sociais influenciaram diretamente o cenário musical brasileiro, principalmente pela assimilação de ritmos como bolero e beguines, assim como por mais uma forte onda do jazz norte-americano, fatores que determinaram novos rumos ao samba. Almirante fazia coro junto a outros nomes da crítica musical do país, formadores de opinião que buscavam delimitar as fronteiras da legitimidade do samba, ditando quais seriam os artistas e obras com mérito para incluir o panteão da tradição. E Pixinguinha seria, sem dúvida, um dos ícones da nossa música.

Uma das obras que o músico escreveu para a programação de *O Pessoal da Velha Guarda* chama-se *Concerto de bateria* (🎺 4). Esta peça foi tocada já no primeiro programa da série, em 08 de outubro de 1947, tendo sido o baterista Sutinho responsável

pela execução dos “solos a descoberto”, em estilo de *samba batucado*. O anúncio da execução, a cargo de Almirante, fez mais uma vez referência à Pixinguinha como produtor de temas “legítimos” ao samba, e recorre ao instrumental “típico” para ilustrar o cenário das escolas de samba e dos blocos carnavalescos.

Aquele que disse que não gosta dos nossos ritmos é porque na verdade nunca ouviu nossos ritmos. Não sabe a gostosura que vem da junção da pancadaria dos pandeiros, dos ganzás, dos tamborins, dos reco-reco, das cuícas, dos surdos, dos omelês, dos pratos, dos surdos, dos chocalhos, etc. Temos visto muita gente que diz detestar o som bárbaro desses instrumentos de percussão acompanhar horas e horas pelas ruas no carnaval os grupos ou escolas de samba quando desfilam com o seu material completo tangido por mão de legítimos virtuosos. Foi para provar a riqueza dos nossos ritmos, e a possibilidade de certos instrumentos de percussão, que Pixinguinha compôs para orquestra a peça que ele denominou “Concerto para Bateria”. Depois que foi executada a primeira vez, essa composição tem sido insistentemente pedida pelos ouvintes. Como se trata de um curto completo de ritmos brasileiros, ela vai servir para encerrar a audição de hoje do Pessoal da Velha Guarda. Os temas melódicos usados pelo Pixinguinha são de sambas legítimos do partido alto. Além do arranjo, entra Benedito Lacerda com o seu regional em variações espetaculares do Urubu Malandro. A parte principal desse concerto está confiada ao nosso baterista da Velha Guarda, o Sutinho, que vai ter a oportunidade de fazer solos a descoberto em que poderá mostrar todas as suas faculdades de ritmista. Ouçam pois o notável “Concerto para Bateria”. (Transcrição do autor).

Os paradoxos estão evidentes. Ao recorrer à “matriz artesanal” na referência ao pandeiro, cuíca, chocalhos, surdo, omelê, etc., Almirante defende aquela “gente do povo”, os percussionistas que tocam tais instrumentos nas festas populares, com um adjetivo próprio ao contexto de outras matrizes culturais. Ou seja, o reconhecimento dos ritmistas se dá pelo fato de serem “legítimos virtuosos”. Tal virtuosismo, no entanto, é reservado ao baterista, cuja missão seria a de “provar a riqueza dos nossos ritmos, e a possibilidade de certos instrumentos de percussão”. Através da partitura publicada (LEME, 2010), podemos tomar contato com a notação utilizada para a bateria, que somente recorre às figuras rítmicas em determinados compassos onde há convenções ou desenhos simultâneos a outros instrumentos. Por exemplo, entre os compassos 15 e 18, contrabaixo, mão esquerda

do piano, saxofone tenor 1 e 2 e saxofone barítono executam o ritmo colcheia pontuada seguida de semicolcheia. Nesse caso, o mesmo desenho aparece na pauta de bateria. Nos compassos de acompanhamento, não há escrita definindo peças ou ritmos a serem tocados, dando a entender que a própria indicação de gênero (o nome samba vem escrito logo abaixo do título da partitura) já seria suficiente para o baterista saber o que e como tocar. Curiosamente, o *Concerto de bateria* não faz jus ao nome, já que o destaque ao instrumento acontece de fato através de “solos a descoberto” que, a bem da verdade, sequer estão escritos.

Os padrões executados por Sutinho remetem à matriz do *samba batucado*, sendo que condução e fraseado são executados nos tambores. Chama a atenção o desenho rítmico do bumbo, que já naquele momento executa um padrão que se tornou hegemônico a partir dos anos 1950: a sequência de colcheia pontuada e semicolcheia, sendo que o chimbau marca o contratempo. Antes mesmo da orquestra iniciar, como fundo musical para o discurso de Almirante, o baterista tocou solo o seguinte trecho, onde fica nítido este padrão:

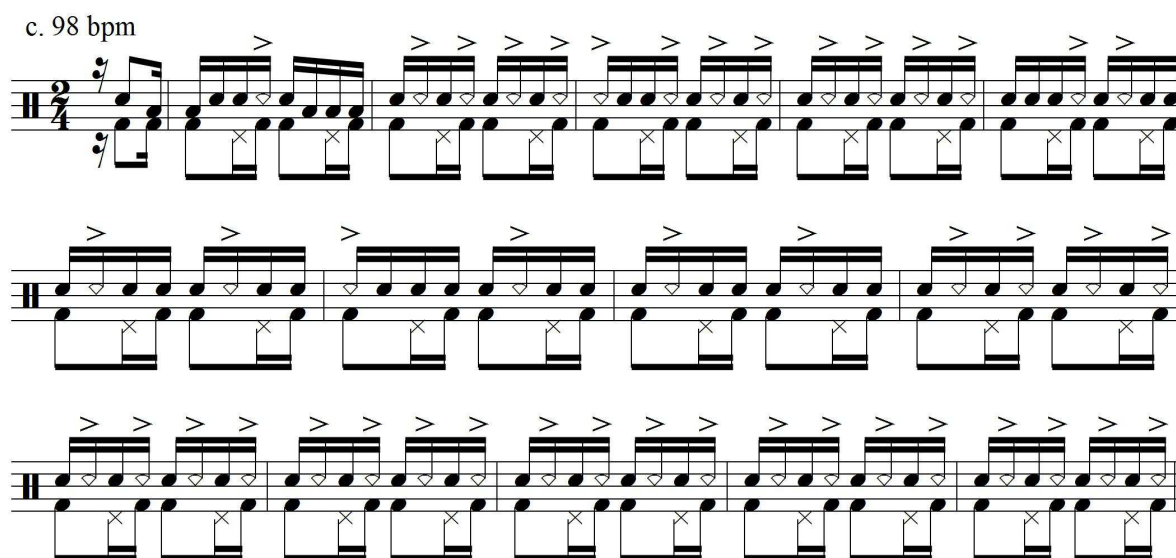


Figura 23: Solo de bateria como fundo musical à apresentação de Almirante para *Concerto de bateria* (início a 0:17)

A primeira seção de solo de bateria do *Concerto* é de oito compassos, localizada entre os compassos 27 e 34. No respectivo trecho, a partitura registra a escrita reproduzida na Figura 24:



Figura 24: Solo de bateria escrito em *Concerto de bateria*, compassos 27 a 34.

No entanto, o que o baterista Sutinho executa é o seguinte:

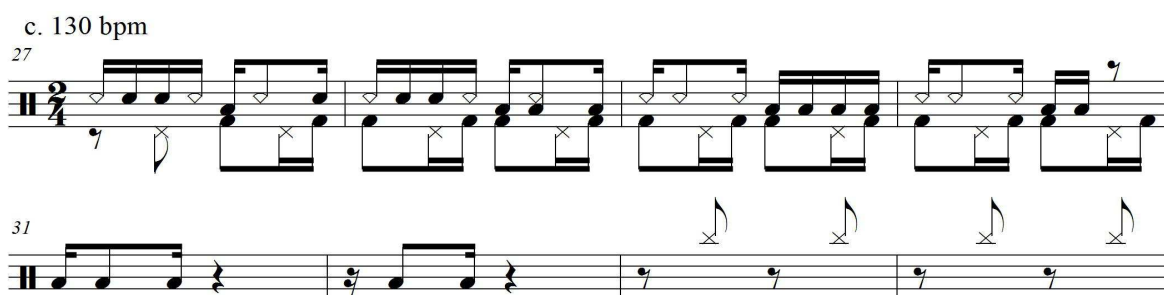


Figura 25: Solo de bateria executado em *Concerto de bateria*, compassos 27 a 34 (1:53 a 2:00).

Como podemos notar, a partitura da bateria no *Concerto para bateria* apenas indica o caráter geral daquilo que o compositor esperava neste “solo a descoberto”, de forma que nos primeiros quatro compassos do trecho, o intérprete teve liberdade para executar o desenho rítmico que preferisse, desde que no contexto do samba. O padrão apresentado neste trecho é muito semelhante ao que o baterista executa nas partes de acompanhamento, explorando dois timbres de caixa e o surdo. Na caixa, intercala notas mais graves (tocando no centro da pele) com notas mais agudas e ressonantes, quando toca na região periférica, percutindo também a baqueta no aro (*rim shot*). A partir do compasso

31, Sutininho seguiu a escrita, por se tratar de uma sequência de convenções em um esquema de “pergunta e resposta” com outros instrumentos.

Entre os compassos 49 e 64, a partitura indica apenas “solo de bateria”. O trecho transcrito está representado na Figura 26, e podemos observar que o motivo sobre o qual o solo se constrói é uma variação do telecoteco. Este padrão aparece claramente no início do solo, nos compassos 52 e 53, sendo retomado com pequenas variações a partir do compasso 60 (destaques na cor vermelha). O início e o próprio desenvolvimento do solo ocorrem através da exploração da colcheia pontuada, que é utilizada em sequência no compassos 53 e 54 (destaque em azul), e funciona como uma espécie de “ponto de chegada” nos compassos 59 e 61 (destaques em verde). Os ataques de prato com bumbo, a maneira como Sutininho utiliza as peças do instrumento e se expressa neste solo, são elementos que sugerem uma concepção da bateria não como um aglomerado de peças, mas como instrumento único, abordagem em certo sentido mais jazzística do que, por exemplo, o estilo de Luciano Perrone.

c. 130 bpm

The musical score is presented on four staves. The first staff begins at measure 49 with a tempo indication of 'c. 130 bpm'. The notation consists of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, often with dotted rhythms. A red box highlights measures 52 and 53. A blue oval encircles measures 53 and 54. The third staff contains measure 59, which is enclosed in a green box. The fourth staff contains measure 61, also enclosed in a green box. Red boxes also highlight measures 57-58 and 60-61. The score concludes with a double bar line at the end of measure 64.

Figura 26: Solo de bateria executado em *Concerto de bateria*, compassos 49 a 64 (2:11 a 2:24).

Em 1938, Carmem Miranda, acompanhada pela Orquestra Odeon, lançou a composição de Ari Barroso, *Na baixa do sapateiro (a)*. Classificada como samba jongo, a canção foi regravada dezenas de vezes, entre elas na interpretação de Sílvio Caldas, em 1942 (45) e relançada no volume 9 da coletânea *Os grandes sambas da História*.

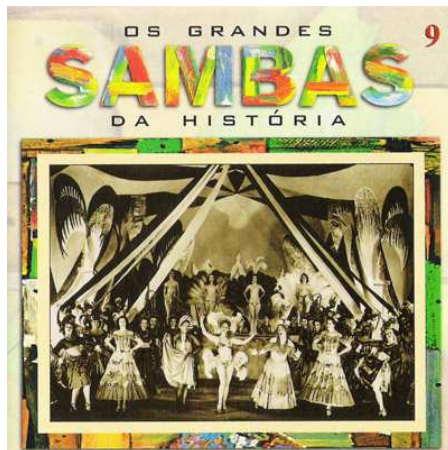


Figura 27: Capa do CD *Os grandes sambas da História vol.9*, lançado pela Editora Globo em 1997.

Essa versão nos chama atenção especialmente pelo acompanhamento da seção de percussão da orquestra dirigida por Radamés Gnattali – o naipe de percussão utiliza apenas um pandeiro e a bateria, executada por Luciano Perrone. A melodia da canção inicia sobre o acompanhamento de uma estrutura rítmica característica, um padrão recorrente que aparece como motivo principal, representado na Figura 28. Neste arranjo, Radamés explora o caráter rítmico do naipe de metais, através de constantes intervenções sincopadas que funcionam não somente como estruturadoras de acordes, mas principalmente como espécies de comentários complementares ao discurso melódico.



Figura 28: Padrão rítmico recorrente em *Na baixa do sapateiro (a)*.

Enquanto a função de marcação está a cargo do contrabaixo, que executa semínimas praticamente durante toda a música, o pandeiro garante a função de condução do ritmo, através das repetidas subdivisões de semicolcheias produzidas pelas platinelas. Nesse caso, Perrone optou por concentrar sua execução na caixa surda, explorando a função de fraseado, e não se limitando a construir um simples apoio rítmico à melodia; a partir do padrão recorrente do tema, diferentes recursos timbrísticos são explorados através de abafamentos, toques abertos, acentos, toques na região central e periférica da pele. Esses procedimentos deixam claro que, face ao contexto da matriz do *samba batucado*, que descartava a utilização dos pratos como possíveis instrumentos de condução, e em muitos casos restringia a atuação do baterista à percussão da caixa surda, a criatividade musical se desenvolvia a partir da intensa exploração dos timbres de um único tambor. Para produzir tamanha variedade sonora somente com a caixa, o baterista empregou o recurso de tocar a pele com a baqueta e diretamente com a mão; isso lhe permitiu dialogar com os desenhos rítmicos do naipe de sopros e com a própria melodia, como se pode ler na transcrição demonstrada na Figura 29, referente ao trecho compreendido entre os compassos 79 e 94.

O naipe de sopros está representado através de uma redução rítmica. Para representar a caixa surda, optamos pela notação empregada por Bolão (2003:140), na qual as notas acima da linha mostram os toques com a mão, enquanto que as notas abaixo da linha mostram os toques com a baqueta. O baterista aproveita-se da pressão da mão sobre a pele para alcançar um timbre mais agudo no som produzido pela baqueta (notas representadas por X), além de explorar a região periférica da pele. As notas mais graves são provenientes do toque com baqueta na região central da caixa, com a pele livre de interferência da mão; este processo é semelhante, por exemplo, ao abafamento no pandeiro, utilizado com o mesmo intuito de obter duas alturas de som.

Nos primeiros sete compassos do trecho, o naipe de sopros executa o padrão rítmico recorrente, acompanhando um solo de trombone. A partir do compasso 86, ocorre uma maior movimentação rítmica do naipe, e a caixa surda de Perrone reproduz figuras semelhantes, preenchendo alguns espaços no fraseado dos sopros, como no segundo tempo do compasso 87 ou mesmo no compasso 94.

c. 74 bpm

ritmo sopros

caixa surda
mão
baqueta

83

ritmo sopros

caixa surda
mão
baqueta

87

ritmo sopros

caixa surda
mão
baqueta

91

ritmo sopros

caixa surda
mão
baqueta

Figura 29: Redução do ritmo dos sopros e transcrição de bateria em *Na baixa do sapateiro* (a), compassos 79 a 94 (1:52 a 2:14).

Como dissemos, o recurso de tocar a caixa com baqueta e mão propicia a exploração de uma grande variedade de timbres, característica que fica bastante perceptível na faixa *Frigideira* (4 6), do LP *Batucada Fantástica*. Este interessante trabalho foi lançado em um momento determinante para a bateria brasileira, pois concomitantemente, nos meados da década de 1960, alguns bateristas alcançaram projeção pessoal a partir de LPs nos quais apareciam como destaque e líderes dos grupos, a exemplo de Dom Um

Romão, Edison Machado e Milton Banana. O caso de Perrone merece ainda mais atenção por ser um trabalho envolvendo somente instrumentos de percussão, e revela a intenção do artista em afirmar sua posição de valorização de instrumentos, técnicas e estilos próprios aos ritmos brasileiros. Sinal disso é o caráter quase “didático” que o LP oferece ao ouvinte, por reunir faixas curtas cujos títulos evidenciam o instrumento de destaque ou o ritmo abordado.



Figura 30: Capa do LP *Batucada Fantástica*, lançado pela Musidisc em 1963.

Nesse caso, o padrão executado na caixa surda juntamente a uma marcação de surdo, servem de base para um solo de frigideira. O abafamento de alguns toques de baqueta, obtidos pela pressão da pele com a mão, gerou um padrão composto por duas alturas, remetendo ao agogô.

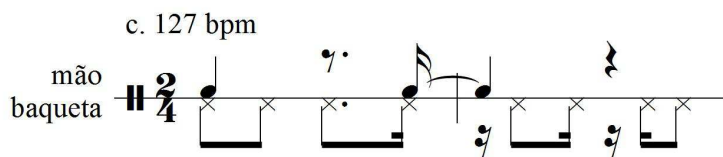


Figura 31: Padrão base executado em *Frigideira*, onde se aplica o recurso de abafamento da pele com a mão.

3.3 Dos bailes às boates: a figura do improvisador

Entre os anos 1930 e 1960, os espaços urbanos de execução e difusão musical paralelos ao rádio também foram dominados por diferentes formações de caráter orquestral, fortemente influenciadas pelas *big bands* norte-americanas. Como consequência, a música de entretenimento que vigorou no período estava associada aos salões de baile, e o antigo modismo das *jazz bands* foi substituído pelo auge das orquestras de dança brasileiras, cujo repertório reunia foxes, boleros, mambos, choros, sambas e sambas-canção. As orquestras ocupavam as gafieiras, os *taxi-dancings*, os salões de hotéis e de clubes, incumbidas de proporcionar às mais diferentes classes sociais urbanas diversão musical semanal, além de garantirem uma agenda intensa com bailes temáticos e festividades como formaturas, casamentos, recepções e outras atividades. Os arregimentadores, arranjadores e maestros mais bem-sucedidos (era comum que essas funções fossem exercidas por um único músico, os *band leaders*), garantiam seus espaços de trabalho também nos cassinos.

Se por um lado não existia, como na América do Norte, uma Era do Swing que ampliasse a atividade das *big bands* para além das emissoras de rádio e dos salões de baile, imperava no Brasil a época dos cassinos, localizados principalmente na capital brasileira de então, o Rio de Janeiro. Cada cassino necessitava de pelo menos uma orquestra, o que significa que a demanda por bons músicos era frequente e as oportunidades, fartas. Em 1944 havia quatro cassinos na capital federal: o Cassino Copacabana (o mais luxuoso, no Hotel Copacabana Palace), o Cassino Atlântico (desde 1935, no posto 6 da praia de Copacabana, depois adaptado para os estúdios da TV Rio), o Cassino da Urca (o mais importante, na praia da Urca, onde seriam instalados os estúdios da TV Tupi) e o Cassino do Icaraí (inaugurado em 1939, em Niterói, sob a direção artística de Jaime Redondo e com a orquestra dirigida por Ferreira Filho). Nesses cassinos, além de atuar em shows de cantores internacionais e nacionais, as orquestras tocavam para dançar, o que as obrigava a estar em dia com os sucessos do resto do mundo. (MELLO, 2007:103-104).

Entre os nomes citados por Mello como os mais consagrados à frente das orquestras de danças daquele período, figuram os maestros Simon Boutman (Orquestra Pan

American), Fon-Fon (Fon-Fon e sua Orquestra), Gaó (Nova Orquestra Columbia), Totó (Totó e sua Orquestra), Radamés Gnattali (Orquestra All Star), Carlos Machado (Brazilian Serenaders), Zaccarias (Zaccarias e sua Orquestra), Napoleão Tavares (Napoleão Tavares e seus Soldados Musicais), Clovis Godinho (Orquestra Clovis e Elly), Severino Araújo (Orquestra Tabajara); e ainda Carlos Piper, Osmar Milani, Silvio Mazzuca, Nelson de Tupã, Carioca e Edmundo Peruzzi.²⁹

Seja em cassinos, rádios, ou nos mais diversos salões de bailes, tais orquestras abrigaram figuras que marcaram seus nomes na história da música instrumental brasileira por sua excelência técnica e criatividade. Um dos fatores mais decisivos para a revelação desses nomes é a gradativa implementação, por parte de várias bandas, das seções de improviso entre os trechos de exposição dos temas. Juntamente às *regras de conjunto* típicas de uma orquestra de baile, em que cada naipe e instrumentista segue uma função pré determinada pelo arranjo (no caso, todas as funções com o objetivo claro de proporcionar uma música de caráter essencialmente dançante), abriram-se também os espaços para o surgimento do papel do solista, tal qual o improvisador do jazz. Embora subordinados às limitações de uma orquestra de dança, tais seções de improviso consagraram talentos que, na década de 1950, formariam a base de um grupo de instrumentistas que deflagaram um estilo de tocar, que mais tarde veio a ser rotulado por *samba jazz*.

Mais ainda que em gravações, ou nas eventuais participações no rádio ou no cinema, era mesmo nos salões de dança que as orquestras cumpriam sua função mais popular. Fosse nos cassinos, nos clubes de elite, ou nas gafieiras, o sentido de sua relação com os frequentadores era o mesmo: em primeiro lugar, produzir música para dançar; segundo, e em menor medida, proporcionar também uma espécie de espetáculo sobre o palco, tanto pelas roupas e uma coreografia mínima dos músicos, quanto pelo domínio técnico e a criatividade que estes demonstrassem em seus breves solos. (CALADO, 1990:243).

²⁹ A excelente pesquisa de Mello (2007:71-145) indica, inclusive com fotos, alguns dos bateristas que atuaram nessas orquestras durante o período. São eles: Sut (Simon Boutman e Carioca), Vicente Gentil (Nova Orquestra Columbia), Moysés Friedman (Fon-Fon), Luciano Perrone (Orquestra All Star), Mesquita (Zaccarias), Ney (Osmar Milani), Ernesto de Lucca e Turquinho (Silvio Mazzuca), Cleon e Pirituba (Simonetti), Dirceu “Xuxu” Medeiros (Carlos Piper), Jorge Farias, Faísca e Plínio Araújo (Tabajara).

São exemplos desses músicos: Fats Elpídio e Dick Farney (piano), Fafá Lemos (violino), Laurindo de Almeida (violão), Casé (saxofone), Cipó, Lambari, Zé Bodega, Hector Costita e Paulo Moura (saxofone), Edson Maciel “Maluco” e Raul de Souza (trombone), Heraldo do Monte, Boneca e Zé Menezes (guitarra), Capacete (contrabaixo), e os bateristas Edison Machado, Dom Um Romão, Turquinho, Wilson das Neves e Dirceu Medeiros.

Não bastassem a formação instrumental e os procedimentos nos arranjos, as orquestras brasileiras abrigaram grandes improvisadores, como K-Ximbinho, Zé Bodega, Juarez Araújo, Jorginho, Casé, Bolão, Maciel, Paulo Moura, entre dezenas de músicos estupendos. Enquanto os grandes chorões criam floreios em brechas da música e realizam substituições de notas ou frases – o que, sem demérito algum, não são improvisos completos, mas sim uma outra forma de abordagem –, os músicos das orquestras brasileiras utilizaram o desenho harmônico das composições para criarem suas próprias versões das melodias de outrem. E isso é jazz, vocábulo e atitude com os quais a música dançante brasileira esteve antenada desde as *jazz bands* até as orquestras de baile. (MELLO, 2007:145).

Embora nos pareça um tanto precipitada a associação direta estabelecida por Mello, tendo em vista que o termo jazz reúne um complexo de significações, entendemos que esse caso específico esteja relacionado à condição do instrumentista obter um espaço de projeção individual em momentos diferentes da exposição do tema³⁰. Ou seja, apesar de em muitos casos serem distintas as linguagens e mesmo os recursos musicais específicos explorados por improvisadores norte-americanos e brasileiros, utilizaremos a expressão improvisação *jazzística* considerando o sentido descrito acima.

De fato, a figura do improvisador na concepção *jazzística* do termo também se fez presente na música instrumental brasileira mesmo em contextos distintos às referidas orquestras de baile, como é o caso do solo de bateria executado por Luciano Perrone no choro *Cabuloso*, gravado em 1937 pelo Trio Carioca, analisado neste trabalho mais adiante. Porém, é importante notar que, especialmente a partir da década de 1940, o mercado

³⁰ Como apontou Côrtes (2012:34), tanto na história do jazz como na história da música brasileira, ocorreu a “transição entre a improvisação coletiva e o solo individual, observando a consagração do ‘formato chorus’ (improviso sobre a estrutura harmônica de uma peça) e do formato tema-improviso-tema.”

musical brasileiro passou também a absorver a individualidade do instrumentista, em movimento de menor proporção, porém semelhante ao que nos anos 1920 e 1930 acontecia em relação aos intérpretes vocais. Se inicialmente os fonogramas registravam apenas o nome do cantor e/ou o nome do grupo, na década de 1950 circularam centenas de LPs que, além de trazerem o nome do instrumentista de destaque, em sua contracapa abrigavam críticas e comentários relacionados às performances individuais dos músicos participantes. Percebemos, neste contexto, uma preocupação das indústrias fonográficas em salientar não somente a qualidade técnica da gravação, como também a qualidade técnica das execuções, processo de valorização do aspecto performático e cultuamento da personalidade do instrumentista³¹. Tais discos delineiam um território onde diferentes estilos e abordagens musicais se encontram em um movimento dialético de conflito e harmonização, gerando uma produção de difícil categorização, não somente por reunir um repertório eclético, como também por agregar diferentes perspectivas estéticas. A depender do grau de fricção entre os elementos constitutivos de cada uma dessas perspectivas estéticas, parte dessa produção pode hoje nos parecer em nada autêntica, ficando restrita aos limites temporais de sua época, e dessa maneira alcançando pequena repercussão na história de nossa música popular. No entanto, com um olhar mais atento, podemos reconhecer ali a chave de transição para o que se chamou “música moderna brasileira”. No caso das transformações do comportamento musical dos bateristas, veremos que o período em questão foi essencial.

Entre as décadas de 1940 e 1950, o mercado fonográfico brasileiro se desenvolveu significativamente, especialmente após a Segunda Guerra, momento em que foram implantados novos recursos tecnológicos de gravação e reprodução, a exemplo dos LPs *Hi Fi (High Fidelity)*. Tais circunstâncias foram responsáveis pela reconfiguração dos padrões estéticos vigentes, gerando, em consequência, novos significados ao produto sonoro e interferindo nos processos de segmentação do mercado musical. Conforme Vicente afirma em seu trabalho sobre a produção do Trio Surdina³², é necessário:

³¹ A atenção à individualidade do instrumentista e o crescente culto ao virtuosismo através da valorização das improvisações de caráter *jazzístico* podem ser entendidos como reflexo do modelo hegemônico de comportamento social norte-americano, intensamente propagado no Brasil através da veiculação massiva de bens culturais (música, cinema, revistas) após a Segunda Guerra.

³² O Trio Surdina surgiu em 1952, originalmente pela reunião dos músicos Garoto (violão), Fafá Lemos (violino) e Chiquinho (acordeom).

considerar a indissociabilidade entre a sonoridade do conjunto [o Trio] e os suportes técnicos através dos quais sua produção foi registrada. Como afirma Roger Chartier (1991: 178), a “forma material” assumida por uma obra exerce um papel tão importante para a geração de “significações múltiplas e móveis” no seu entorno quanto sua própria estrutura interna. Em outras palavras, tanto os aspectos musicais intrínsecos aos fonogramas – como a instrumentação, arranjos e estilos interpretativos – quanto os novos métodos de gravação, a qualidade sonora e o novo formato de discos são determinantes para a constituição dos fonogramas, bem como para a geração de sentidos e significados acerca da produção musical do Trio Surdina nos anos 1950. Nessa direção, é importante tomar os *LPs* enquanto produtos em que se inscrevem, ao mesmo tempo, “projetos” estéticos específicos. Dito de outra maneira, não se deve negligenciar as estratégias de promoção e inserção no mercado de música popular, nem tampouco a intenção que essas produções revelam no sentido de comunicar uma estética musical específica, buscando se distinguir qualitativamente no seu próprio contexto. (VICENTE, 2012:22-23).

Em determinado momento, as estratégias de distinção qualitativa de uma produção, visando a sua inserção no mercado da música popular, somaram aos aspectos dos resultados sonoros e das técnicas de registro a ênfase à excelência técnica do instrumentista. Todo esse pacote de qualidades baseava-se em apresentar ao consumidor um produto “moderno” e, nesse sentido, o fator da improvisação no sentido *jazzístico* do termo se tornaria um importante elemento de legitimação do “refinamento” e “bom gosto”.

Utilizamos como exemplos os *LPs* *Aqui está o Bola Sete* (1957), protagonizado pelo guitarrista Bola Sete, e *Convite à Música* (1958), cujos destaques são a cantora Marisa e o saxofonista Moacir Silva.



Figura 32: Capa do LP *Aqui está o Bola Sete*, lançado pela Odeon em 1957.

A capa do LP de Bola Sete apresenta os dizeres “Alta Fidelidade” e, em destaque, “Para dançar”. O próprio instrumentista é retratado em três imagens distintas: ao fundo, trajando uma camisa florida e calça branca, em caráter festivo, como se estivesse tocando em um baile, em apelo ao caráter “dançante” de suas interpretações. Na imagem em primeiro plano, o guitarrista empunha seu instrumento, em traje sóbrio e formal, vestido de *smoking*, o que supostamente legitima o aspecto “artístico” e refinado do LP. E por fim, a imagem misturando certo exotismo e virtuosismo de Bola Sete é promovida através do retrato do seu malabarismo com a guitarra, onde aparece de costas, tocando o instrumento sobre a cabeça. O repertório, de caráter “internacional”, mescla sambas, choro, boleros, cha cha e guaracha. O texto anônimo de contracapa, reproduzido a seguir, é emblemático no que diz respeito à tentativa de associar qualidade musical à valorização dos recursos tecnológicos de gravação e ao desempenho técnico do solista, elementos que, no plano simbólico, vinculariam o produto ao aspecto de moderno.

Quando se escuta uma gravação, cada música representa o resultado de uma série de seleções, ensaios e inúmeros retoques. Ao se gravar um número, são feitas várias tentativas que chamamos, nos estúdios, de “tomadas”. Realizam-se gravações experimentais repetidas vezes, até que se apresentem condições ideais de técnica e arte. Quando, porém, BOLA SETE grava, tudo que acima foi dito, é feito em dobro. O conhecido violonista brasileiro possui uma particularidade interpretativa curiosa e extraordinária em seu estilo; ele raramente executa um mesmo número de

forma igual. Sua capacidade de improvisação é notável, e sua técnica tem muito de um “jazz” com roupagem verde e amarela, com características próprias, pessoais. BOLA SETE é um malabarista do instrumento. Sente o ritmo com tal força e é tão fértil sua musicalidade que encontra sempre, quase que instintivamente, formas diferentes para executar uma mesma música. Neste LP, BOLA SETE tem oportunidade de exhibir todos os seus vastos recursos de execução e sua técnica segura, não só pela seleção das músicas nele incluídas, como também pelas vantagens do moderno sistema de gravação, em alta-fidelidade, que, realçando os mínimos detalhes sonoros, permite uma perfeita apreciação do trabalho artístico. Sem exagero, podemos dizer que o violonista BOLA SETE não executa, simplesmente, melodias: ele solta, ele liberta a imensa musicalidade que sua alma possui. (Grifos do autor).



Figura 33: Capa do LP *Convite à Música*, lançado pelo Copacabana em 1958.

O longo texto de contracapa de *Convite à Música*, assinado pelo compositor e produtor musical Jurandir Chamusca, preocupa-se em dissociar a música dançante da noção de música comercial e de baixa qualidade. Para tanto, o autor inicia ressaltando as virtudes da indústria fonográfica, que estaria então empenhada na busca de registros de qualidade (leia-se o aspecto relacionado aos avanços tecnológicos do processo de gravação). Na sequência, Jurandir tratou de enfatizar as qualidades musicais de Marisa e de Moacir Silva, tomando ainda o cuidado de situar cada um dos instrumentistas do conjunto de Moacir. Neste trecho, os elogios aos músicos não são nada modestos, como podemos notar nas expressões: “é um dos melhores contrabaixistas do Brasil” e “o solo que ele executa é

magnífico”. Vejamos parte do texto em questão:

Há quem afirme que as fábricas gravadoras, de um modo geral, estão se preocupando demais com música dançante. Não vejo nenhum mal nisso. Desde quando os discófilos preferam adquirir gravações dançantes, é lógico que as fábricas as queiram produzir. O mal estaria em apresentar gravações descuidadas, onde a finalidade comercial nos parece clamorosa. Isso tem acontecido algumas vezes – raras vezes, felizmente (sic). Atualmente, a indústria brasileira de discos está tomando um impulso elogiável e é fácil notar a preocupação constante de melhorar, de fazer coisa boa; a Arte está procurando equilibrar o seu prato da balança. Para os que pensavam que música dançante é sinônimo de quadradismo, de má qualidade, Moacyr Silva selecionou, com cuidado e bom gosto, as músicas que compõem este longa duração. São seis cantadas pela suave Marisa, “crooner” de seu conjunto e uma das mais novas contratadas da Copacabana. Moacyr quis escolher músicas para dançar e ouvir, desejando agradar a um maior número de discófilos. Quis e conseguiu. Escolha qualquer música deste LP e observe que, se você quiser (sic) dançar, ela lhe será um bom excitante, mas, se seu dia lhe convida ao descanso (sic), nada melhor que ouvi-la. (Grifos do autor).

Quando Chamusca afirma que a “Arte está procurando equilibrar o seu prato da balança”, sua intenção é legitimar a música em questão como um produto de alta qualidade, tendo em vista os investimentos da gravadora em fazer “coisa boa”. Mas, ao mesmo tempo, o autor se preocupa em reafirmar o caráter “utilitário” do disco, o que deve garantir seu sucesso comercial: serve ao mesmo tempo para dançar e para ouvir. Enfim, o produto ideal: tecnicamente bem cuidado, de bom gosto, até mesmo artístico, e simultaneamente eficaz no entretenimento de espíritos em estados opostos. Este discurso busca corresponder ao que Vicente (2012) chamou de “segmentação de gostos”, um processo que já vinha se desenvolvendo desde o final dos anos 1940, e que teve reflexo no mercado fonográfico, através da configuração de distinções entre “música comercial” (consumida pela classe baixa) e “música intelectualizada” (voltada às classes média e alta).

Os sambas registrados em *Aqui está o Bola Sete* e *Convite à Música* são, invariavelmente, executados em padrões de *samba batucado*, a exemplo de *Morena boca de ouro* (🎧 7) e *Leva meu samba* (🎧 8).

Também é de 1957 o LP *Coquetel Dançante*, gravado pelo Quarteto Excelsior,

composto por Zaccarias (clarineta), Fats Elpídio (piano), Bill (contrabaixo) e Romeu (bateria). Como o próprio título evidencia, o disco todo apela para o caráter dançante das versões, organizadas de forma que uma face contempla somente ritmos brasileiros (baiões e sambas), enquanto a outra face do LP reúne boleros e *foxes*. A reduzida formação do grupo proporciona uma maior exposição individual dos instrumentistas que, de maneira geral, se limitam à execução dos temas em arranjos sem grandes elaborações, explorando de forma discreta trechos de improvisação, o que evidencia o apelo comercial do disco.



Figura 34: Capa do LP *Coquetel Dançante*, lançado pela RCA Victor em 1957.

Ouçamos a gravação de *Batuque no morro*, samba de uma única parte composto em 1941 por Russo do Pandeiro e Sá Roris (🎧 9). Neste exemplo, podemos ouvir com bastante clareza um solo improvisado de bateria, ainda no estilo do *samba batucado*.

A introdução é muito simples, com um trecho da própria melodia do tema executada em um esquema de “pergunta-resposta” pela clarineta e pela caixa surda. A melodia é um trecho do próprio tema, e o ritmo da bateria é praticamente o mesmo daquele tocado pela clarineta.

c. 122 bpm

melodia clarineta

bateria

5

5

Figura 35: Transcrição da introdução (clarineta e bateria)³³ de *Batuque no morro*, compassos 1 a 8 (início a 0:07).

Como o próprio título sugere, e a melodia simples e curta corrobora, o apelo da música está na sua parte percussiva, sugestionando transportar o ouvinte para o contexto da batucada. No entanto, mais uma vez o batuque está a cargo da bateria, sendo que o ganzá é o único instrumento “típico” a acompanhar os tambores, com a função de condução na execução de contínuas semicolcheias. A Figura 36 ilustra todo o trecho final da música, no qual o baterista Romeu desenvolve seu solo. Destacamos o já comentado recurso característico no samba, que consiste em iniciar os agrupamentos na última semicolcheia dos tempos (compassos 108-109); os acentos do padrão de base (compassos 104-105) configuram um ritmo muito semelhante ao utilizado na introdução. O solo é construído a partir de dois motes principais: o próprio padrão de base (trechos sublinhados em laranja) e um padrão rítmico baseado no *tresillo* (trecho sublinhado em azul, compassos 138 a 148).

³³ Em casos de instrumentos transpositores, todas as transcrições de melodias indicam o som real.

c. 122 bpm

104

110

116

122

128

134

140

146

Figura 36: Transcrição da bateria em *Batuque no morro*, compassos 104 a 151 (1:41 ao fim).

Conforme os exemplos mostram, percebemos que os padrões de bateria provenientes da matriz do *samba batucado* foram empregados em diferentes épocas e estilos de samba. Outros exemplos analisados adiante mostram que algumas *regras de conjunto* não são, em muitos casos, determinadas somente pela quantidade de instrumentos. Juntamente a este aspecto competem, principalmente, fatores técnicos e tecnológicos, como possibilidades de captação e reprodução sonora, além do referencial estético adotado.

O caso de *Batuque no morro* nos interessa pela qualidade da sua captação, o que possibilita a compreensão da sonoridade da bateria, destacando os timbres explorados na caixa surda. O áudio em questão ilustra uma curiosa situação estética, muitas vezes considerada, talvez por sua difícil definição, como representativa apenas de um momento de transição na música popular brasileira, seara entre a época de ouro e a bossa-nova. De fato, as opções musicais empreendidas configuram um ambiente sonoro que sugere certa esquizofrenia ao pretender combinar música dançante com pequenas seções de improvisação, batucada com o refinamento de um coro comportado e um piano que parece ser tocado com luvas brancas, jazz com samba. Esta situação, no entanto, não soa como algo tão efêmero a ponto de configurar simplesmente um ponto de transição, pois fricções e hibridismos são adjetivos permanentes na história da nossa música. É possível elencar uma grande lista de exemplos semelhantes na década de 1950, o que nos conduz ao reconhecimento de um padrão sonoro definido para a época: o coquetel cujo ingrediente principal é composto por um *blend* de elementos característicos do samba, temperado a partir da estética do baile, e com uma forte dose de refinamento. Tudo isso garantido pela modernização dos recursos tecnológicos, e pela absorção de elementos “universais”, resultante em uma música executada por formações instrumentais adequadas ao reduzido espaço das boates. Esse é o coquetel que as circunstâncias da época fizeram oferecer ao improvisador, cuja figura, no sentido *jazzístico*, vai encontrar espaço para se desenvolver.

3.4 O som das boates

A proliferação das boates, no bairro de Copacabana, exigindo para sua clientela de turistas estrangeiros e de representantes do chamado *café society* brasileiro um tipo de música de dança mais disciplinada e universal, incentivara desde o pós-guerra a formação de pequenos conjuntos de piano, violão elétrico, contrabaixo, saxofone, bateria e pistão, que se especializaram num tipo de ritmo misto de *jazz* e de samba. Como a finalidade era tocar para um público interessado apenas em dançar no escuro, os componentes do conjunto se permitiam imitar os *jazz-bands* pioneiros, subindo sucessivamente ao primeiro plano, para desenvolvimento do tema em solos de improviso o piano, o violão, o saxofone, etc. (TINHORÃO, 1974:223).

Uma contextualização histórica, ainda que restrita a fatos relacionados a certos cenários do entretenimento de uma fatia da sociedade carioca na década de 1950, se mostra fundamental para a melhor compreensão das sonoridades a que nos referimos nos últimos exemplos. Inicialmente, destacamos dois acontecimentos que resultaram na redefinição do espaço geográfico de atuação de muitos músicos na noite do Rio de Janeiro: o fechamento dos cassinos e a decadência da região do centro e arredores da Lapa como pontos de encontro da boemia. Por decreto do presidente Vargas, no ano de 1946 os cassinos passaram a ser proibidos, fato que causou forte impacto na rotina de trabalho de muitos músicos que mantinham vínculos estáveis com aqueles ambientes por onde circulavam turistas e a elite local.

Durante a administração de Henrique Dodsworth (1937-45) na prefeitura do Rio de Janeiro, intervenções urbanas atingiram a área da boemia, particularmente na Lapa, colocando abaixo centenas de edifícios, abrindo parques e avenidas e ao mesmo tempo fechando os prostíbulos no Mangue (1942) e reprimindo a boemia malandra da Praça Onze. Em nome dos bons costumes, o coronel Etchegoyen determinava que fossem presos malandros, prostitutas, boemios, gigolôs. Esse ambiente repressivo afasta intelectuais e frequentadores da vida noturna da Lapa e do Centro. Em 1946, o presidente Dutra fecha os cassinos (seguindo então os conselhos da primeira dama, D. Santinha, de que acabasse com aqueles “antros de pouca vergonha”), atingindo diretamente o meio artístico. A recuperação viria com uma transferência da boemia para as boates em Copacabana. (MATOS, 1997:39-40).

Como já ressaltamos, os cassinos apresentavam diariamente várias orquestras, proporcionando aos instrumentistas e *crooners* a oportunidade de manterem um ordenado mensal, além de funcionarem como vitrine e mais um elo das relações de trabalho no mercado cuja trama se configurava na ligação entre os espaços das rádios, das gravadoras e dessas casas noturnas. Com a decadência da área central, gradativamente o dinheiro passaria circular em espaços da Zona Sul, de maneira que os arredores da Avenida Princesa Isabel, em Copacabana, concentraria um grande número de casas noturnas frequentadas pela elite artística, financeira e intelectual.

Conforme aponta o estudo de Saraiva (2007), por volta de 1955, em um relativamente pequeno espaço urbano, era possível ouvir música ao vivo nas boites *Vogue*, *Plaza*, *Drink*, *Fred's*, *Arpège*, *Sacha's*, *Havaí*, *Texas*, *Au bon Gourmet*, e *Midnight*. Cada uma dessas casas noturnas se diferenciava quanto ao nível de sofisticação de seus ambientes e preços em seus cardápios, o que fazia de algumas mais *chics* do que outras. No entanto, todas ofereciam algum espaço para dança, ainda que reduzido. Conforme nos mostra a pesquisadora, tais pistas de dança não comportavam somente sambas abolerados, de andamento lento cuja temática clamava o sofrimento de corações desiludidos; aqueles espaços também consagraram os chamados “conjuntos de boites”: quartetos e quintetos que se especializaram em um estilo dançante, apresentando repertórios ecléticos que mesclavam sucessos internacionais a sambas e baiões, inaugurando uma sonoridade que procurava combinar o apelo da música de fácil assimilação a um pretensão refinamento estético. Desse cenário é que podemos ouvir uma série de exemplos interessantes de assimilação e ressignificação do jazz de uma maneira que até então poucos músicos brasileiros teriam se aventurado a proporcionar. Emblemáticos são os 10 polegadas *Uma noite no Arpège* (1956) e *Uma noite no Plaza* (1955).



Figura 37: Capa do 10 polegadas *Uma noite no Arpège*, lançado pela Long Play Radio em 1956

Ambos constituem-se de apenas duas faixas contínuas (uma para cada face do disco), reunindo *pout pourri* de temas apresentados de forma sequencial, de maneira a transportar o ouvinte para a atmosfera daquelas boates. *Uma noite no Plaza* é executado por Luiz Eça ao piano, Paulo Ney na guitarra e Ed Lincoln no contrabaixo, além de um baterista não mencionado no encarte³⁴. Uma das faces reúne os temas *The last time I saw Paris*, *Sensation*, *Reloginho da vovó*, *Three coins in the fountain*, *Melancolia* e *Canção do vaqueiro*. Por sua vez, em *Uma noite no Arpège*, ouvimos Waldir Calmon e seu conjunto executando a sequência *When Lights Are Low*, *Variações Sobre Tema Bob Tura*, *Mariasinha*, *Balanceando Carioca*, *Samba do Arnesto*, *Dinorah*, *Auf-Wiedersehe'n*. Nessas miscelâneas, encontramos temas de jazz tocados sobre uma base rítmica de samba, seguidos de temas em ritmos de bolero, samba-canção, fox e choro.

Tais discos tiveram grande inserção no mercado, sendo que, como atesta Saraiva (2007:28), a série *Feito para dançar 1, 2 e 3* chegou a superar a marca de cem mil cópias vendidas em 1957, rendendo a Waldir Calmon disco de ouro e críticas que atribuíram ao organista os louros por ser um especialista em traduzir na sua música o bom gosto da boemia carioca. A discografia de Calmon evidencia o apelo comercial do seu trabalho: entre 1955 e 1959, lançou doze volumes do *Feito para dançar*, quatro volumes do *Chá dançante* e cinco volumes de *Uma noite no Arpège*.

³⁴ Retomaremos o LP adiante, mas adiantamos nossa suposição de que o baterista teria sido Milton Banana.

Este tipo de combinação entre jazz e samba, através de adaptações de temas estrangeiros executadas em ritmo nacional, pode nos parecer um procedimento um tanto quanto forçado, não bem resolvido musicalmente, algo que traduz de forma clara o conceito de fricção de musicalidades, cunhado por Piedade (2005). Nos casos de fricção, diferente da fusão ou mesmo da hibridação, o encontro de musicalidades não foi devidamente trabalhado a ponto de superar os conflitos culturais; ao contrário, tais diferenças parecem ampliadas pela aproximação de linguagens contrastantes. No entanto, se nos limitarmos a comentar apenas o repertório brasileiro, também encontraremos, aparentemente, muitas ideias fora do lugar tanto no que concerne à temática das canções quanto à maneira de execução. Em princípio, parece estranho que temas conectados a realidades tão distintas, como *Canção do vaqueiro* e *Samba do Arnesto*, possam constar *no pout pourri* das pistas de dança mais elegantes da noite carioca. E ainda, que a “música do momento” da nata da sociedade brasileira, então acometida pelo *frisson* e otimismo por vivenciar as possibilidades de consumo da onda pós-guerra, ainda fosse executada no velho estilo do *samba batucado*, com afoxês, pandeiros e agogôs. No entanto, devemos compreender que, se já era possível reconhecer ali um processo de consolidação da segmentação do mercado musical, também estava em curso um avanço na massificação dos gostos, o que pode justificar certos paradoxos. O fato é que a guerra fria deflagrou uma nova e intensa carga de influências de hábitos e valores norte-americanos, cuja disseminação através da política de boa vizinhança foi facilitada pelo aparelhamento tecnológico dos meios de comunicação e entretenimento (cinema, rádio e televisão).

Zé Jack (devido ao seu corpo magro lembrava Jack Perry, ator de filmes de *western*), Jackson do Pandeiro, "Chicletes com Banana", coco, samba e *swing* anunciavam uma mistura muito original na música brasileira: a influência norte-americana era criticada e interiorizada ao mesmo tempo, devorada portanto num ato "antropofágico", "método" que seria sistematicamente utilizado pela Tropicália de Gilberto Gil e Caetano Veloso, no final dos anos 60. E o antigo Zé Jack parece cantar que a influência externa não era apenas uma imposição de fora para dentro da nação, mas algo que se enraizava; cabia devorá-la. Deste modo, nem toda a manifestação da música norte-americana foi uma adaptação pura e simples à música popular do Brasil, como também nem toda reação de músicos representantes do morro, do subúrbio ou da periferia dos centros

musicais do país foi em favor da "pureza" e "autenticidade" da música "selvagem" e popular. O quadro musical (cultural) mostrava-se um pouco mais complexo que a vã sabedoria dos críticos admitiu. O *samba canção* pós-45, muitas vezes acusado de obedecer os padrões ditados pelo Tio Sam, encontrou importantes compositores que vinham da tradição do morro e que nunca enriqueceram com seus trabalhos. (...) O espaço do samba não era mais a "comunidade" do morro, mas se nutria do circuito reproduzido pelos modernos meios de comunicação: "Quando eu comecei a compor não havia nem rádio nem televisão. Fazia a música no morro e no morro mesmo morria" [palavras de Cartola], com isso o compositor mostrava ter consciência de que a música, cada vez mais, para ser popular, passa pelos canais do circuito imposto pelo rádio, pelo disco, e a partir de 50, pela televisão. Caso contrário, as canções tendem a morrer, pois não participam da esfera de circulação da sociedade. (KRAUSCHE, 1983:63-64).

A partir do texto de Krausche, podemos refletir a respeito do desenvolvimento, na década de 1950, de novos processos de profissionalização e assimilação das influências estadunidenses por parte dos compositores populares. Essa questão está diretamente relacionada à transformação da lógica de produção musical no Brasil pós guerra, motivada pela modernização dos meios de comunicação e instauração de um circuito que passou a administrar todo o processo de mercado, determinando novas condições de relação entre as pontas desse circuito, do compositor ao ouvinte. De artesão local, o compositor do morro passou a se relacionar com a sua comunidade e com as outras comunidades através do intermédio dos meios de comunicação, cujos interesses são alimentados através da transformação do indivíduo em artista. Nesse movimento, o encontro entre as influências externas e os padrões locais teve vários desdobramentos, passando desde a imposição à assimilação, absorção, adaptação, deglutição, interiorização e ressignificação. Ou seja, foram várias as maneiras encontradas pelos compositores e instrumentistas no desenrolar da modernização da música brasileira, algumas de maior fricção, nas quais os choques culturais pareciam mais evidentes, e outras onde os conflitos puderam ser diluídos.

Nesse panorama, foram colocados em debate duas visões acerca da modernização e legitimação da expressão sonora no campo da música popular, ou seja, de estabelecer as relações entre o material musical "autenticamente nacional" e o jazz. Por um lado, intelectuais, especialistas e jornalistas adotaram uma programática pautada pela

profusão de críticas negativas às influências da música estrangeira, como se pela maneira como se deu esse encontro o samba fosse corrompido e desfigurado³⁵. Por outro lado, colunistas como Jorge Guinle, Silvio Túlio e mesmo Vinícius de Moraes, colaboradores da *Revista da Música Popular*, adotavam a perspectiva de que esse encontro entre as musicalidades promoveria a modernização da nossa música popular, aceitando de maneira positiva certa incorporação, transformação e ressignificação dos elementos culturais externos³⁶. Porém, como escreveu Krausche, o cenário musical era mais complexo do que a crítica conseguia admitir. Lembremos do *Concerto de bateria* de Pixinguinha, exemplo anteriormente analisado: o discurso de Almirante que antecipa a execução da orquestra parece bastante alinhado a certa perspectiva nacionalista, mas basta escutarmos a gravação para reconhecermos a grande profusão de elementos jazzísticos na obra de um dos ícones da nossa música.

Foi justamente este samba considerado “moderno” nos anos trinta, “urbano”, “comercial”, que nos anos 50 será transformado em ícone da “tradição”. O processo de transformação do samba do Estácio em samba tradicional, apesar de iniciado com as polêmicas travadas nos anos 30, vai se consolidar definitivamente com a polêmica em torno da descaracterização do samba na década de 50. Junto com isto, a estabilização da categoria *música popular* para falar das manifestações urbanas, em contraste, *música folclórica*, para falar daquilo que antes era domínio da música popular. Só que, nesta troca de posição, o samba vai carregar com ele a função antes atribuída à música folclórica de guardiã da brasilidade de nossas manifestações musicais. E este papel já havia sido bastante ensaiado após um longo processo de *invenção* do samba para representar a identidade nacional e seu uso disseminado no período populista (...). E o mesmo Almirante [aparece] para consolidar os conceitos de *velha guarda* e *época de ouro* e assim aprofundar o “resgate”, a “preservação” e “atualização” da memória das “autênticas”

³⁵ Os “folcloristas urbanos”, nas palavras de Napolitano. “Almirante, Lucio Rangel e outros jornalistas, pesquisadores e cronistas nacionalistas dos anos 1950 retomavam a tradição do pensamento inaugurado por Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves e Francisco Guimarães, no começo dos anos 1930, finalizando o último andar do edifício da ‘tradição’ musical popular calcada nos gêneros populares cariocas. Para tal, recusavam a cena musical pós-1945, em nome do passado glorioso e ameaçado pelos estrangeirismos e comercialismos fáceis.” (NAPOLITANO, 2007:63)

³⁶ Nessa linha de pensamento, Haroldo Costa escreveu: “Há uma diferença palpável entre aproveitar com medida as novas contribuições e adotá-las integralmente. (...) Não se pode desprezar ou desconhecer, como já dizíamos acima, a contribuição alheia. Mas é imprescindível selecioná-la e admiti-la segundo a conveniência e relação que tenha com nós outros. Não há que ter preconceitos, em música popular também deve ser assim.” (COSTA, 1956:18).

expressões da música popular. E junto com eles foi de fundamental importância a militância via *Revista da Música Popular*, de Lúcio Rangel, Pêrsio de Moraes, Nestor de Holanda e outros, sistematizando um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana, purificando-a tanto das influências “dos ritmos estranhos ao nosso populário” quanto do mercado radiofônico e fonográfico. (SARAIVA, 2007:62).

A *Revista da Música Popular*, periódico sob direção dos jornalistas Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, circulou por dois anos, entre os meses de setembro de 1954 e setembro de 1956, nos quais foram editados quatorze volumes. As seções da revista estão divididas em artigos sobre folclore e música popular brasileira, matérias e entrevistas com cantores e músicos, críticas e notas sobre gravações e lançamentos de discos, notícias sobre eventos culturais da noite carioca e acontecimentos nos bastidores das rádios, além de notas sobre a história do jazz e alguns de seus músicos mais representativos. A *Revista* reúne uma diversidade de opiniões de intelectuais e críticos; no entanto, o editorial do primeiro volume deixa claro o posicionamento de seus diretores no sentido de sustentar a ideia de tradição e manutenção da pureza do samba, definindo os aspectos de sua autenticidade, ao declararem Pixinguinha o “autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca deixou se influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário”. Encontramos na *Revista* uma coleção de opiniões de conotação xenófoba, e para termos ideia de seu teor, reproduzimos a seguir o artigo intitulado *Vamos tocar bem alto*, assinado por Claudio Murilo e publicado no segundo volume, em novembro de 1954.

Quem encarar com um pouco mais de seriedade o panorama da música brasileira, chegará à conclusão de que estamos passando por uma fase das mais críticas. Não souberam os nossos músicos reagir às influências estrangeiras; o resultado aí está: choros “be-bop”, sambas, boleros, etc... Os nossos irmãos “yankees” legaram-nos os “clichés bops”, os sussurros melódicos e as orquestrações “progressives”. E nós aceitamos. O samba desnacionalizou-se. O que tinha o sabor e marca do Brasil, perdeu o valor para os ouvidos da nova geração. Foi-se o nosso monopólio. Fabricada nos EE.UU., com todos os cacoetes kentianos e outros exibicionismos de orquestras medíocres, a nossa música está sendo importada por um câmbio acessível a todos: o da imitação. “Boites”, versões de letras, “disco-joqueys” incompetentes, arranjadores influenciados, falsos compositores e muitos outros fatores concorreram para o caos de hoje em dia. A situação chegou ao ponto dos bons compositores se recusarem a compor. É

lamentável. Com isso, está fadada ao desaparecimento, uma música que possui qualidades para influenciar os outros povos, se difundida. A era entretanto é de decadência. Mas há esperanças. Pode ser que os músicos, feridos no seu orgulho, no seu amor-próprio, iniciem um movimento de reerguimento moral das nossas coisas e esqueçam que são profetas a anunciar “news” disso e “news” daquilo. É certo que podemos evoluir, mas uma evolução vinda de nós mesmos, de dentro para fora e não de empréstimo. Para isso, teríamos que voltar às formas puras; teríamos que revolver o passado, quando o samba não possuía ainda solos “cool” ou mil outros “new sounds”. Então, poderíamos produzir com arte, com pureza, sem a consciência a nos taxar de carbonos. Só assim, recusando o que não nos pertence, é que poderemos tocar bem alto, para que o mundo inteiro nos escute e fique com água na boca por não poder fazer igual. (MURILO, 1954:14).

A crítica de Murilo se fundamenta na convicção da existência das “formas puras” de manifestações culturais essencialmente brasileiras, condição de criação já experienciada em tempos passados. A abertura para influências externas, segundo o crítico, seria impulsionada pela euforia dos músicos na busca de alinharem-se às novas tendências, modernizando-se. Os músicos não teriam sido capazes de resistir aos clichês dos *yankees*, fato que transformaria as características essenciais da nossa música, subtraindo sua autenticidade e reduzindo-a a apenas uma cópia de padrões externos. No alvo de Murilo, estão as boates, o cantar sussurrado, as improvisações no caráter *jazzístico*; a resposta a essa “decadência” viria através do apelo à consciência dos músicos, sugerindo que atentem ao passado, única condição para retomada da valorização e moralização de nossas manifestações. Engrossando o coro junto a Murilo, Tinhorão aponta outro aspecto da questão, chamando a atenção para as transformações ocorridas especialmente na parte rítmica do samba, ao fazer seu diagnóstico da década de 1950:

O samba, ligado desde sua origem ao ritmo de percussão desenvolvido em núcleos urbanos de população predominantemente negra, evoluíra durante quase quarenta anos, sofrendo alterações praticamente apenas na parte melódica. O ritmo – que representava a *paganização* das batidas de pés e mãos na marcação dos batuques e nos *pontos* de candomblé – conservava ainda (embora abastardado pelos bateristas de orquestras de tipo *jazz-band* das décadas de 1930 e 40) aquele elemento primitivo fundamental da correspondência entre a percussão e uma competente resposta neuromuscular. (TINHORÃO, 1974:221).

3.5 O samba com Luciano

O debate instaurado na década de 1950 sobre as empreitadas musicais que promoviam o encontro do samba e do jazz, tinha entre seus pilares de argumentação a consideração sobre os modos de emprego do ritmo samba e o comportamento da bateria e do instrumental de percussão. Aquele foi também o momento em que bateristas propuseram novas maneiras de se tocar o samba, desenvolvendo padrões “modernos” a partir de outras matrizes estilísticas, e de certa maneira rompendo com a então hegemônica matriz do *samba batucado*. Uma tradução musical ao embate ideológico instaurado, entre a “tradição pura” e a “modernidade descaracterizadora”, pode ser detectada na homenagem que o compositor Luis Bandeira fez a Luciano Perrone, então ícone da bateria brasileira. Data de 1958 a gravação de *O Samba com Luciano* (🎧 10). A canção apresenta os seguintes versos, sustentados por uma exímia execução do baterista:

O samba com Luciano é assim / ritmado, sincopado / Parece até que se
ouve o tamborim / Tem balanço do começo ao fim / Vejam só, neste
breque o que ele faz / Muito bem Luciano, outro mais / Tempero de samba
é o molho especial / isto é que samba, isto é samba original / Repicando na
caixa, o tempo ele faz no bumbo / Olha o tombo que o samba tem /
Contratempo ele faz no tarol variando no surdo / Completando, agogô e
pratos também / Vejam só, bateria está legal / Isto é que samba, isto é
samba original

Estes versos afirmam a legitimidade que a bateria já conquistara no contexto do samba; e desde que executada segundo os padrões desenvolvidos por Perrone, poderia representar até mesmo a “autenticidade” do gênero. Ao escutarmos a música, fica nítido que a letra foi construída com a intenção de ressaltar as qualidades do baterista, de maneira que as intervenções de Perrone se dão praticamente de forma “descritiva”, traduzindo em percussão aquilo que o cantor anuncia textualmente. Vejamos a seguir quais os recursos empregados pelo baterista no decorrer da peça.

Com instrumentação reduzida a acordeom, piano, guitarra, contrabaixo e percussão, os trechos de acompanhamento da bateria se constroem a partir da matriz do

samba batucado. O que merece destaque, e podemos notar ser esta uma característica do estilo pessoal de Perrone, é a manutenção de praticamente um único padrão, porém aplicado através da exploração de diferentes timbres, como estratégia para criar contrastes entre as partes da música. O tema é executado três vezes, sendo que a primeira e última exposição são cantadas, momentos em que o baterista responde ao texto com alguns solos; a segunda exposição do tema é instrumental. Nas partes cantadas, o acompanhamento da bateria é feito, basicamente, utilizando caixa e bumbo, como demonstra a Figura 38. Através da execução constante das semicolcheias, da exploração de acentuações e da utilização de diferentes timbres³⁷, Perrone consegue executar simultaneamente as funções de condução e fraseado na caixa, enquanto a marcação fica a cargo do bumbo.

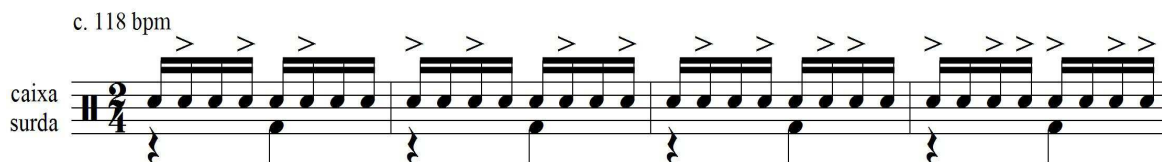


Figura 38: Padrão de acompanhamento de bateria em *Samba com Luciano*, compassos 9 a 12 (0:08 a 0:13).

Na exposição instrumental do tema, o baterista utiliza um interessante recurso que, como veremos adiante, se tornou amplamente empregado em situações de acompanhamento de samba, principalmente em casos em que há juntamente à bateria um grande número de instrumentos de percussão. Executando basicamente o mesmo padrão de fraseado, Perrone concentra suas baquetas no chimbau fechado, de forma a instaurar uma mudança de clima sonoro através do uso de timbre mais agudo e metálico.

³⁷ Como já apontamos, a exploração de diferentes timbres na pele da caixa é bastante utilizado por bateristas. Essa possibilidade é controlada por fatores diversos, seja por tocar em regiões distintas do tambor, seja pela diferenciação na pressão inferida nas baquetas, ou por tantos outros fatores relacionados à técnica e criatividade do instrumentista e à qualidade do instrumento. Tendo em vista a amplitude de variações timbrísticas, e as sutilezas que determinam tais variações, e considerando ainda que nossa proposta não é trabalhar especificidades estilísticas de casos particulares, e sim nos determos em padrões genéricos, tais sutilezas não serão explicitadas através das transcrições. No entanto, sempre que considerarmos elementos importantes na determinação de padrões, certos aspectos serão apontados, ainda que de forma descritiva, para facilitar a percepção dos mesmos através da escuta.

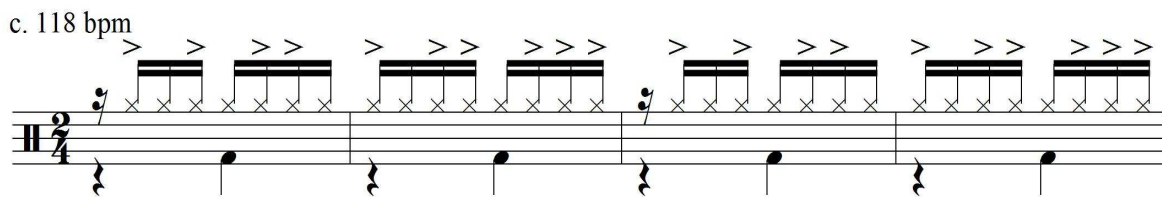


Figura 39: Samba batucado no chimbau, em *O samba com Luciano*, compassos 69 a 72 (1:09 a 1:14).

Os solos de bateria são constantes, e sempre anunciados pela letra. Quando Luís Bandeira canta por duas vezes no decorrer da música “Vejam só, neste breque o que ele faz”, e na sequência “Muito bem Luciano, outro mais”, Perrone executa pequenos solos de quatro compassos, reproduzidos nas Figuras 40 a 43.

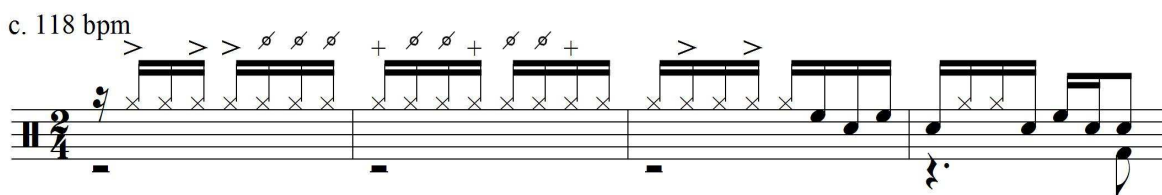


Figura 40: Solo de bateria em *O samba com Luciano*, compassos 27 a 30 (0:27 a 0:30).

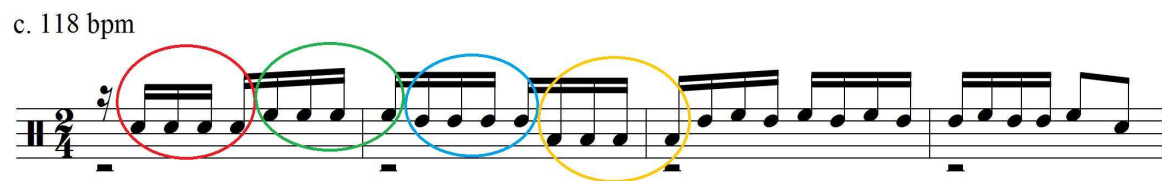


Figura 41: Solo de bateria em *O samba com Luciano*, compassos 33 a 36 (0:33 a 0:36).

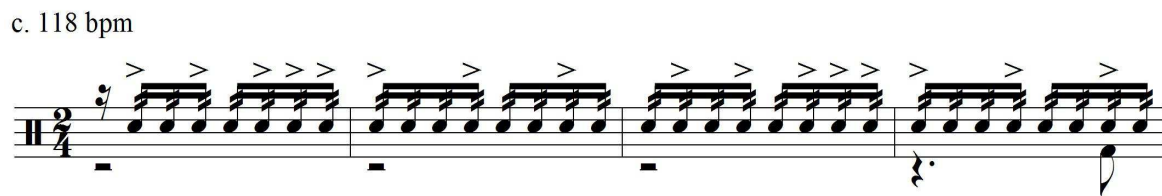


Figura 42: Solo de bateria em *O samba com Luciano*, compassos 115 a 118 (1:59 a 2:02).

c. 118 bpm

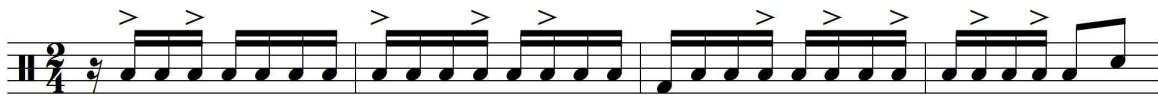


Figura 43: Solo de bateria em *O samba com Luciano*, compassos 121 a 124 (2:05 a 2:08).

Vale destacar, nesses trechos, a recorrência em iniciar as frases sempre a partir da segunda semicólcheia do primeiro tempo, de forma a gerar situações em que, como fica explícito na Figura 41, os agrupamentos são estabelecidos de maneira contramétrica. No primeiro solo, o chimbau é explorado fechado e com aberturas nos quatro tempos iniciais, de forma a gerar duas sonoridades distintas que configuram, junto às acentuações, uma frase que é repetida de forma semelhante nos últimos quatro tempos, se bem que com o uso dos tambores. O solo representado na Figura 42 é uma sequência de rulos acentuados, mesmo recurso utilizado pelo baterista em solo de uma das versões de *Faceira* analisada anteriormente (Figura 19). Já é possível notar, nestes trechos curtos, que embora a densidade sonora seja a mesma, Perrone preocupa-se em explorar todo o instrumento, com diversidade de timbres.

Logo adiante um solo mais longo é executado, novamente motivado pelo texto enunciado por Luís Bandeira. O baterista se empenha em relacionar diretamente os dizeres da letra com as opções rítmicas e com as peças utilizadas, conforme a Figura 44 ilustra. Abaixo da transcrição, o texto está reproduzido, de forma a tornar mais fácil a visualização da relação entre a letra e o solo.

c. 118 bpm

esteira

Repicando na caixa, o tempo ele faz no bumbo Olha o tombo

49 que o samba tem Contratempo

53 ele faz no tarol variando no surdo Completando,

57 agogô e pratos também

Figura 44: Solo de bateria em *O samba com Luciano*, compassos 45 a 60 (0:44 a 1:00).

Para encerrar a música, Perrone executa um solo livre e mais extenso, reproduzido na Figura 45, no qual podemos destacar alguns procedimentos que também se tornaram padrão na bateria de samba.

c. 118 bpm

esteira

The musical score is for a drum solo in 2/4 time, spanning measures 153 to 193. It is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as approximately 118 bpm. The piece is titled 'esteira'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Specific measures are highlighted: measures 159-162 are enclosed in a blue box; measures 163-173 are underlined; measures 177-180 are enclosed in red boxes; and measure 189 is enclosed in a green box.

Figura 45: Solo de bateria em *O samba com Luciano*, compassos 153 a 193 (2:36 a 3:18).

Dos compassos 159 ao 162 (destaque na cor azul), o baterista toca o telecoteco no prato de condução, recurso que se tornaria, poucos anos mais tarde, característico à matriz do samba fraseado. Dos compassos 163 ao 173 (trecho sublinhado), complementa o

padrão com um ostinato de colcheia pontuada, ao tocar uma caxeta (e posteriormente caixa e bumbo) a cada três semicolcheias, gerando um ritmo regular mas assimétrico em relação à estrutura esperada de oito semicolcheias por compasso. Do compasso 177 ao 182 (destaques em vermelho), retoma a intenção do principal padrão de acompanhamento ilustrado na Figura 38, com três frases de ritmo semelhante, distribuído em diferentes peças. O padrão é estendido nos compassos finais, e a saída do solo se dá pelo restabelecimento das acentuações limitadas à caixa, seguido de um outro padrão (compasso 193, destaque em verde) que é também característico de Perrone e influenciou muitos bateristas, uma espécie de “código de chamada” para os outros instrumentistas, geralmente empregado como conclusão de seções.

3.6 O samba cruzado

Os exemplos analisados, somados à escuta das gravações entre as décadas de 1930 e 1950, evidenciam que a matriz do *samba batucado* foi, sem dúvida, hegemônica entre os bateristas da época, nos permitindo afirmar que tal abordagem do instrumento teria sido a única perspectiva adotada quando tocavam samba com baquetas. No entanto, esta prerrogativa não significa, como já foi possível ilustrar, que foram poucos os padrões adotados; circunscritos à abordagem característica dessa matriz estilística, os bateristas foram muito criativos na exploração de timbres e na elaboração dos ritmos. Tampouco, podemos restringir a aplicação de padrões de *samba batucado* apenas ao período citado. Embora, como veremos logo adiante, a partir da década de 1950 padrões construídos a partir de outras matrizes passaram a ser mais utilizados, o *samba batucado* permanece como uma possibilidade de acompanhamento. A partir desta matriz, foram desenvolvidos sofisticados padrões que ficaram conhecidos por *samba cruzado*. De maneira geral, o *samba cruzado* utiliza os mesmos recursos já apresentados nos casos de *samba batucado*, com utilização constante dos tambores para realização das funções de fraseado e condução. No entanto, enquanto os primeiros padrões de *samba batucado* restringiam-se praticamente

à caixa, no *samba cruzado* os tons e surdo também são percutidos em concomitância à caixa, descentralizando as funções e abrindo o leque de opções de alturas para incremento do fraseado. Dessa forma, o *samba cruzado* se caracteriza pela execução constante de semicolcheias na caixa na função de condução com a mão direita, enquanto a mão esquerda realiza o “cruzamento” dos braços ao tocar em tons e surdo a função de fraseado. Há casos de *samba cruzado* em que o baterista não executa a função de condução, optando em realizar duas frases sobrepostas, conforme ilustrado a seguir:



percussão do samba, adaptados para a bateria. De modo similar, vários outros exemplos de samba batucado e samba cruzado deixam claro tratar-se de uma abordagem da bateria cuja referência é o instrumental característico da percussão de samba.

Um dos exemplos musicais transcritos utilizado como referência ao *samba cruzado*, é uma versão instrumental da canção *Aquele abraço*, composta por Gilberto Gil em 1969. Naquele mesmo ano, o baterista Jorge Autuori lançou seu primeiro LP, intitulado *Ovalô*.



Figura 48: Capa do LP *Ovalô*, lançado pela RCA em 1969.

Na faixa *Aquele abraço* (🎧 11), o baterista é acompanhado por violão, piano e contrabaixo. Enquanto o piano ocupa-se com a exposição do tema, o contrabaixo desenha a mesma linha rítmica do bumbo (colcheia pontuada seguida de semicolcheia), e o violão executa uma levada que reforça os acentos da caixa. O padrão de *samba cruzado* é adotado por Autuori durante toda a versão, sendo que os oito primeiros compassos estão transcritos na Figura 49.

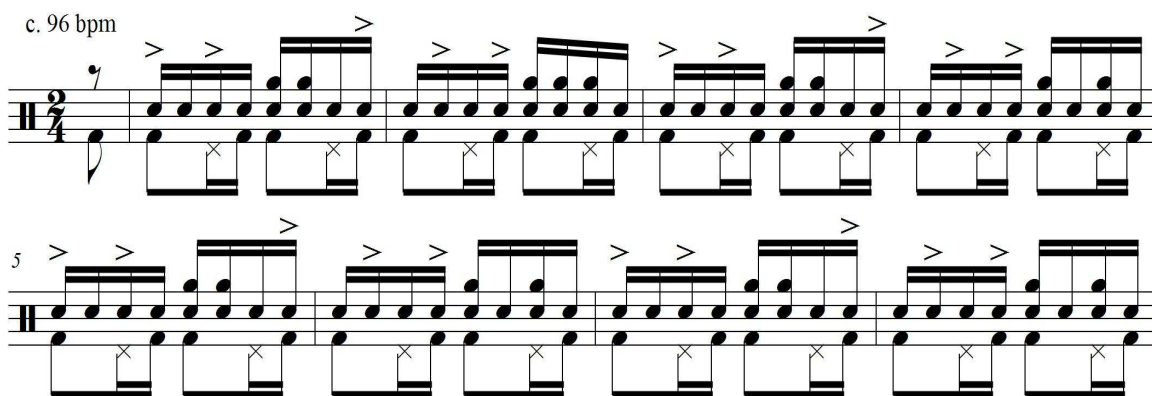


Figura 49: Padrão de samba cruzado em *Aquele abraço*, compassos 1 a 8 (início a 0:10).

Em 1972 foi lançado o segundo LP da série *Batucada Fantástica*, que curiosamente se intitula como sendo o terceiro volume. Na mesma linha do anterior, Luciano Perrone e seus ritmistas apresentam uma variedade de ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão.



Figura 50: Capa do LP *Batucada Fantástica vol.3*, lançado pela Musidisc em 1972.

A faixa *Samba cruzado* (♩ 12) inicia com um solo de bateria no estilo indicado pelo título. Reproduzimos o trecho na Figura 51.

c. 114 bpm

ME
tom
surdo

MD
caixa surda
PE chimbau

6

12

18

esteira

Figura 51: Transcrição da bateria em *Samba cruzado*, compassos 1 a 22 (início a 0:22).

3.7 O *samba batucado* em novos contextos

Constatamos que padrões de *samba batucado* surgiram a partir da adaptação dos instrumentos de percussão, e foram desenvolvidos principalmente no contexto das orquestras, em agrupamentos que, apesar de numerosos, exigiam da bateria uma intensa participação. A opção de muitos bateristas, diante das condições técnicas que enfrentavam e dos referenciais estéticos então colocados, foi a de explorar alternativas que resolviam as demandas das orquestras da época. Podemos supor que, como estratégia para se adequar à massa sonora de uma orquestra, o uso dos tambores tenha sido uma das alternativas mais eficazes, chegando inclusive a determinar certas *regras de conjunto*. No entanto, padrões decorrentes da matriz do *samba batucado* também foram e continuam sendo aplicados, em contextos cuja instrumentação é bem menor. Alguns dos casos analisados mostram que algumas *regras de conjunto* não são necessariamente predeterminadas somente pela quantidade de instrumentos. Juntamente a este fator competem, principalmente, aspectos técnicos e tecnológicos, como possibilidades de captação e reprodução sonora, além do referencial estético adotado.

Observamos, ainda, que padrões de *samba batucado* foram aplicados em diferentes estilos de samba, em contextos sonoros variados. Esta matriz estilística para o acompanhamento da bateria também atravessou épocas, e se mantém como alternativa aos bateristas contemporâneos, embora seja explorada em menor proporção. Trataremos a seguir de mais dois casos de *samba batucado*, com registros mais recentes.

Linha de passe foi composta por João Bosco, Aldir Blanc e Paulo Emílio, gravada originalmente em 1976. A versão que analisamos (🎧 13) data de 1997, faixa do CD *Alegria de viver*.

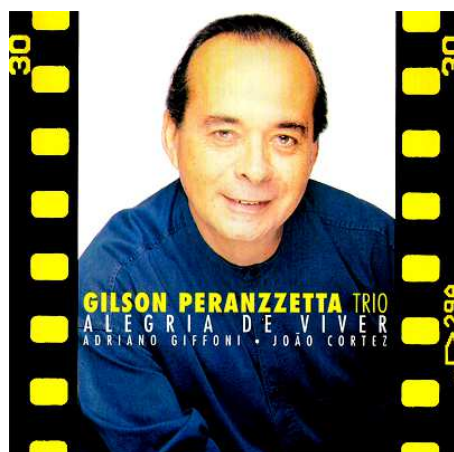


Figura 52: Capa do CD *Alegria de viver*, lançado pela Lumiar em 1997.

A cargo do pianista Gilson Peranzzetta, acompanhado pelo contrabaixista Adriano Giffoni e pelo baterista João Cortez, ouvimos um arranjo instrumental cuja introdução consiste de um improviso rítmico entre bateria e piano, uma preparação para a primeira exposição do tema realizada pelo contrabaixo.

O recurso utilizado por Cortez é semelhante ao adotado por Perrone em 1942, com a diferença de que neste caso o baterista dispensa as baquetas, de forma que as duas mãos atuam diretamente na pele da caixa surda. Nesse momento, tal recurso de utilização das mãos assume um outro significado. Se anteriormente esse procedimento nos remetia a técnicas comuns ao toque de atabaques ou à adaptação de recursos empregados em pandeiro e tamborim, no caso de *Linha de Passe* reconhecemos uma associação direta com as técnicas de execução do repique de mão. Esse instrumento foi criado no final da década de 1970 por Ubirany, sambista do Cacique de Ramos e integrante fundador do grupo Fundo de Quintal. É um pequeno tambor de metal com pele sintética, adaptado a partir do repinique, para ser utilizado em rodas de samba. Sua função é basicamente frasear, em diálogo direto com a marcação do tantã. A técnica de execução mais comum consiste em utilizar uma mão explorando timbres gerados por toques nas regiões central e periférica da pele, enquanto a outra mão toca diretamente no corpo metálico do instrumento, geralmente preenchendo as semicolcheias não percutidas na pele.

Optamos por utilizar a mesma notação do exemplo de *Na baixa do sapateiro*

(a), apenas considerando que todas as notas são percutidas com as mãos. Na Figura 53 ilustramos um padrão adotado na introdução da música.

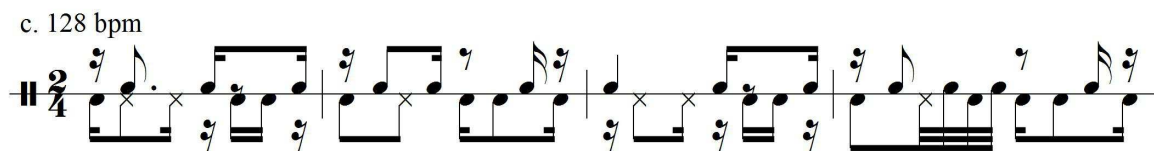


Figura 53: Padrão de caixa surda empregado nos 54 compassos iniciais de *Linha de Passe* (início a 0:50).

No ano de 2001, o saxofonista Carlos Malta e seu grupo *Coreto Urbano* lançaram o CD *Tudo coreto*, onde foi registrada uma versão de *Ladeira da preguiça* (🎧 14), canção de Gilberto Gil. A bateria desse disco é executada por Oscar Bolão, músico cuja formação se deve muito ao contato direto com Luciano Perrone, de quem se declara discípulo. O arranjo instrumental é executado por sopros e percussão (bateria, tamborins, caxeta e reco-reco).



Figura 54: Capa do CD *Tudo coreto*, lançado pelo selo MEC em 2001.

Neste caso, o baterista também recorre à matriz do *samba batucado* para desenvolver seus padrões de acompanhamento. Bolão explora um recurso técnico bastante característico, que inclusive é ilustrado em seu livro (2003:71), consistindo em diferenciar

os toques de bumbo em som “aberto” (representado por o) e som “fechado” (representado por +). O som aberto é resultado da ressonância livre da pele, após ser percutida pela maceta do pedal; enquanto que o som fechado é resultado da manutenção da maceta do pedal pressionando a pele após o toque, o que minimiza a ressonância. Este recurso é decorrente da tentativa de alcançar com o bumbo da bateria os resultados sonoros mais próximos ao surdo de samba, adaptando os procedimentos de abafamento do couro com a mão. Para chegar a esse resultado, é necessária uma afinação específica, evitando esticar muito a pele do bumbo e descartando abafadores. De maneira análoga aos já exemplificados e comentados recursos empreendidos na exploração de diferentes timbres de caixa, notamos aqui mais uma estratégia de construir padrões de samba na bateria a partir do referencial sonoro da percussão.

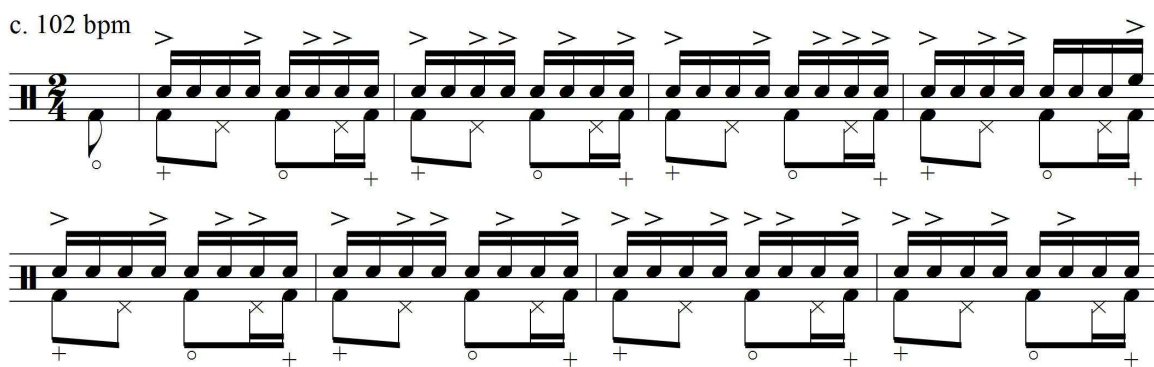


Figura 55: Transcrição de bateria de *Ladeira da preguiça*, compassos 1 a 8 (início a 0:09).

CAPÍTULO 4 – O SAMBA ESCOVADO

4.1 Breve histórico das escovinhas

As vassourinhas (do inglês *brushes*), também conhecidas como escovinhas, são alternativas ao baterista, e podem ser utilizadas em substituição ou mesmo conjuntamente às baquetas. O modelo mais utilizado atualmente se constitui de vários filamentos finos de arame presos por um mecanismo retrátil (denominado telescópico) em uma base de alumínio emborrachada. Há ainda vários modelos diferenciando o material da base (como madeira) e a composição dos filamentos (que podem ser também de nylon, com pontas diferenciadas, mais ou menos flexíveis, etc). As escovinhas podem ser utilizadas de forma similar às baquetas, em que tambores e pratos são percutidos. Através deste mecanismo, o baterista atinge um resultado distinto em timbre e em volume, já que a capacidade de projeção sonora com o uso das escovinhas é normalmente mais modesta do que as baquetas podem produzir. No entanto, a utilização característica das escovinhas decorre dos movimentos de fricção de seus filamentos nas peles dos tambores, o que gera sua sonoridade mais peculiar, pela qual o baterista pode dispor do recurso *legato* aplicado nos tambores para a construção de padrões. Segundo Frungillo (2002:121), é no contexto da música popular norte-americana que o uso das escovinhas foi inicialmente incorporado e difundido, o que acabou gerando a ouvintes o hábito de associar a sonoridade das vassourinhas ao jazz.

Paton (2010a) publicou uma detalhada pesquisa a respeito das origens das escovinhas nos Estados Unidos, em que reuniu importantes depoimentos relacionados ao assunto, outrora publicados em livros sobre a história do jazz. Através desses depoimentos, pode-se concluir que muitos bateristas anteciparam o uso das escovinhas, motivados por circunstâncias diversas, sendo que em cada região dos Estados Unidos a história desse acessório apresenta suas próprias peculiaridades.

Logo no início do século 20, alguns musicais de *ragtime* que aconteciam em

New Orleans eram complementados pela performance de dançarinos profissionais, sendo que um dos recursos utilizados por eles era a prática da *sand-dance*. Esse tipo de dança tinha como característica a exploração dos sons gerados pela fricção da sola dos sapatos no chão, e para ampliar esse efeito, era usual que dançarinos espalhassem alguma areia ou terra no local da apresentação. Esta sonoridade teria estimulado percussionistas (então conhecidos pela alcunha *trap-drummers*) a procurarem dialogar musicalmente com os dançarinos através da fricção dos *sand-blocks*, instrumentos construídos com lixas coladas em pequenas caixas de madeira. O trombonista Preston Jackson contou:

Quanto mais leve a banda tocava, tanto melhor Mutt [Carey]³⁸ tocava. O baterista usava lixas, não havia escovinhas naquela época. Você podia escutar todos os instrumentos. Eles pareciam melhor equilibrados do que muitas bandas atuais. E quando a banda ficava barulhenta, Mutt olhava para trás e ao redor e fazia “sh... sh...”, significando que deviam tocar mais leve. Isso não atrapalhava o swing da banda. Alguns músicos não conseguem swingar baixinho.³⁹ (apud PATON 2010a:2. Tradução do autor).

O depoimento é relevante ao nosso contexto porque, embora o emprego das lixas se encontre relativamente distante do uso das escovinhas, pelo menos no que diz respeito às possíveis técnicas utilizadas, aspectos como sonoridade, recurso da fricção e necessidade dos bateristas em produzir um acompanhamento rítmico mais suave, aponta para peculiaridades de execução que as escovinhas puderam contemplar de maneira eficaz.

A despeito dessas informações, o texto de Paton traz um depoimento do pianista Jelly Roll Morton, em que se autoproclama o introdutor do acessório que seria o direto precursor das escovinhas, o *fly swatter*. Morton, em turnê por Los Angeles, era acompanhado por um baterista que, segundo ele, tocava a caixa com muito volume. Em uma noite, o pianista teria levado um par de instrumentos utilizados para matar mosquitos (que, pela descrição, seriam realmente muito parecidos com as escovinhas que hoje

³⁸ Thomas “Papa Mutt” Carey (1888-1948) foi trompetista ativo em New Orleans.

³⁹ *The softer the band played, the better Mutt [Carey] played. The drummer used sandpaper, there being no wire brushes at that time. You could hear every instrument. They seemed to blend better than the average band nowadays. Whenever the band became noisy, Mutt would look back and sideways and say, “Sh, sh,” meaning get down softer. That didn’t stop them from swinging. Some cats can’t swing soft.*

conhecemos) e o baterista, levando a brincadeira adiante, atendeu a solicitação de Morton e acabou descobrindo uma nova maneira de tocar.

Além dessas curiosas possibilidades para a origem das escovinhas, outras histórias são registradas, como a do baterista Vic Berton, residente em Chicago. Este músico teria sido o inventor do *low boy* (um acessório que anteciparia o chimbau tal qual conhecemos hoje). Por volta de 1921, devido a necessidade de tocar mais baixo em seus ensaios que avançavam as madrugadas, Vic teria utilizado um par de *wisk bromms* (espécie de espanadores) para tocar em caixas de madeira. Entusiasmado com o resultado sonoro, o jovem teria desenvolvido um protótipo de escovinhas e levado a invenção à empresa Ludwig & Ludwig, que um ano mais tarde lançou as *Jazz Sticks*, o primeiro modelo de escovinhas a ser comercializado. Há ainda o caso do baterista George Lawrence Stone que, embora sem precisar a data, diz ter sido o primeiro no leste norte-americano a descobrir a sonoridade das escovinhas, através justamente do uso dos acessórios de matar moscas:

Eu descobri a possibilidade de novos sons simplesmente raspando um sobre a pele, ao mesmo tempo em que batia com outro, e por meses demonstrei essa nova e excitante maneira de tocar para todos que pudessem ouvir. E a opinião geral de quem ouvia era “Stone está ficando doido”⁴⁰. (apud PATON 2010a:9. Tradução do autor).

Somam-se a todas essas histórias algumas antigas práticas habituais entre barbeiros e engraxates no sul dos Estados Unidos, que utilizavam curiosos recursos “musicais” para atrair sua clientela. As barbearias mais famosas eram aquelas cujos donos eram hábeis em transformar o serviço em uma espécie de atração musical, já que utilizavam o pincel de barba como verdadeiros instrumentos de percussão. Seus movimentos, precisos e sincopados, faziam ritmos de acompanhamento aos cantos que emanavam para cada cliente. Os engraxates, por sua vez, não ficavam atrás nas técnicas para atrair a clientela. O depoimento do trombonista Andy Kirk, datado de 1917, assim descreve a prática de um engraxate em Colorado:

⁴⁰ *I had discovered the caliber of the new sounds produced from merely wiping one brush across the drumhead while swatting down and around with the other, and for months I demonstrated this new and exciting method to all who would listen. However, the consensus of opinion of those who bothered to listen was that “Stone is beginning to lose his marbles.”*

Era um mestre em como ser showman no uso do pano de lustrar e da escova. Você deve passar o pano todo pelo sapato, fazer o “ploc” com o pano no ar e passar novamente no sentido oposto, tudo no ritmo. Todo engraxate deveria desenvolver seus próprios padrões rítmicos. É até possível imitar o som das rodas do trem sobre o trilho. Então, você deve escovar o paletó do cliente com um espanador (*wisk broom*), no ritmo, como um baterista esfregando suas escovinhas na caixa ou no chimbau.⁴¹ (apud PATON 2010a:12. Tradução do autor).

O *wisk broom* chegou a ser utilizado por dançarinos como instrumento de percussão em vaudevilles, inclusive sendo friccionado em folhas de lixa. E entre músicos, parece ter sido utilizado em *jams* noturnas, nas quais bateristas substituíam seus instrumentos por uma mala tocada por uma mão e friccionada pelo *wisk broom* (a exemplo de Vic Berton).

A soma de todas essas possibilidades revela o dinamismo dos fatos, o que torna impossível uma delimitação precisa a respeito da origem das escovinhas. Ainda assim, os registros estão obviamente focados no contexto norte-americano, local onde se consolidou a configuração padrão para a bateria. Em entrevista a Dan Thress, o baterista Herlin Riley, nascido em New Orleans e conhecedor do processo de transformação da bateria desde o início do século 20, responde:

Acho que durante a era do *ragtime*, quando bateristas começaram a tocar em ambientes fechados, tornou-se necessário tocar mais suavemente. Eu acho que King Oliver e Baby Dodds tiveram muito trabalho com a ideia de se usar escovinhas. King Oliver tocava com surdina o tempo todo – ele era mestre nisso – e quando Baby Dodds trabalhou com ele, penso que Oliver sugeriu: “Por que você não toca mais suavemente?”. Então alguém apareceu com alguns *flyswatters*, e Baby testou por um tempo e aprovou. E há também a história que as primeiras escovinhas seriam *wisk brooms* que as pessoas usavam para limpar as roupas. As escovinhas realmente foram incorporadas somente na década de 1930, junto ao chimbau.⁴² (in

⁴¹ *It was that showmanship in how you used the shining rag and brush. You'd draw the rag its whole length across the shoe, then pop the rag and draw it back the other way, all in rhythm. Every shoe shiner could think up his own patterns. You could even imitate the sound of train wheels rolling over the tracks. Then you'd brush off the customer's coat with a whisk broom, in rhythm, like a drummer swishing his wire brushes on the snare or cymbals.*

⁴² *I think what happened was, during the rag era, when drummers started playing indoors, it became necessary to play softer. I think [trumpeter/bandleader] King Oliver and Baby Dodds had a lot to do with*

RILEY e VIDACOVICH, 1995:30. Tradução do autor).

Baby Dodds afirmou terem sido mesmo os pedidos de Oliver em 1923, na cidade de Chicago, que o levaram a procurar alternativas às baquetas:

Em 1923, eu usava baquetas muito pesadas. Uma vez Joe [Oliver] me disse” “Eu quero testá-lo com um toque mais leve”, e me deu as escovinhas. Foi uma novidade, e eu provavelmente fui o pioneiro em tocar com escovas nesta parte do país.⁴³ (apud PATON, 2010a:7. Tradução do autor).

Já o baterista Arthur Zutty Singleton disse que o primeiro par de escovas que viu foi por volta de 1921, proveniente também de Chicago:

O primeiro par de escovinhas que eu tive foram mandados de Chicago por Manuel Perez para Louiz “Old Man” Cotrelle [Cottrell], o baterista de Piron. Eu estudei muito sua maneira de tocar nos primeiros dias. Mas Cotrelle não se importou com elas, e as deu a mim, e então foram as primeiras escovinhas que eu vi em minha vida, por volta de 1921. Antes daquilo, você tinha que alcançar efeitos suaves apenas através do controle de seu toque com as baquetas.⁴⁴ (apud Ibidem:7. Tradução do autor).

the idea of using brushes. King Oliver played with mutes all the time – he was a master of mute playing – and when Baby worked with him, I think he might have suggested, “Why don’t you play a little softer, man?” So somebody came up with some flyswatters, and Babby checked them out, played them for a while, he said, “Yeah, OK.” And there’s also a story that the earlier brushes were whisk brooms that people used to dust off their clothes. Brushes really found their place around the ’30s, along with the hi-hat.

⁴³ *In 1923 I used very heavy sticks. One day Joe [Oliver] told me, “I want to try to get you to beat light,” and he brought me some wire brushes. It was a new thing and I was probably the first guy that ever worked with wire brushes in this part of the country.*

⁴⁴ *The first pair of brushes I ever had were sent from Chicago by Manuel Perez to Louis ‘Old Man’ Cotrelle [Cottrell], the drummer with Piron. I studied his work a lot during the early days. But Cotrelle didn’t care about them and gave them to me, and those were the first wire brushes I ever saw in my life, around 1921. Before that, you had to get your soft effects just by controlling your touch with the sticks.*

4.2 Técnicas comumente empregadas: das possibilidades de execução

As possibilidades técnicas a serem utilizadas na execução da bateria com escovinhas são tão amplas quanto o número de instrumentistas que se dedicam a estudá-las. Ou seja, apesar da oferta de métodos e exercícios específicos para escovinhas disponíveis no mercado delimitarem alguns padrões básicos, cada baterista desenvolve suas próprias peculiaridades. Pode-se argumentar que com o uso das baquetas ocorre o mesmo, considerando-se elementos mais pontuais e sutis, como especificidades de cada baqueta (peso, dimensões, material que a compões, etc.), controle dinâmico e expressivo de cada baterista, particularidades que são perceptíveis e dificilmente definidas em palavras, *grosso modo* entendidas como definidoras do *swing* (balanço) de cada um. Somam-se ainda fatores como: características de cada instrumento, peles, afinações, pratos, entre tantos outros.

Mas no caso das escovinhas, agrega-se a todos esses componentes o aspecto determinante da movimentação aplicada pelo indivíduo. Quando utilizada em sua característica peculiar, em que é explorada a sonoridade decorrente da fricção dos filamentos na pele do tambor, o que essencialmente determina o padrão rítmico é o desenho gerado pela movimentação empregada pelo baterista. Isso significa que, afora qualidades expressivas decorrentes do tipo de pele, tipo de escovinha, pressão e velocidade aferidas no movimento de fricção, uma simples alteração no sentido do movimento pode propiciar uma nova impressão sonora. Quer dizer que, ainda que um baterista opte pelo mesmo desenho executado por outro, se não o fizer nas mesmas dimensões, no mesmo sentido (como, por exemplo, círculo no sentido horário, retas em vai e vem de dentro para fora, etc.) e com a mesma manulação, o resultado sonoro não se reproduz fielmente. É por esse motivo que experientes bateristas apontam para a importância de que o estudante, acima de tudo, veja os desenhos que geram o padrão que pretendem reproduzir.

Sendo assim, as transcrições de padrões de escovinhas, resultantes apenas da audição de gravações, podem se definir em muitos casos como “opções” do ouvinte, motivadas por probabilidades. Para tentar minimizar os enganos e optar pelo desenho correto, as transcrições de padrões de escovinhas apresentadas nesse trabalho foram

exaustivamente praticadas, levando em consideração todas as possibilidades de variações na movimentação. De qualquer modo, como nosso objetivo geral consiste em representar padrões genéricos de execução, nem sempre são indicados de maneira mais detalhada aspectos específicos de certos exemplos empregados.

4.2.1 Dos padrões no contexto do jazz

Analizamos alguns métodos de bateria que mencionam ritmos com escovinhas, a fim de levantarmos possíveis desenhos padronizados. Em *New Orleans Jazz* (RILEY e VIDACOVICH, 1995), o seguinte padrão é apresentado como um dos primeiros a ser utilizado no contexto do *ragtime*:



Figura 56: Padrão rítmico com escovinhas utilizado no *ragtime*. Fonte Riley e Vidacovich (1995:30)

No exemplo da Figura 56, a mão esquerda (representada pelas figuras abaixo do pentagrama) deve produzir um som *legato* através do movimento de fricção, enquanto a mão direita executa o padrão de condução básico do jazz. Embora não haja uma devida representação a respeito do desenho e sentido do movimento da fricção, o autor explica que “a mão esquerda vai e volta”, revelando um provável movimento linear.

Paton (2010b:3) indica que na transição do *hot jazz* para o *swing* o padrão com baquetas mais executado por bateristas de New Orleans era conhecido como *shimmy beat*, no qual uma das mãos marcava o pulso da música e outra acentuava os tempos 2 e 4, através de rulos de pressão. Quando utilizavam as escovinhas, os bateristas substituíam os rulos por um movimento de ataque lateralizado que combina a percussão com a fricção,

denominado *sweep*⁴⁵. O exemplo seguinte representa o *shimmy beat* com escovinhas, padrão executado por Baby Dodds na música *Mr. Jelly Lord*, gravada pelo Jelly Roll Morton Trio, em 1927. Segundo Paton, esta pode ser considerada uma das primeiras gravações em que é possível ouvir a execução de escovinhas com satisfatória nitidez.

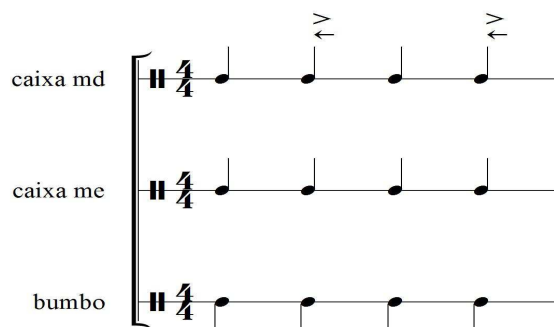


Figura 57: *Shimmy beat* com escovinhas.

O desenho em que alguma das mãos executa um movimento linear tem como característica gerar padrões em que as figuras são bem definidas, já que há necessariamente a interrupção do som *legato* quando o baterista atinge os limites da extensão da linha “desenhada”. Quer dizer, a cada ponto de mudança entre o “vai e vem” da escovinha, há necessariamente um novo impulso empreendido, que acaba delimitando a duração das notas. O mesmo pode não ocorrer quando o desenho é um simples círculo: se o baterista não imprimir variações de pressão ou velocidade em pontos específicos do círculo, é possível gerar um *legato* que dissolve a noção de pulso. Esta é uma opção para músicas de andamentos lentos, a exemplo de baladas, pois com as escovas em desenho circular na caixa, o baterista é capaz de criar uma atmosfera rítmica mais “aberta”, somente definindo os pontos de apoio com o chimbau junto ao contrabaixo, ampliando assim as possibilidades expressivas do solista, que pode manipular mais livremente as subdivisões entre cada pulso. Os métodos pesquisados apresentam alternativas de desenhos circulares para andamentos lentos no jazz, a exemplo das figuras ilustradas a seguir:

⁴⁵ O termo pode ser traduzido por varrer, “passar a vassoura”.

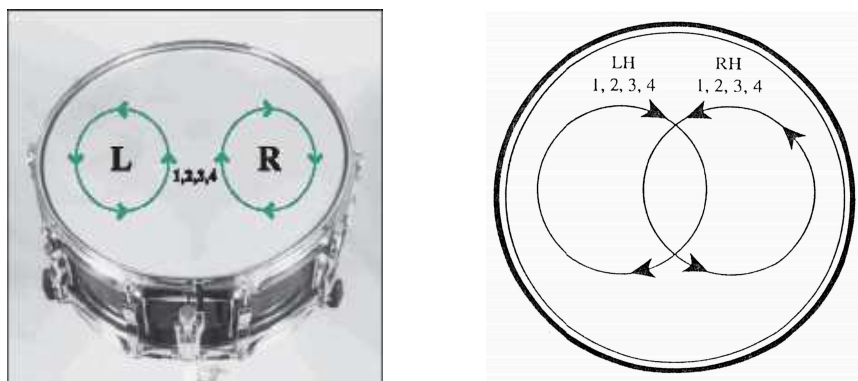


Figura 58: Padrões de escovinhas com desenhos circulares, por Starr (sd) e Riley (1994:49), respectivamente.

Como se pode notar, as figuras sugerem formas geométricas idênticas, porém organizadas de maneiras distintas, com sentidos de rotação invertidos. Os exemplos resultam em sonoridades sensivelmente diferentes, ainda que tocados pela mesma pessoa na mesma caixa, pois, conforme já apontamos, diferentes desenhos propostos geram variações de um mesmo padrão rítmico.

Entre as possíveis variações utilizando desenhos circulares, encontramos um grande círculo executado por uma mão e outro menor com outra, ou mesmo trajetos circulares que geram círculos internos. Esses recursos são utilizados para definir subdivisões entre os pulsos, gerando maior movimentação rítmica.

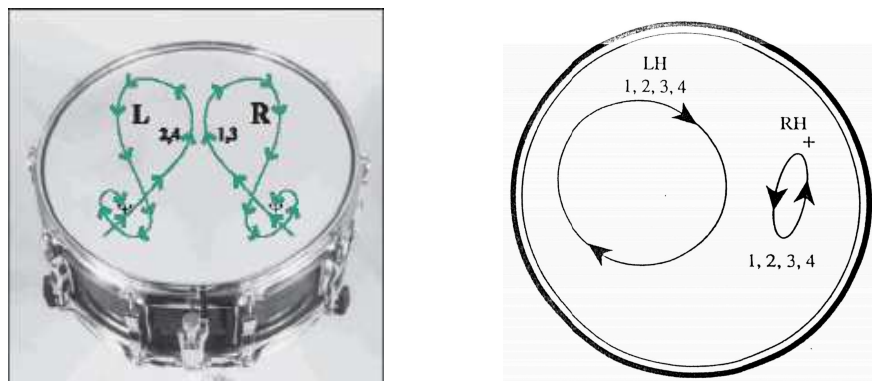


Figura 59: Variações de desenhos circulares com escovinhas, por Starr (sd) e Riley (1994:49), respectivamente.

Os desenhos sugeridos para andamentos médios combinam fricção em movimento circular e, simultaneamente, percussão em pontos específicos para gerar com maior nitidez o padrão rítmico característico do *swing*. A figura apresentada a seguir é reproduzida com maior frequência nos métodos, sendo inclusive apresentado por Jones como o “toque convencional”:

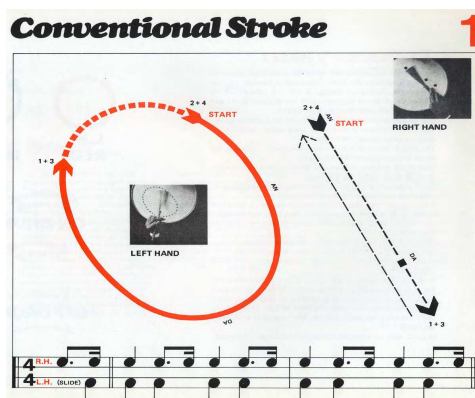


Figura 60: Padrão rítmico “convencional” de jazz com escovinhas. Fonte Jones (1968:1).

Desenhos em que as escovas friccionam a pele da caixa em sentido linear aparecem em sua grande maioria como opções para jazz em andamentos rápidos. Em função do andamento acelerado, a execução dos desenhos apresentados abaixo gera uma sonoridade que combina ataque percussivo a um rápido movimento de fricção. Como o espaço temporal para execução de cada linha é curto, o som dos toques que impulsionam as escovinhas é tão valorizado quanto o próprio som gerado pelo movimento de fricção. A este recurso chamaremos “percussão friccionada”.



Figura 61: Padrões de escovinhas jazz em andamentos rápidos, por Jones (1968:5), Starr (sd) e Riley (1994:50).

Podemos concluir que no contexto do jazz, apesar da variedade de opções de formas, sentidos e desenhos, andamentos lentos demandam *legato* contínuo, o que favorece a opção por desenhos circulares em detrimento de ataques percussivos ou excesso de subdivisões dos tempos; já para andamentos médios é possível combinar o movimento circular *legato* a ataques percussivos que subdividam os tempos em padrões rítmicos. Para andamentos rápidos, os toques são percutidos e simultaneamente friccionados, reduzindo a possibilidade de subdivisões dos tempos.

4.2.2 Dos padrões no contexto do samba

Constatamos, a partir dos exemplos selecionados, que os bateristas brasileiros desenvolveram padrões próprios para utilização das escovinhas no contexto do samba. Pudemos notar que, diferente do padrão “convencional” adotado no jazz, no qual aparece o desenho circular, a utilização do recurso da fricção pelos brasileiros esteve baseada em outro desenho. São característicos no samba, independente de andamentos, os movimentos de fricção baseados no desenho linear, em muitos casos combinados a ataques percussivos.

A Figura 62 ilustra um desenho bastante utilizado, no qual as mãos fazem o movimento de “vai e vem” em sentidos opostos, sendo que cada extremidade do percurso linear determina o espaço preenchido por uma semicircunferência.

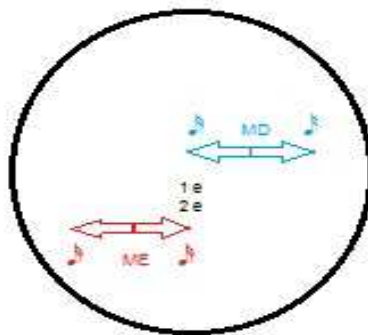


Figura 62: Padrão de escovinha em desenho linear, característico em contextos de samba.

A angulação das linhas pode variar a cada caso, obedecendo a um eixo horizontal, diagonal, vertical ou até mesmo pendular; da mesma maneira, os pontos fortes do compasso (tempos e contratempos) podem acontecer não no centro, e sim nas extremidades da caixa, a depender do sentido do impulso inicial do movimento. Como veremos, são muitas as variações construídas a partir desse padrão característico, seja pela elaboração de desenhos distintos, ou mesmo pela combinação entre sons friccionados e sons percutidos. A Figura 63 ilustra a representação musical do padrão em questão.

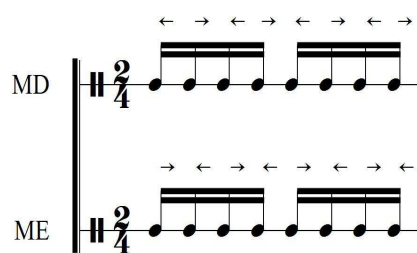


Figura 63: Representação musical de padrão característico da matriz do *samba escovado*.

As possíveis explicações para o emprego do movimento linear têm sua origem em pelo menos duas premissas, uma de fundo técnico musical e outra relativa ao processo de assimilação e adaptação das escovinhas por parte dos bateristas brasileiros. Atentando apenas aos critérios musicais, consideramos que o movimento circular dificulta a definição das divisões em semicolcheias, característica essencial da função de condução do samba.

Por sua vez, o movimento linear, devido justamente à sua característica de “vai e vem”, explicita a marcação das semicolcheias.

Outro dado que se relaciona diretamente ao aspecto musical, decorrente de uma adaptação referente a um instrumento de fricção muito utilizado pela percussão do samba, é observado no relato de Luciano Perrone a Lourival Marques (1976). O baterista contou que, por volta de 1927, conheceu as escovinhas tocando na Orquestra Pan American de Simon Boutman.

Até que Simon Boutman recebeu da América um par de vassourinhas. É coisa interessante, porque não tinha aqui a vassourinha; e eu então comecei a usar a vassourinha para substituir o chocalho. Porque naquele tempo, quando tocava um choro, e coisa e tal, então tocava o chocalho [reproduz o som]. Eu então passei a usar a vassourinha tocando na caixa em substituição ao chocalho. (PERRONE, 1976)

Nesse processo de adaptar o som do chocalho na caixa, com a fricção das escovinhas, deduzimos que Perrone tenha se baseado no mesmo “vai e vem” do movimento utilizado ao tocar o instrumento de percussão, dando origem ao padrão característico de desenho linear.

4.3 O batuque com as escovinhas

É difícil detectarmos com precisão certos padrões empregados nos registros pioneiros de escovinhas no Brasil, tendo em vista a qualidade do material sonoro. Pudemos constatar, no entanto, que o uso exclusivo do recurso da fricção na caixa parece não ter sido um expediente tão usual, pelo menos nas gravações, até a década de 1950. Os padrões pioneiros combinam, de modo geral, a prevalência de toques percussivos a algumas notas friccionadas. Somente na década de 1950, e especialmente após a implementação do sistema *Hi Fi* de gravação, é que as escovinhas ganharam maior espaço, tornando-se inclusive representativas do estilo bossa-nova. Alguns dos registros das décadas de 1930 e 1940 mostram que as escovinhas fizeram apenas substituir as baquetas, como acessórios

para percutir e não propriamente friccionar os tambores, já que nesses casos os padrões utilizados têm características de *samba batucado*. É importante ressaltar, no entanto, que o ataque percussivo com escovinhas resulta em uma qualidade sonora bem particular e distinta das baquetas, não somente pelas diferenças de material de cada acessório; muitas vezes, o próprio gesto gerador do toque percutido é diferente para os dois casos. É possível alterar sensivelmente o som da percussão com as escovinhas, conforme a angulação do movimento: quanto menos verticalizado e mais “pendular” o gesto, maior será o contato das cerdas com a pele do tambor, resultando conseqüentemente em um som com características que combinam percussão e fricção.

Entre os exemplos de antigos registros com escovinhas no samba, estão as gravações de *Meu pranto ninguém vê* (canção de Ataulfo Alves e Zé da Zilda, interpretada por Orlando Silva em 1938, com andamento cerca de 88 bpm  15), *Não quero mais amar a ninguém* (composição de Cartola, Zé da Zilda e Carlos Cachça, interpretada por Aracy de Almeida em 1936, com andamento cerca de 112 bpm  16) e *Meu Romance* (canção de J. Cascata, interpretada por Orlando Silva em 1938, andamento cerca de 83 bpm). As músicas foram relançadas na coletânea *Grandes sambas da História*, volumes 5, 8 e 11 respectivamente. Em todos os casos, os bateristas não identificados percutem na caixa sequências de semicolcheias com acentuações variadas.

O andamento mais lento pode significar maior possibilidade de utilização do recurso da fricção, como nos mostra o choro *Carinhoso* ( 17). Composta por Pixinguinha em 1917, a música teve seu primeiro registro com letra de João de Barro na interpretação de Orlando Silva, em 1937, e relançado no volume 23 da coleção *Grandes sambas da História*. Nesse caso, o baterista, também não identificado, alterna toques percutidos com um movimento de fricção na segunda semicolcheia, “prolongando” esta nota em reflexo ao ritmo de acompanhamento dos outros instrumentos, a exemplo do cavaquinho, que executa basicamente a “brasileirinha”.

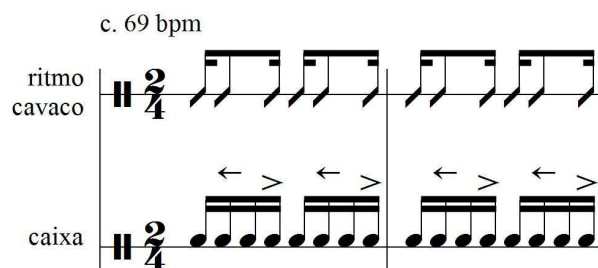


Figura 64: Padrão de acompanhamento do cavaquinho e da caixa com escovinhas em *Carinhoso*.

Cabuloso (♩ 18), choro de Radamés Gnattali, foi gravado em 1937 pelo Trio Carioca (Radamés ao piano, Luiz Americano na clarineta e Luciano Perrone na bateria), relançado no volume 7 da coleção *Memórias Musicais*.

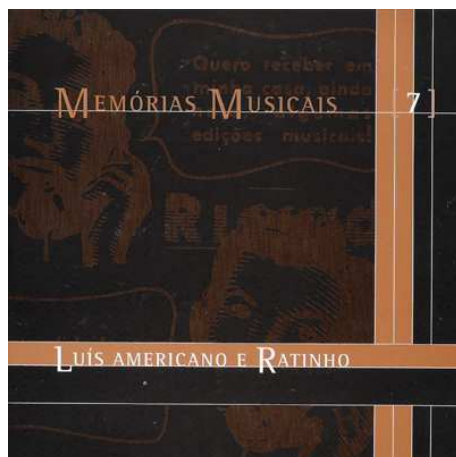


Figura 65: Capa do CD *Memórias Musicais vol. 7*, lançado pela Biscoito Fino em 2002.

Segundo Bessa (2010), os músicos se inspiravam na mesma formação do então famoso trio norte-americano formado por Benny Goodman, Teddy Wilson e Gene Krupa, e se caracterizaram pela “interpretação *jazzística*” da música brasileira. Apesar de o próprio Perrone ter declarado que nunca tentou imitar o baterista estrangeiro, pois estava preocupado em tocar samba, as comparações são inevitáveis, em função da representatividade de ambos na história do instrumento. De qualquer modo, *Cabuloso* se distancia bastante dos elementos tradicionais do choro, não somente pelos recursos

harmônicos utilizados, mas também pela inserção de um solo de bateria⁴⁶. Os padrões utilizados por Perrone são comuns à matriz do *samba batucado*, porém tocado com escovinhas, o que possibilita a inserção de algumas notas friccionadas. A Figura 66 ilustra a transcrição da caixa nos quatorze compassos de solo.

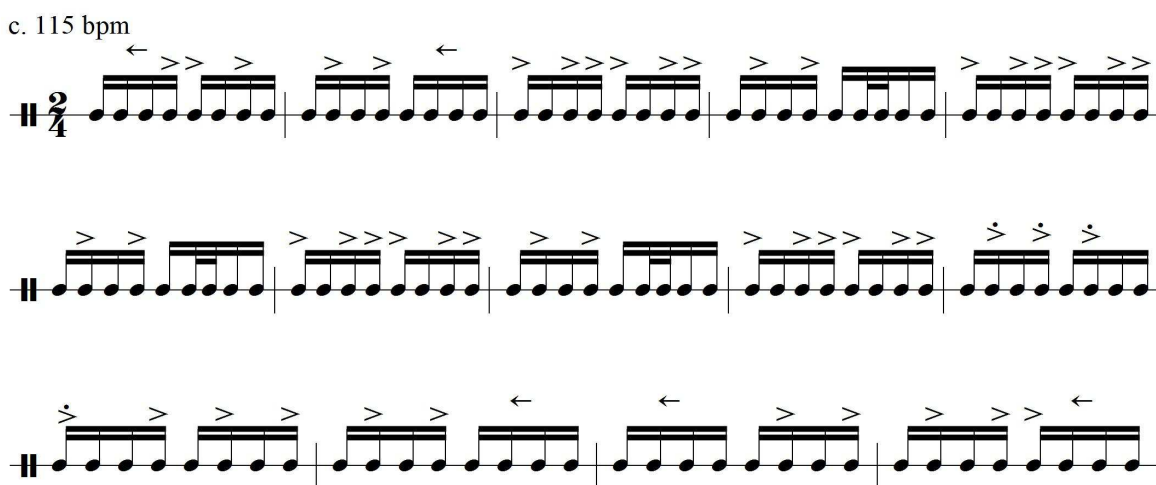


Figura 66: Solo de caixa com escovinhas em *Cabuloso* (0:48 a 1:02).

A mesma abordagem é empreendida por Perrone na faixa *Choro Brasileiro* (♩ 19), gravada no LP *Batucada Fantástica vol. 3* e na faixa *Tamborins* (♩ 20), do LP *Batucada Fantástica vol. 1*.

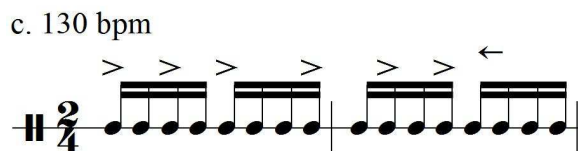


Figura 67: Padrão de escovinhas em *Tamborins*.

Por se tratarem de discos com boas captações, e cujo destaque é a percussão, é possível perceber um importante aspecto relativo à qualidade dos toques: nesses casos, fica

⁴⁶ Um solo de bateria em um choro de 1937 realmente é um evento digno de atenção; no entanto, notamos que a utilização da bateria no choro parece não ter sido algo tão incomum como imaginamos, haja visto os exemplos citados.

nítido que o baterista empreende forte pressão no contato entre as cerdas das escovinhas e a pele da caixa, o que resulta em uma sonoridade mais cheia, com sensação de certo *legato* entre as notas, ainda que não sejam sempre exatamente friccionadas.

Outro caso interessante de *samba batucado* com escovinhas é a versão instrumental de *Desafinado (a)* (🎧 21), música de Tom Jobim e Newton Mendonça gravada no LP *Samba de bossa*, lançado em 1963 e liderado pelo baterista Turquinho. Trata-se de uma grande banda em formato de orquestra de baile, reunindo contrabaixo, piano, violão elétrico, flauta e naipe de metais, além da bateria e dois percussionistas. Ou seja, em condições onde a instrumentação é numerosa, exigindo maior pressão sonora do baterista, deduzimos como certa a utilização das baquetas, quase como uma *regra de conjunto*. No entanto, curiosamente não é essa a opção de Turquinho, que gravou todas as faixas utilizando as escovinhas.



Figura 68: Capa do LP *Samba de bossa*, lançado pela Chantecler em 1963.

Neste exemplo, podemos perceber com clareza a execução de Turquinho, já que inicia e termina com um duo de flauta tocando o tema e bateria acompanhando em ritmo batucado. Algumas das notas são friccionadas, de forma que o fraseado é composto pela combinação entre toques de tambores, acentos e fricção de caixa. A Figura 69 ilustra a transcrição de um trecho final da música.

c. 96 bpm

The image displays a musical score for two instruments: flauta (flute) and bateria (drums). The score is written in 2/4 time and is marked with a tempo of approximately 96 bpm. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four systems, each containing a flute staff and a drum staff. The flute staff is labeled 'flauta melodia' and the drum staff is labeled 'bateria'. The systems are numbered 77, 81, 85, and 89. The flute part consists of a melodic line with various ornaments, including slurs and accents. The drum part consists of a complex pattern of eighth notes, with many notes marked with slurs and accents. The drum part is characterized by a high density of notes and a complex rhythmic structure.

Figura 69: Melodia e padrão de *samba batucado* com escovinhas em *Desafinado(a)*, cps. 77 a 92 (1:38 a 1:58)

Esse tipo de abordagem, em que são empregados recursos característicos à matriz do *samba batucado* com a utilização das escovinhas, mantém-se como estratégia bastante utilizada para execução de sambas em andamentos rápidos, pois garante ao

baterista um controle de intensidade sonora. Para citarmos dois entre tantos exemplos, destacamos as gravações de *Saudade da Bahia* (canção de Dorival Caymmi, em versão instrumental do Trio da Paz, registrada em 2002 no CD *Café*, com andamento cerca de 126 bpm, ♩ 22), na qual o baterista Duduka da Fonseca toca com escovinhas uma sequência de semicolcheias na caixa, que são acentuadas conforme o ritmo da melodia ou das linhas de improviso de violão e contrabaixo. E, na já citada *Linha de Passe* (♩ 13), após introdução empregando o recurso de mãos percutidas na pele, João Cortez utiliza as escovinhas e aplica hegemonicamente o padrão ilustrado na Figura 70.

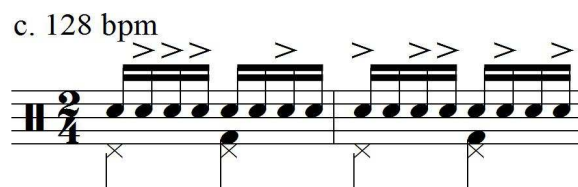


Figura 70: Padrão de samba batucado com escovinhas em *Linha de passe*.

4.4 O samba-canção “moderno” e a bossa-nova: padrões de fricção

Assim como no *samba batucado*, também no caso característico do *samba escovado*, no qual somente a fricção é explorada, há possibilidades do baterista imprimir níveis de combinação entre as funções de condução e fraseado. Se somente executar ininterruptamente as semicolcheias, seja percutindo ou friccionando, a condução está garantida; no entanto, como já mencionamos na primeira parte desse trabalho, a determinação do ritmo de samba está principalmente vinculada à função de fraseado. Se o baterista acentuar algumas notas na sequência de semicolcheias, é possível que configure alguns motivos rítmicos que caracterizam o fraseado do samba. Nesse sentido é que a dissolução do fraseado, opção empreendida em muitos casos de samba-canção, chegou a ser apontada como um dos aspectos descaracterizadores do ritmo. Observemos o caso de *A noite do meu bem* (♩ 23), música de Dolores Duran registrada sob sua própria interpretação em 1959, relançada no volume 24 da coleção *Os Grandes sambas da*

História. Em andamento lento, cerca de 34 bpm (em compasso binário)⁴⁷, o padrão de acompanhamento da bateria é característico do *samba escovado* por constituir-se apenas de movimentos de fricção; mas sem acentos e determinação de motivos rítmicos, apenas a função de condução está configurada através de um movimento de desenho linear ilustrado na Figura 63. O contrabaixo executa semínimas nos tempos, enquanto piano e guitarra não definem propriamente uma base rítmica de acompanhamento, apenas “cercam o solista no prisma harmônico”, estratégia semelhante à relatada por Johnny Alf ao explicar sua maneira de conceber o ritmo ao piano:

No *Jazz* o pianista quando faz o acompanhamento nunca toca os acordes marcando os tempos: o pianista de *Jazz* fica cercando 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. (...) Eu pude explicar facilmente para você, porque esse cerco era uma coisa que eu fazia: eu tinha justamente mania de harmonizar e me acompanhar não marcando, compreende? (apud MELLO, 1976:80).

Além das questões harmônicas, essa postura quanto ao ritmo de acompanhamento é mais uma característica definidora daquilo que Garcia denomina *samba-canção moderno*:

É sob influência do jazz que o *samba-canção moderno* passa, na pré bossa-nova, a *criar espaços*, reduzindo seu padrão de acompanhamento ao núcleo rítmico ou, de forma mais radical, livrando o piano da obrigação de marcar os acordes para deixá-lo apenas comentar o canto. (GARCIA, 1999:60)

A questão de fundo que surge aqui é considerar em que medida tal aspecto desse *samba-canção moderno*, de dissolução de certos padrões de acompanhamento e, no que concerne à bateria, da renúncia à função de fraseado, acarreta na descaracterização do

⁴⁷ Sambas-canções caracterizam-se, entre outros fatores, por seu andamento lento. Certos músicos preferem sua notação em métrica quaternária, de forma a reduzir o espaço entre os apoios de cada compasso. Isso significaria, no exemplo em questão, considerarmos que o andamento se configura sobre uma pulsação de 68 bpm. No entanto, manteremos durante todo o trabalho a representação binária do samba, independente do estilo abordado.

ritmo. Parece evidente que, no caso da filiação de *A noite do meu bem* ao samba, devemos reconsiderar certas premissas rítmicas constitutivas do gênero, já construídas e sedimentadas ao longo da década de 1930. As discussões a esse respeito, como podemos observar, permeavam as críticas musicais muito antes da gravação em questão. Um exemplo está no registro original da música de Tom Jobim e Billy Blanco, *Tereza da Praia* (LP 24), interpretada em 1954 por Dick Farney e Lucio Alves, com bateria executada por Juquinha. De acordo com Saraiva, esta gravação foi responsável pela introdução da expressão *samba moderno* no vocabulário crítico e jornalístico.

Esta expressão aparece pela primeira vez na coluna “O Globo nos discos populares” para classificar a música “Tereza da praia” na gravação de Lucio Alves e Dick Farney (1954). Cinco anos depois é usada em comentário sobre o disco *Chega de Saudade* (Odeon 1959). A opção pelo uso da palavra *samba*, ao invés de *bossa-nova*, poderia ser útil para reforçar e enfatizar a filiação rítmica àquele. No primeiro caso, em comentário sobre a música “Tereza da Praia”, Sylvio Túlio estava se referindo ao fato do baterista não “esfregar as escovinhas” e bater com estas na caixa da bateria. Isto era capaz de fazer com que fosse o “ritmo marcado mais secamente”, sem ser “arrastado, quadrado, monótono”. Tal feito musical era, no entanto, muito mais uma negação da maneira pela qual tinha se tornado hábito tocar samba, principalmente os sambas-canções de ritmo mais lento e “abolerado”, do que uma vinculação à maneira “tradicional” de se tocar samba. Daí também a sua característica de *moderno*. (SARAIVA, 2007:82).

O padrão de escovinhas em *Tereza da praia* é o mesmo utilizado dezessete anos antes em *Carinhoso*, representado na Figura 64: em andamento cerca de 53 bpm, uma sequência de semicolcheias percutidas, sendo que a segunda de cada grupo de quatro é friccionada, acompanhando o padrão rítmico da brasileirinha, desta vez executado pelo piano. Curiosamente, e como enfatiza Saraiva, a negação da fricção é considerada por Túlio como um indício de modernidade, ainda que o padrão em questão resgate exatamente o mesmo procedimento utilizado em contextos passados. Talvez porque é retomado, ainda que de maneira sutil, alguma daquelas características definidoras do ritmo, se libertando do “habitual ritmo arrastado, quadrado e monótono” gerado pelo esfregar das escovinhas, tão comum ao samba “abolerado”.

No entanto, a depender do contexto, o esfregar das escovinhas esteve fortemente associado ao samba “moderno”, a exemplo do já citado *Uma noite no Plaza*.



Figura 71: Capa do 10 polegadas *Uma noite no Plaza*, lançado pela Long Play Radio em 1955.

Em todas as faixas é possível ouvir o esfregar das escovinhas, na provável execução de Milton Banana. Apesar de o disco não fornecer qualquer crédito ao baterista, supomos se tratar de Milton, tendo em vista suas declarações:

Todas as noites, tinha aquele negócio das canjas no Plaza: eu ia lá nas minhas meias horas de descanso do Drink. Era só atravessar a rua. Lá não tinha negócio comercial. Os músicos tocavam o que quisessem, à vontade: a batida da bateria era diferente da batida para dançar. Aquilo vinha da gente, a gente fazia um som sem muito barulho, tudo “piano”. O Johnny sempre gostou que a gente tocasse bem pianinho, bem baixinho. Todo mundo tocava desse jeito. Não se comentava que aquilo fosse uma batida diferente. Era considerada normal. Depois, quando tínhamos que voltar ao Drink, íamos bronqueados, tínhamos que quebrar o ritmo, que era para encher a pista e o cara faturar. Não tinha nada que ver com o ritmo do Plaza, onde havia noites que não tinha ninguém, e nós nos sentíamos muito mais em casa. (...) Depois que o Johnny Alf foi para São Paulo [1955], o conjunto do Plaza chefiado pelo Ed Lincoln ao contrabaixo, tinha Donato no acordeão, Luiz Eça ao piano, Paulo Ney na guitarra, Claudete cantora e eu. (apud MELLO, 1976:81-82).

O ambiente, conforme o depoimento, era de *jams sessions*, reuniões musicais

nas quais os músicos podiam tocar como quisessem, onde se “sentiam em casa”. Fica explícito o conflito vivenciado pelo músico entre a obrigação de tocar para dançar, provavelmente nos padrões do *samba batucado* (lembramos dos sucessos de Waldir Camon e dos “coquetéis dançantes”), então de apelo comercial, e o seu prazer em fazer algo diferente do dançante, “música para ouvir”.

No disco, não há acordeon nem voz feminina, mas os músicos responsáveis pelos outros instrumentos são os mesmos citados por Milton. O LP pretendeu registrar de forma fiel a atmosfera noturna da boate carioca Plaza, local apontado por Antonio Maria (apud Saraiva, 2007:26) como casa de freguesia mais jovem do Rio. Conforme reforça Castro, este teria sido o ponto de Copacabana onde se reuniam alguns dos músicos posteriormente conhecidos como “modernizadores”.

Alf [Johnny] era o pianista da boate do hotel Plaza, na Av. Princesa Isabel, em Copacabana. Tocava suas próprias composições, como “Rapaz de bem”, “Céu e mar”, “O que é amar”, “Estamos sós” e “É só olhar”, que ele já tinha há algum tempo e que seriam as irmãs mais velhas da futura Bossa Nova. Alf tocava também toda espécie de tema de jazz que chegasse por aqui com o *imprimatur* de George Shearing ou Lennie Tristano; e alguma coisa dos outros cantores e músicos que faziam romaria para ir ouvi-lo: Tom Jobim, João Donato, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, Dolores Duran, Ed Lincoln, Paulo Moura, Baden Powell e um bando de meninos que mal tinham idade para frequentar boates, como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Sylvinha Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn. Os mais jovens o admiravam porque ele tocava “por cifra”, uma raridade na época. (CASTRO, 1990:95).

Por esses fatos, o disco em questão pode ser ouvido como uma amostra de formas modernas de executar a música brasileira daquele momento. Nas duas faixas selecionadas como exemplo, o padrão é o mesmo reproduzido na Figura 63, o que caracteriza a matriz do *samba escovado*. Em *Amendoim torradinho* (🎧 25), um sambacação composto por Henrique Beltrão, interpretado em andamento cerca de 54 bpm, o baterista imprime movimentos constantes de fricção, em sentido linear, de forma a garantir a execução ininterrupta das oito semicolcheias do compasso binário. A segunda nota de cada tempo é destacada, através do prolongamento do movimento nesse ponto. O resultante

é um *legato* contínuo no qual estão explícitas as subdivisões características da condução.

Já o samba *Reloginho da vovó* (♩ 25), composto por Garoto e lançado originalmente no LP do Trio Surdina em 1953, tem andamento bem mais acelerado. Nesse caso, juntamente à função de condução, podemos também reconhecer um ritmo de fraseado. Através de sutis alterações na velocidade e pressão da fricção de algumas semicolcheias, o baterista consegue imprimir acentos e destacar certas notas, definindo assim um motivo rítmico.

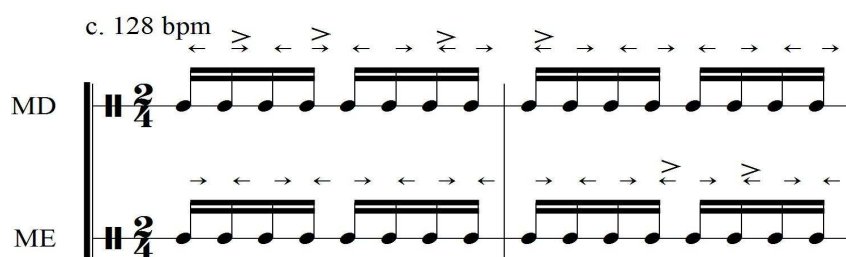


Figura 72: Padrão de acompanhamento em *Reloginho da vovó*, exemplo da *samba escovado*.

O LP *Canção do amor demais*, lançado em 1958, traz a cantora Elizete Cardoso interpretando composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. É consensualmente considerado um marco na transição entre samba-canção moderno e a bossa nova, especialmente porque em duas de suas faixas João Gilberto participou apresentando uma nova forma de conduzir o ritmo no violão.



Figura 73: Capa do LP *Canção do amor demais*, lançado pelo selo Festa em 1958.

Conforme apontou Garcia (1999:29), o disco reúne seis sambas-canções, “que seriam em número de oito, não fosse a batida de João Gilberto em *Chega de saudade e Outra vez*”. Realmente, considerando o comportamento do baterista Juquinha, os padrões de escovinha utilizados em *As praias desertas*, *Caminho de pedra*, *Janelas abertas*, *Eu não existo sem você* (os outros dois sambas-canções não têm bateria) se enquadram naquela condição criticada por Túlio de ritmos “arrastados, quadrados, monótonos”. Em *Chega de saudade* e *Outra vez*, o padrão é distinto, principalmente pela configuração da função de fraseado. Há que se considerar ainda que nesse dois casos os andamentos são mais acelerados que todos os outros.

Em *Outra vez* (♩ 27), enquanto o violão apresenta um padrão regular bem definido, a bateria executada por Juquinha acompanha seguindo as características do *samba escovado*, e também definindo um motivo rítmico de fraseado através do destaque de algumas das semicolcheias friccionadas.

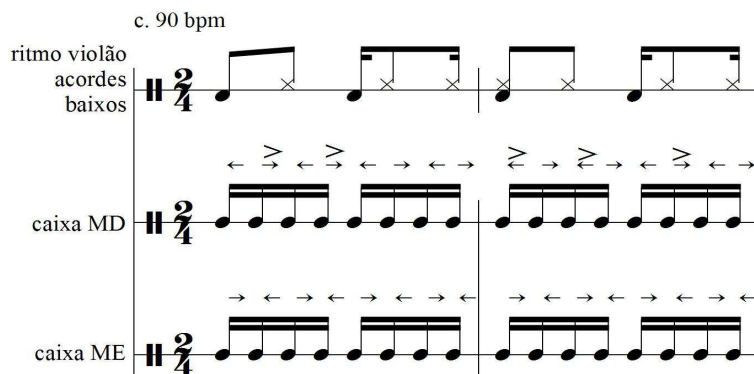


Figura 74: Padrões de acompanhamento do violão e caixa escovada em *Outra vez*.

Em *Chega de saudade (a)* (🎧 28), observamos maior densidade percussiva, as funções de condução e fraseado estão bem definidas, e executadas em instrumentos diferentes. É a única faixa do LP em que ouvimos um samba com baqueta na caixa surda, em estilo batucado, sempre acompanhada de outro instrumento responsável pela condução. Na introdução do tema, a condução é realizada através de um pandeiro. Em sequência, a primeira parte da canção é interpretada apenas com violão e vozes. A percussão aparece novamente na segunda parte, mantendo-se até o final. Não é fácil assegurar, apenas por meio da escuta, qual ou quais instrumentos estão desenhando as funções; nossa suposição é que a caixa surda mantém-se fraseando (como na introdução), enquanto a condução é realizada em dobra de escovinhas em vai e vem na caixa somada a outro instrumento de fricção, provavelmente um reco. As Figuras 75 e 76 ilustram trechos da introdução e da segunda parte do tema, indicando os respectivos instrumentos de percussão e padrões de acompanhamento.

c. 90 bpm

flauta

ritmo violão
acordes
baixos

pandeiro

caixa surda

17

17

Figura 75: Melodia e padrões de acompanhamento em *Chega de saudade* (a), compassos 13 a 20 (0:16 a 0:26).

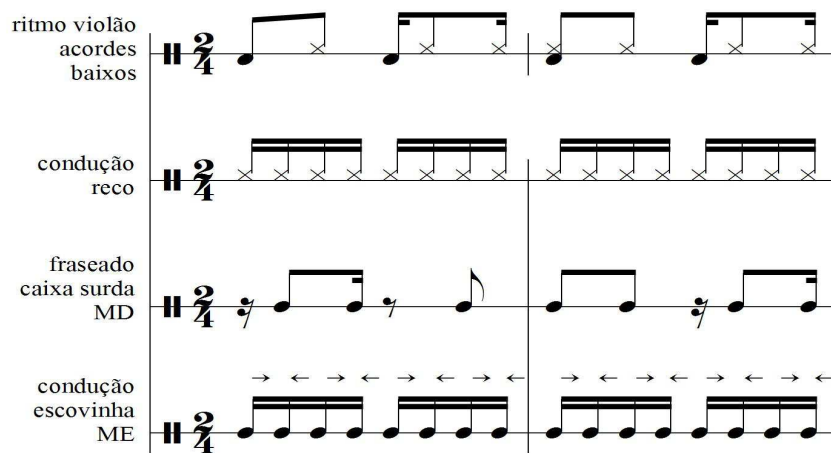


Figura 76: Padrões de acompanhamento em *Chega de saudade* (a), a partir do compasso 53 (1:09).

A mesma música foi registrada pouco tempo depois, lançada ainda em 1958 em um 78 rotações. O fonograma foi relançado no ano seguinte no LP que levou o título da música, *Chega de saudade*.



Figura 77: Capa do LP *Chega de saudade*, lançado pela Odeon em 1959.

Assim como na versão de Elizete, esta versão também reúne dois percussionistas. Castro (1990:181) relata que para a gravação do 78 rotações, “João pedia quatro homens na percussão: Milton Banana na bateria, Guarany na caixeta, Juquinha ao triângulo e Rubens Bassini aos bongôs”. Bongôs e triângulo são ouvidos apenas em *Bim*

bom, a outra faixa daquele disco inaugural de João, e que também foi incorporada no LP de 1959. Em *Chega de saudade (b)* (49 29), há apenas bateria e caixeta, e em entrevista a Oscar Bolão publicada na revista *Batera & Percussão* em 2002, Juquinha afirmou que “Na gravação de *Chega de saudade* improvisei tocando no estojo das baquetas. Eles queriam um som super agudo e a caixa que a gente tinha não dava o som que eles queriam. Mas depois eu arranjei uma caixa de filme⁴⁸ e acabamos gravando com ela”. Beбето Castilho, em entrevista publicada no site *Sobremusica*, ao se referir às gravações do LP *Chega de saudade*, declarou:

Aquele jeito de tocar, aquela levada de bateria... Bossa nova é aquilo. A levada da bateria, por exemplo, é bem particular. Não é feita no aro como muita gente pensa. Aquilo foi feito por um músico chamado Guarany, com um instrumento chamado caixeta. Eu estava no estúdio no dia que ele fez aquilo. O Juquinha, baterista do João Gilberto, estava gravando, tocando escovinha nas duas mãos, como os bateristas americanos. O Guarany pegou esse instrumento, que são pequenos tamborezinhos, e tocou com a ponta dos dedos. Todo mundo acha que aquilo é aro! E foi aquilo que entrou para a história como a batida.

Tendo em vista que o encarte do LP não fornece os créditos aos instrumentistas, consideramos os depoimentos e entendemos que os dois percussionistas são mesmo Juquinha e Guarani. E ainda, a caixeta utilizada por Guarani, à qual Beбето se refere, diferentemente do instrumento utilizado no choro, que se assemelha a um bloco de madeira, seriam duas espécies de tambores percutidos com a mão. Bolão, em ensaio publicado no site *Músicos do Brasil*, afirma se tratar de “um instrumento feito de tubos de madeira, com peles de couro de alturas diferentes as quais percutia com os dedos”. Roberto Menescal, afirmou que

Ele [João] obrigou os bateristas a mudarem. Eu vi a primeira gravação do João em que o baterista era o Juquinha. João prendeu ele totalmente: tirou a bateria toda e só deixou o contratempo [chimbau] e as vassourinhas. Então, ele só podia fazer aquilo. O outro baterista, o Guarani, ficava com a

⁴⁸ Provavelmente a expressão “caixa de filme” quer dizer uma caixa com pele sintética, de nylon, que à época ainda seria novidade para muitos bateristas habituados a tocar com peles de couro animal, cuja sonoridade é geralmente mais grave.

caxeta dando as batidinhas que o João queria. Juquinha foi o primeiro baterista a gravar lendo a letra da música: João obrigou-o a isso, dizendo que a bateria tinha que andar conforme a letra, conforme o compositor queria. (apud MELLO, 1976:141-142)

A combinação entre bateria com escovinhas e caixeta, utilizada na versão interpretada por João Gilberto e em praticamente todo o LP *Chega de saudade* (das doze faixas, apenas duas têm outra instrumentação de percussão), resultou em uma sonoridade ainda mais leve do que a anterior. Nesse caso, as funções de condução e fraseado foram invertidas: com a utilização das caixetas, a condução ficou a cargo da bateria, que percutiu com escovinhas as semicolcheias no chimbau. O que se apresenta aqui, de fato, não é propriamente um padrão de *samba escovado*, tendo em vista que não há movimentos de fricção.

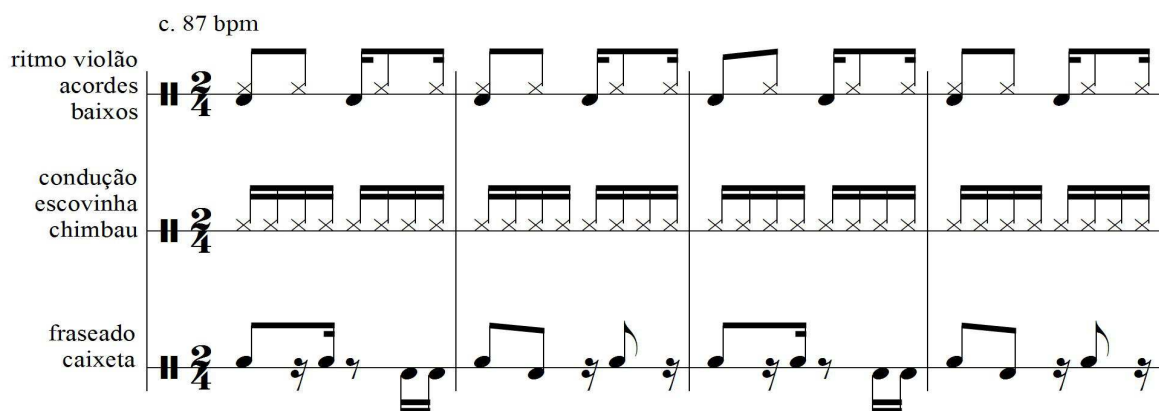


Figura 78: Padrões de acompanhamento em *Chega de saudade* (b), compassos 9 a 12 (0:11 a 0:14).

No decorrer de toda a música, o baterista imprime leves acentos e diferenciações entre as semicolcheias, de forma a gerar o balanço característico a partir da sutil alteração na regularidade de distribuição entre as unidades mínimas de pulsação. A caixeta, por sua vez, varia os ritmos a partir do padrão estabelecido nos compassos iniciais.

Nesse mesmo LP de João Gilberto, foi registrada uma outra interessante opção de combinação entre caixeta e bateria, a exemplo de *Aos pés da cruz* (a) (♩ 30), composição de Marino Pinto e Zé da Zilda. Nesse caso, a função de condução é executada friccionando as escovinhas na caixa da bateria, através do padrão de *samba escovado*.

c. 71 bpm

ritmo violão
acordes
baixos

fraseado
caixeta

condução
escova MD

condução
escova ME

Figura 79: Padrões de acompanhamento em *Aos pés da cruz* (a), compassos 6 a 9 (0:08 a 0:15).

Este padrão se tornou emblemático para acompanhamento na bossa-nova, eficiente ao definir de maneira suave uma condução regular de semicolcheias que dá suporte aos deslocamentos rítmicos executados pelo violão de João Gilberto. O referido padrão funcionaria, nas próprias interpretações de João Gilberto, como uma espécie de “lastro rítmico” que valoriza também sua peculiar manipulação rítmica das melodias cantadas. Como bem definiu Garcia:

Verifica-se que as variações da base dos ataques do acorde, realizadas por João, também recortam o contínuo de semicolcheias executado pela vassourinha em caixa ou pratos de bateria – um fluxo de timbre leve, com acentos suaves apenas nas cabeças de compassos, que acompanha a batida da bossa-nova –, à semelhança do que faz o tamborim com a pulsação de fundo, na batucada, sustentada por pandeiro, ganzá, chocalho ou caixa. Olhando-se de outro modo, pode-se afirmar que a percussão da vassourinha, em seu movimento contínuo, explicita os pontos de incidência variada dos acordes de João, assim como, no samba, o ganzá, por exemplo, aponta as síncopes possíveis do tamborim em seus diferentes desenhos. (GARCIA, 1999.:68)

De certa maneira, podemos afirmar que esse tipo de abordagem da seção percussiva redefine as regras do “jogo rítmico” entre cantores e acompanhadores, gerando

um novo desenho da “rede flexível” característica do samba, pois reorganiza os procedimentos de confecção dos seus pontos de entrelaçamento. O próprio Milton Banana, também baterista de João Gilberto em muitas oportunidades, descreveu os propósitos do violonista em ocasião de certa gravação:

Foi me dada uma partitura, mas eu não lia. João me deu um alô e disse: “Você escuta primeiro, depois manda brasa”. Não houve nenhuma invenção, toquei a mesma batida do Plaza. Não acho que haja muita diferença do ritmo do disco para o do Plaza. João é que tinha uma batida diferente. Essa batida me empolgava, eu sentia que não dava para tocar de baquetas, tocava de vassourinha e uma baqueta só. João me explicava como fazer. “Acho que está forte, está ressonando demais esta caixa, essa esteira ressoa demais, que está havendo? Ritmo, só ritmo”. Ele sempre falou isso. (apud MELLO, 1976:89-90)

Esquema muito semelhante de acompanhamento, mas executado apenas pelo baterista, foi registrado em LP contemporâneo ao *Chega de saudade*. Foi também em 1959 que Breno Sauer Quinteto lançou *Viva o samba*, com bateria de Cid “Pirata”.



Figura 80: Capa do LP *Viva o samba*, lançado pela Columbia em 1959.

Na versão de *Brigas nunca mais (a)* (41 31), canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, com uma das mãos Cid fricciona a pele com escovinha, determinando a função de condução em semicolcheias constantes. Simultaneamente, sua outra mão fraseia

percutindo levemente com baqueta na própria pele da caixa.

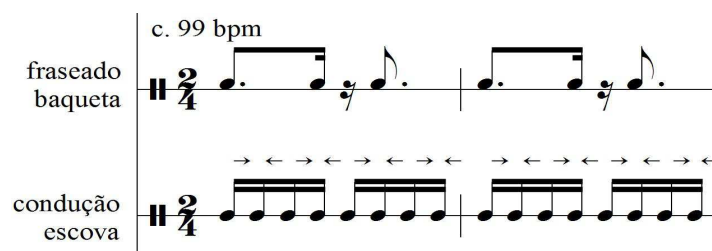


Figura 81: Padrão de bateria em *Brigas nunca mais* (a).

Embora contemporâneos e semelhantes quanto à definição das funções rítmicas e suas maneiras de execução, os padrões tocados por Juquinha em *Chega de saudade* tem resultado sensivelmente diferente em relação aos gravados por Cid em *Viva o samba*. Isso se deve principalmente ao fato de Juquinha compor seus ritmos de acompanhamento friccionando as duas escovas, o que determinou outro desenho. Essa comparação fica mais interessante se escutarmos na sequência a versão de *Brigas nunca mais* (b) (40 32) gravada em *Chega de saudade*. Como podemos constatar, as diferenças não estão somente nos desenhos das escovinhas; a mesma canção, gravada no mesmo ano, aparece com significações distintas. Entre outros aspectos que diferenciam os registros, destacamos que na versão de João Gilberto estão em evidência o cantor e sua mensagem, texto e melodia da canção; com o quinteto, a música acontece mais em função do instrumentista e sua improvisação no sentido *jazzístico* do termo. Entendemos que o confronto entre essas duas versões pode servir como valioso exemplo a partir do qual são reconhecíveis diferentes condutas musicais contemporâneas responsáveis pela edificação de dois estilos proeminentes no início da década de 1960, a então chamada MPM (música popular moderna) e a bossa-nova.

Seja manipulando duas escovinhas ou combinando uma escovinha a uma baqueta, muitas adaptações ainda foram empreendidas baseando-se nas possibilidades apresentadas, sendo que a partir da década de 1960 bateristas buscaram outras alternativas ao padrão de fricção linear, redefinindo os movimentos das escovinhas e implementando novas soluções para o acompanhamento. Nesse contexto, desenhos circulares também

passaram a compor a variedade de levadas, configurando alguns padrões que se tornaram hegemônicos. Podemos encontrar em registros gravados pelo baterista Paulo Braga casos em que se aplica o desenho circular com a escovinha, a exemplo de músicas no LP *Elis e Tom*.



Figura 82: Capa do LP *Elis e Tom*, lançado pela Philips em 1974.

Águas de março (🎵 33) é a canção que abre o disco, interpretada em dueto pelo próprio compositor (Tom Jobim) e por Elis Regina. Apesar de utilizar somente as escovinhas, Paulo Braga adota um padrão híbrido, pois enquanto fricciona a pele da caixa em movimento linear com a mão esquerda, a mão direita percute no mesmo tambor uma sequência de semicolcheias, sendo algumas acentuadas. Assim como no exemplo anterior, o acompanhamento da bateria em *Águas de março* reúne aspectos característicos tanto ao *samba escovado* quanto ao *samba batucado*.

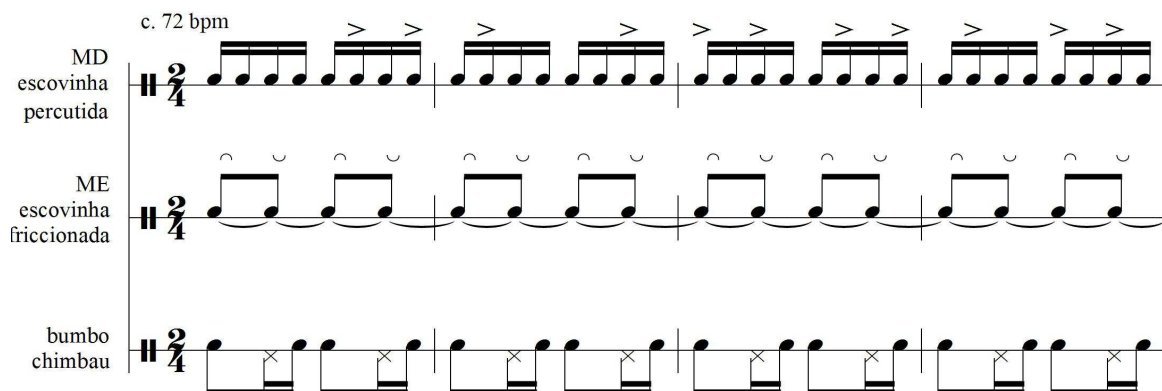


Figura 83: Transcrição da bateria em *Águas de março*, compassos 7 a 10 (0:11 a 0:17).

Como exemplificaremos no próximo capítulo, principalmente a partir da década de 1960 várias adaptações passaram a ser empreendidas, e novas possibilidades provenientes da reunião dos estilos acabaram configurando diferentes estratégias de acompanhamento. Dessa maneira, podemos observar casos que ultrapassam as delimitações de fronteiras entre as matrizes de samba *batucado*, *escovado* e *de condução*.

Parte dos depoimentos colhidos por Mello (1976) exemplifica posicionamentos a respeito das transformações promovidas especialmente por João Gilberto aos aspectos rítmicos e à participação da bateria no samba. Alguns dos depoentes, personalidades de expressiva representatividade no cenário musical brasileiro, compartilham um ponto de vista responsável pela construção de um discurso que desqualifica a bateria no período pré bossa-nova. Vejamos três exemplos.

Não há dúvida. O que acontece é que você não via nenhum rapaz tocar samba, você via aquelas orquestras tocando um samba pesado. É que o samba não tinha um ritmo definido – nem em bateria, nem em violão, nem em piano – cada um fazia um negócio e no final aquilo tudo dava um ritmo que eles chamavam de samba. (MENESCAL, apud MELLO, 1976:137).

A BN tinha um novo lado de se ver o samba, um modo mais moderno, que substituiu aquela série de instrumentos de percussão por uma bateria só. Os instrumentos passaram harmonicamente a se integrar, influenciados pelo jazz. A influência foi Shorty Rogers e o homem que criou isso realmente foi João Gilberto, responsável por essa substituição de 600

reco-recos por um baterista, usando prato em pé esquerdo e prato turco, que não se usava praticamente, a não ser por quem fazia jazz. (DORI, apud Ibidem:140).

Nossa música agora é absolutamente definida. Antes ela não era. O ritmo de João Gilberto era tão acentuado, que mesmo sem tocar bateria, ensinou como deveria ser. Eu mesmo vi ele ensinar várias vezes ao Milton Banana, que era seu baterista preferido. Dizia como usar a escova, o pé, a mão esquerda... exatamente como o seu violão. Naturalmente, mais tarde, os bateristas como Edison Machado foram se encontrando e deram um samba nosso que não é mais aquele samba da época de João Gilberto. (BOSCOLI, apud Ibidem:141).

Não pretendemos questionar o impacto que a concepção musical de João Gilberto trouxe para a música popular brasileira, cientes que estamos das profundas transformações conjunturais que suas interpretações impeliram às gerações contemporâneas e posteriores. No entanto, do ponto de vista de quem estuda o desenvolvimento de padrões e estabelecimento de estilos, as maneiras de se tocar o samba na bateria, deve-se evitar reproduzir o senso comum de discursos fundamentados sobre conceitos generalizantes e juízos de valor precipitados. Após termos percorrido este caminho definido pela pesquisa, não podemos concordar que o samba pré bossa-nova não tivesse propriamente um ritmo definido. Comparar, por exemplo, as práticas das baterias nos analisados *Samba com Luciano* e *Chega de saudade (b)* é uma tarefa desnecessária e até mesmo improcedente, tendo em vista tratarem-se de contextos que demandam estilos interpretativos completamente distintos. É importante, no entanto, compreendermos as características funcionais da bateria em cada caso; nesse sentido, podemos afirmar que com a bossa-nova, a função rítmica da bateria assume um outro papel. Esse aspecto inovador é reflexo da nova relação que o ritmo de acompanhamento passou a estabelecer com o ritmo da melodia; tal relação é assim definida por Brito:

Entretanto, aquilo que popularmente se conhece como “batida da bossa-nova” é um defasamento no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos da linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado das síncopas. A impressão que se tem é de uma birritmia, ou seja, de uma superposição de duas partes da obra, ambas com a mesma métrica de tempo, porém de acentuações rítmicas não coincidentes num mesmo

instante físico. (...) O cantor imprime à melodia, inesperadamente, andamento mais apressado do que o que vinha sendo mantido. Este procedimento (que Stan Kenton já realizara instrumentalmente em obras de *progressive jazz*, mesmo nas menos pretensiosas) acarreta uma tensão rítmica, tanto maior quanto mais frequente for a sua incidência dentro da obra. Há assim uma superposição momentânea de duas partes da mesma composição, com andamentos diversos, acentos rítmicos não coincidentes, pois o acompanhamento continua mantendo o mesmo andamento original. (BRITO, 1968:27,28,33)

Tal panorama, no qual a “obra é uma totalidade”, explica o fato de João ter “obrigado os bateristas a mudarem”, ter que “ensiná-los como deveria ser”. Talvez seja por esse motivo que Juquinha teve que gravar lendo a letra, pois a “bateria tinha que andar conforme a letra”. Para realizar sua proposta musical, o estilo de acompanhamento imposto por João Gilberto exigiu, por um lado, grande rigidez em relação ao pulso, algo definido pela função de marcação a cargo dos baixos do violão, e pela condução, executada pelo baterista seja pela percussão do chimbau ou pela fricção da pele da caixa. Uma vez garantida esta regularidade, o intérprete tem condições para flexibilizar o ritmo da melodia, explorando assim as “distensões” e “contrações” responsáveis por defasagens e síncopas. Nesse sentido, é possível entender o cantar de João Gilberto como uma prática “líquida”, que “relativizava” os tempos fortes, dissolvendo as pulsações regulares de fundo, estabelecendo assim um “tempo médio imensurável” em relação à marcação sólida e regular do violão. Como bem sintetizou Mammí,

Essa defasagem rítmica contínua mantém uma ligação forte com as inflexões da língua falada, porque como esta não pode ser calculada com exatidão, nem se deixa geometrizar completamente. Mas, entre o retardo da voz e a antecipação do violão, se cria um tempo médio que nunca é pronunciado, mas que é o que garante ao verso a essência musical e ao canto o ser poesia. Em outras palavras, a canção se constrói em volta de um tempo ideal ao qual pode aludir, mas que não pode desvelar. (MAMMÍ, 1992:67)

Para o percussionista, a função do fraseado pode acontecer independentemente do ritmo melódico; ou ainda a melodia pode sugerir motivos a partir dos quais as frases se estabelecem. Na música de João Gilberto, no entanto, os ritmos da melodia dirigem,

condicionam o fraseado; considerando que o intérprete explorou diferentes possibilidades até então utilizadas na maneira de cantar, por consequência a função de fraseado executada pelo percussionista incorporou novos desenhos rítmicos. E ainda, de maneira genérica, podemos afirmar que os mesmos aspectos descritos por Gava na relação entre violão e voz, acabaram ocorrendo na relação entre as funções marcação, condução e fraseado, executadas somente por um baterista.

A batida de João Gilberto organiza a regularidade dos bordões e a não-regularidade dos acordes. Sobreposta ao violão, sua voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a ideia da *contradição sem conflitos* para essa relação: *contradição*, pois violão e voz, como regra, não mantêm o mesmo desenho rítmico; e *sem conflitos*, porque a combinação entre esses dois níveis, apesar de ambos estarem dissociados, soa como *polirritmia* perfeitamente integrada. (GARCIA, 1999:123).

Esse sentido da expressão “contradição sem conflitos”, cunhada por Garcia, pode ser emprestado como uma maneira de representar as transformações na maneira de se pensar as relações entre as funções da bateria. Diferente do que é costumeiramente divulgado, tais transformações, apesar de também se estabelecerem no início da década de 1960, não aconteceram exclusivamente como consequência ao desenvolvimento da bossa-nova. Podemos até mesmo afirmar que, apesar de sua inquestionável contribuição rítmica, a “programática estética” de João Gilberto foi de certa maneira “antibaterística”, tendo em vista que limitou Juquinha e Milton Banana a executarem somente com escovas o chimbau e a caixa, abolindo o bumbo, outros tambores e pratos. A monumentalidade, outrora característica dos arranjos orquestrais, ganhou outro significado, sendo então transmitida através da erudição do material coloquial, em equilíbrio entre o controle total de cada detalhe da obra e o pronunciar leve e revestido de uma áurea de espontaneidade. Nessas condições, foi imposto um maior distanciamento ao instrumental do batuque, de maneira a redefinir as qualidades expressivas da percussão.

Essa nova abordagem da bateria, na qual ocorrem simultaneamente integração e dissociação entre as funções, foi construída a partir de uma perspectiva que, em grande

medida, abandonou as premissas estabelecidas pelo *samba batucado*, inaugurando a matriz estilística do *samba conduzido*. Nesse momento, surgiram os nomes dos inovadores Edison Machado, Dom Um Romão e Milton Banana.

Dizer quem idealizou a batida de bateria na BN é um pouco complexo. Dizem que houve uma certa influência do Dom Um que tinha nome naquela época, do Milton Banana e do Edison Machado. É certo mesmo que a batida principal veio do violão e nesse caso, vindo de João Gilberto. (JOHNNY ALF, apud MELLO, 1976:142).

CAPÍTULO 5 – SAMBA DE PRATO

5.1 As *samba sessions* e a MPM

O que veio depois, na verdade estava antes: acho que musicalmente o Zimbo Trio, Elis Regina, o Quarteto, o Tamba Trio, o Simonal daquela época, todos eram culturalmente anteriores ao João Gilberto, pré Bossa Nova. Isso não é absurdo porque a gente vê isso em filosofia, vê essa possibilidade na estória de todas as artes; às vezes um determinado ramo da cultura se desenvolve até certo ponto, mas depois ainda aparecem pensamentos e criações que culturalmente são anteriores, ainda não assumiram esse momento. Realmente isso tudo que aconteceu depois, veio abrir novas perspectivas, não pela consciência que essas obras tinham do universo musical criado pela BN, mas pelo tipo de elaboração de arte-final do produto. É muito mais o virtuosismo do Zimbo, a técnica da Elis, a técnica inicial do Simonal, a técnica do produto, a técnica industrial que abrem certas exigências. (CAETANO VELOSO, apud MELLO, 1974:120).

A partir daquilo que já desenvolvemos, pautando nossa tese nos exemplos já citados, e a fundamentando no reconhecimento das maneiras de executar o samba na bateria, é possível delinear um panorama histórico dos recortes temporais utilizados nesta pesquisa. Este panorama ilustrativo é construído sobre um esquema de relações estilísticas, e tem sua validade enquanto mero recurso metodológico, não pretendendo de nenhuma maneira representar uma visão estratificada ou “evolutiva” dos fatos

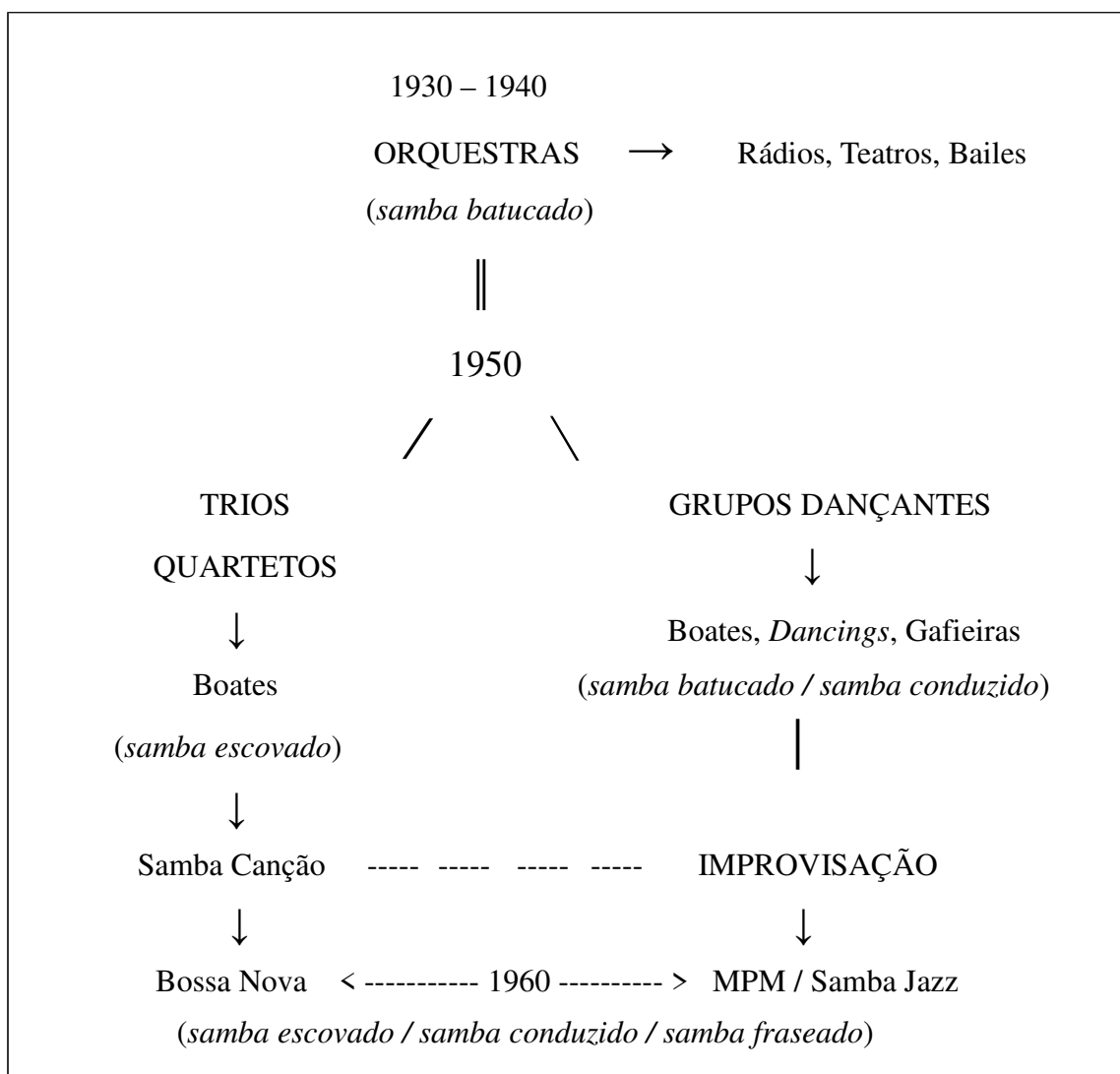


Figura 84: Panorama ilustrativo do desenvolvimento dos estilos de samba na bateria.

Observamos que o estilo *samba conduzido* se desenvolveu em um contexto sonoro de caráter dançante que agregava o elemento da improvisação *jazzística*. Esse tipo de hibridismo musical se acentuou em encontros descritos por Ramalho Neto, chamados de “samba sessions”.

Inicialmente, as reuniões de conjuntos instrumentais, solistas, grupos vocais e cantores de samba, de interpretações relativamente modernas para

a época, chamavam-se “samba-sessions”, uma adaptação sofisticada das famosas reuniões de músicos de jazz americanos, denominadas “jam sessions”. Nessas “samba sessions” eram feitas horríveis tentativas de imprimir cunho moderno a composições de linha e harmonizações tradicionais da nossa música popular. Não que os músicos fossem fracos, medíocres, pelo contrário, eram os melhores de seu tempo. Havia, isto sim, inautenticidade nas composições adaptadas, já que ressentiam de harmonia e ritmo próprios, adequados a concepções musicalmente modernas. (NETO, 1965:27-28).

O termo *jam session* está diretamente relacionado à noção do fazer musical livre e informal, baseado na capacidade de improvisação dos seus participantes. Não se caracteriza propriamente pelo *que* é executado, mas pelo *modo* de se fazer a música, o que exige do instrumentista o desenvolvimento de certos processos cognitivos e expressivos específicos, que acabaram por configurar uma das significações mais singulares ao variado campo estilístico do *jazz*. Isso se explica pelo fato das *jam sessions* se originarem a partir de encontros de músicos que saíam dos trabalhos formais em bailes de *big bands*, nos quais a prática musical estaria a serviço do entretenimento fácil e dançante, considerada por alguns instrumentistas monótona, quadrada e restritiva por não permitir a exploração plena e livre da sua expressividade. Nas *jam sessions*, os protagonistas são os próprios músicos e o processo do seu fazer musical, onde são reduzidos os compromissos em cumprir formalidades de trabalho, em agradar ao público; dessa maneira, configura-se um espaço de experimentações, na busca de alcançar novas possibilidades sonoras. No entanto, para que tal prática seja possível, é fundamental que o material musical seja de tal natureza apto a comportar tais experimentações. Nas décadas de 1940 e 1950, os músicos norte-americanos foram eficientes em ressignificar o repertório então corrente e disponível no momento, fato proveniente seja em função da natureza composicional das suas canções, seja pelas contingências sociais específicas, ou mesmo por sua habilidade em incorporar à música popular aspectos rítmicos e harmônicos provenientes de outros contextos. Nesse sentido, a partir do desenvolvimento do estilo *be-bop*, o jazz norte-americano intensificou uma das características culturais mais marcantes daquele país, reafirmando o espaço de legitimação do *self*, a partir do culto das individualidades e da promoção do virtuosismo técnico como aspecto fundamental na expressividade musical. Por funcionar como uma espécie de

espelho difusor da própria identidade norte-americana, aquele movimento, diferente do ocorrido no cenário brasileiro, não foi encarado como “descaracterizador” ou “inautêntico”; pelo contrário, foi prontamente assimilado pela eficiente engrenagem da sua indústria cultural.

Se por seu lado a história norte-americana mostra que a modernização da sua música popular se deu no contexto do desenvolvimento das expressividades individuais, calcada no exercício da improvisação, pelo viés da perspectiva brasileira, semelhante processo se configurou através da bossa-nova. Semelhante no que diz respeito ao impacto transformador gerado pelas propostas no tratamento rítmico e principalmente harmônico das composições e arranjos, que acabaram por naturalizar aspectos até então não tão frequentes à nossa música popular, como o uso de acordes alterados, exploração de tensões na melodia e relativização do contexto tonal. No entanto, se há algum possível paralelismo entre as transformações do material musical, a atitude bossa-nova pouco tem de parecido com aquele aspecto fundamental do jazz *be-bop*, cujo alicerce decorre dos exercícios da improvisação. Por isso, entendemos que paralelamente ao aflorar da bossa-nova, foi trilhado também outro caminho, cujo ponto inicial seriam as tais “samba sessions”, que se revelaram em princípio “inautênticas”, inclusive por ressentirem de condições musicais propícias à realização dos intuitos modernizadores de seus autores. Mais tarde, protagonizando as novas condições sociais do início dos anos 1960, e beneficiados principalmente pelas inovações harmônicas e pelo próprio repertório implementado pela bossa-nova, foi possível aos praticantes da improvisação *jazzística* no samba disporem de ferramentas e mecanismos capazes de minimizar as fagulhas decorrentes da fricção entre as musicalidades nacional e estrangeira. Como consequência, definiu-se um estilo, então denominado pelos termos *música popular moderna*, *samba moderno*, *samba novo*, entre outros, e mais tarde rebatizado pela expressão *samba jazz*⁴⁹.

O espaço inicial de circulação desse tipo de música era, senão o mesmo, muito próximo à região onde se produzia e se tocava a bossa-nova: a zona sul da carioca. O samba

⁴⁹ Saraiva (2007:78-101) pesquisou os termos e seus significados na classificação do referido material musical. Identificou os casos situados na década de 1950 em que as tentativas de juntar elementos do jazz ao samba consistiam em tocar temas brasileiros em ritmo de jazz ou o contrário, e suas respectivas repercussões na crítica especializada da época.

jazz notabilizou-se em boates localizadas na Rua Duvivier, travessa de Copacabana conhecida como Beco das Garrafas. *Bottle's*, *Ma Griffe*, *Baccara* e *Little Club* eram pequenos bares que aglutinavam, no início da década de 1960, talentosos instrumentistas admiradores do jazz e antenados no “samba moderno”. Ali nasceram grupos como Bossa Três, Tamba Trio, Copa Cinco, Bossa Rio, entre tantos outros. Tocar no Beco não significava propriamente uma oportunidade para garantir um alto cachê, mas sem dúvida representava afirmação e reconhecimento enquanto músico proficiente, dentro dos parâmetros daquele novo tipo de som; suas boates empregavam os então considerados “músicos modernos”.

Apesar do Beco das Garrafas representar o ponto de referência no desenvolvimento de uma numerosa e relevante produção musical, com características definidas de tal forma a ponto de ser considerada uma estética sonora, não podemos afirmar que tal produção configure propriamente um “movimento artístico”⁵⁰. Diferente da obra de João Gilberto, o samba jazz parece ter acontecido mais como um impulso inconsciente de seus atores do que como consequência de um projeto com estratégias musicais e orientações estéticas definidas. Talvez por mais esse motivo tal música seja até hoje considerada por alguns como “um tipo de bossa-nova”. Consideremos: mesmo período histórico, nascidos no mesmo espaço geográfico e com projeção inicial praticamente nos mesmos ambientes, e ainda compartilhando grande parte do repertório, encerrando a mesma significação de modernidade. Sobretudo, seguindo uma única estratégia de inserção no mercado, sendo comercialmente difundidos nas mesmas prateleiras, a bossa-nova funcionando como “carro-chefe” de uma série de vagões subsidiários. Portanto, não é nada incomum aos menos atentos entenderem se tratar de uma única manifestação. Tendo em vista que a bossa-nova de João Gilberto alcançou difusão mundial e fabuloso impacto

⁵⁰ Para visualizar o volume de lançamentos fonográficos do estilo samba jazz, basta apreciar a publicação organizada por Gavin e Rodrigues (2005), na qual são ilustradas capas de LPs lançados entre os anos 1958 e 1968. O critério de seleção baseia-se na produção bossa-nova e nos discos que orbitam ao seu redor, ou seja, as “outras bossas”. Observe que, das trezentas e sete páginas do livro, apenas quatorze reúnem capas da considerada “linha de frente” da bossa-nova (pg. 21 a 34); trinta e três reúnem a produção de cantoras (pg. 35 a 68), e vinte e seis de cantores (pg. 69 a 95). A outra bossa, especificamente a música instrumental, abrange cento e quarenta e seis páginas (pg. 96 a 242), o dobro do que as três primeiras seções juntas.

comercial, além de definir claras diretrizes estéticas, justifica-se ter se transformado em uma espécie de “guarda-chuva” sob o qual estejam assentadas outras manifestações. Não se trata de advogar entre esta ou aquela música, apenas chamamos a atenção para o fato de que, embora bossa-nova e samba jazz operem a partir de muitos elementos comuns, essencialmente se diferem na concepção do fazer musical. A bossa-nova é econômica, enxuta, sussurro, obra acabada no todo e em seus detalhes; o samba jazz é estridente, ruidoso, obra aberta que se configura a partir da imprevisibilidade. O saxofonista J.T. Meirelles, figura importante da música instrumental brasileira produzida na década de 1960, declarou em entrevista que

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. (MEIRELLES, 2004).

Foi propriamente nesse contexto do samba com improvisação em que se desenvolveu o estilo de acompanhamento na bateria a ser explorado neste capítulo, o *samba de prato*, assim denominado já que sua principal característica é a utilização do prato de bateria seja como elemento determinante da função de condução ou como integrante da função de fraseado. Nos casos em que se ocupa com a condução, o baterista percute o prato em sequências de semicolcheias, definindo o *samba conduzido*; nas situações em que o prato é elemento constitutivo de frases, ou mesmo o instrumento onde a própria função de fraseado se configura, entendemos se tratar de *samba fraseado*.

5.2 A Turma da Gafieira

Os primeiros registros de *samba de prato* que conhecemos foram realizados por Edison Machado junto à Turma da Gafieira, em um compacto de 10 polegadas lançado em 1956 pela Musidisc. No ano seguinte, foram lançados dois LPs do grupo, intitulados *Músicas de Altamiro Carrilho* e *Samba em Hi-Fi*.



Figura 85: Capa do LP *Turma da Gafieira – Músicas de Altamiro Carrilho*, lançado pela Musidisc em 1957.

No ano de 1964, o crítico musical e entusiasta do jazz Robert Celerier publicou em sua coluna no jornal *Correio da Manhã* uma sequência de artigos intitulados “Pequena história do samba-jazz”, sendo que o primeiro da série elege a *Turma da Gafieira* como precursora do samba jazz.

O primeiro disco de samba-jazz foi um modesto ‘10 polegadas’ chamado ‘A Turma da Gafieira’. Não temos mais na memória os nomes de todos os membros do conjunto, mas nunca esqueceremos os do baterista e líder Edson Machado, o ‘Maluco’, e do trombonista Raulzinho. 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. (...) Ao mesmo tempo, a ‘bossa nova’, inicialmente reduzida à música folclórica das praias da zona sul, tomou vulto, revolucionando a temática com suas novas composições e acostumando o público às harmonias modernas. Mas se a ‘bossa nova’ já fazia sucesso nas suas formas, vocais, mais populares, e proporcionava a certos músicos modernos a possibilidade de sair do amadorismo e acompanhar vocalistas, ainda falta desenvolver o lado instrumental da nova música. Tal desenvolvimento enfrenta sempre sérios problemas, pois a preferência do público se dirige sempre para os vocalistas. Além disso, as boates reduzidas do Rio de Janeiro não têm geralmente condições econômicas, acústicas ou de espaço, que lhes permitam utilizar os serviços do conjunto instrumental com instrumentos de sopro. (CELERIER, 1964).

O texto de Celerier ilustra de maneira sintética o percurso trilhado por aquele tipo de música instrumental que viria a se transformar no samba jazz, e os conflitos vivenciados por certos músicos quanto ao mercado de trabalho, até a assimilação da “música moderna” em espaços profissionais, alavancada pela bossa-nova. Curiosa a rejeição do crítico ao instrumento acordeom, representando claramente um posicionamento inverso àqueles que acusavam os músicos modernos de descaracterizarem a música brasileira por influência do jazz. O preconceito aqui se mostra invertido: o acordeom no Brasil carrega a significação de uma musicalidade regional, disseminada principalmente através dos baiões interpretados por Luiz Gonzaga, e que fizeram enorme sucesso na década de 1950. O instrumento teria alcançado significativa popularidade no país naquela década, e chegou, por um breve período, a ser alternativa ao violão no papel de “instrumento doméstico” utilizado por amadores em reuniões festivas. Com a bossa-nova, o acordeom acabou geralmente sendo circunscrito a um repertório específico e datado, totalmente desconectado das propostas musicais consideradas modernas, algo que somente começou a se reverter no final da década de 1970 através da atuação de nomes como

Hermeto Pascoal, Dominginhos, e do próprio Sivuca, alvo da crítica de Celerier.

A *Turma da Gafieira* reuniu importantes músicos, alguns com vasta experiência, como o flautista Altamiro Carrilho, o pianista Britinho, e os saxofonistas Zé Bodega e Cipó, nascidos próximos a 1920 e com histórico de inúmeros bailes em famosas orquestras, e os então mais jovens Edison Machado, Baden Powell, Sivuca e Raul de Souza. Estes últimos nomes marcariam presença como acompanhadores nos LPs de bossa-nova ou mesmo protagonistas de discos de samba jazz. O que há de comum entre todos é sua procedência e formação musical⁵¹: esses instrumentistas se especializaram hegemonicamente de maneira informal, a partir da prática em bandas, orquestras e muitos bailes em espaços periféricos e suburbanos. Portanto, o ingresso e prestígio conquistado por essas figuras, poucos anos mais tarde, no ambiente badalado e concorrido da elite da “nova” música popular brasileira, reunida na zona sul carioca, sem dúvida representava uma conquista de status e ascensão social, ainda que o impacto de ganho financeiro não fosse diretamente proporcional.

A primeira faixa do LP *Turma da Gafieira* intitula-se *Samba de morro* (🎧 34), cuja audição é suficiente para captarmos a atmosfera de todo o disco, e entendermos que o nome do grupo dificilmente poderia ser mais fiel ao tipo de som produzido. De fato, a estrutura simples e curta do tema nos remete ao *Batuque no morro*, exemplificado neste trabalho na versão do Quarteto Excelsior (🎧 09). No entanto, neste caso de *Samba de morro*, a atmosfera sonora determinada pela maneira como são executados os instrumentos de sopro, somada à presença marcante da bateria e de mais dois percussionistas, pouco se parece com aquele ambiente dançante da boate da zona sul carioca; o som da *Turma* mostra-se muito mais despojado, menos organizado ritmicamente a ponto de ser, em certa medida, até mesmo confuso para compreendermos com precisão o que cada instrumento de percussão executa. A contracapa do encarte traz os seguintes dizeres:

⁵¹ De toda a *Turma*, Altamiro, Edison, Raul e Baden nasceram no Rio de Janeiro. O primeiro nasceu em 1924, enquanto os seguintes pertenceram à geração da década de 1930 que se profissionalizou por volta de 1950. Os outros músicos se formaram em diferentes regiões do país, migrando para a capital como consequência “inevitável” à carreira: era o centro de trabalho mais prestigiado, onde todos, exceto o precoce Sivuca, gravariam seu primeiro disco.

Eis aqui um disco da genuína música brasileira. Da autêntica, da legítima, da típica, ou que outros adjetivos existam para qualificá-la. Sim, porque a nossa verdadeira música não é aquela que se escuta nas “boites” ou nos bailes da alta sociedade, travestida de granfinismo, com orquestra puxada a “black tie”, gemendo nas cordas de um violino de heráldico “pedigree”, com harpas e “cellos” de contrapeso. É esta que aqui está. Natural, *simples*, espontânea, sem se escravizar à partitura, brotando dos instrumentos em que ela se sente à vontade, como um barnabé num pijama dominical e matutino. É a música que desconjunta as cadeiras das cabrochas nos “assustados” das gafieiras cariocas. Que, como o nosso futebol, é cheia de improvisações e 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 – e por isso mesmo quente, apetitoso, de fazer água no ouvido.

Como estratégia de promoção da *Turma*, o autor anônimo do texto procura desqualificar a música “refinada” das boates, cuja sonoridade gerada por instrumentos de tradição erudita seria inautêntica. Contrapondo aquele som “recalcado”, a música simples das gafieiras, a despeito da sua estridência e certa falta de refinamento, traria legitimidade por ser espontânea: o grupo seria um exemplo da típica brasilidade justamente por se apresentar de maneira mais informal e relaxada, à vontade como um barnabé de pijamas em dia de folga, livre das convenções, das partituras e dos formalismos comuns aos ambientes da alta sociedade. Usando como metáfora o sucesso no futebol, o texto apela para a prerrogativa de enaltecer o caráter do brasileiro a partir da afirmação da provisoriade e da negação ao planejamento, fazendo alusão a que essa última característica estaria associada a estrangeirismos assimilados pela minoria favorecida economicamente, justamente os frequentadores das boates. Neste sentido, dirige-se criticamente aos próprios conjuntos das boates e bailes do *café society* da zona sul carioca, acusando-os de artificialismos.

Entendemos que por trás desse “conflito” estético e social suscitado pelo texto, contrapondo hábitos de entretenimento musical da zona sul à região central e à zona norte carioca, haveria de fato uma sombra de “resistência”, na disputa por legitimação social por via da música popular, revelada através do mercado fonográfico. Não surpreende que,

poucos anos mais tarde, muitos dos integrantes das *Turma* estivessem atuando no circuito das boates de Copacabana.

Mas outro aspecto ainda chama atenção nesse texto: seguindo a estratégia de promover a *Turma* a partir da construção da imagem de um grupo “autenticamente brasileiro”, como explicar uma música que abre mão dos arranjos e se sustenta a partir de sucessivas sessões de improvisação, bem ao caráter *jazzístico*? Lembremo-nos do debate então em voga sustentado pela crítica musical, em grande parte resistente ao que ela própria estipulou como sinais de estrangeirismos. A estratégia do autor é associar as improvisações da *Turma* a dinâmicas incorporadas no imagético do nosso populário, observadas em práticas de origem africana, como o jogo da capoeira ou os rituais de candomblé. Nesse sentido, imprime-se um significado “brasileiro” ao improvisador: sua expressão musical é relacionada à manifestação espiritual, tal qual acontece com a figura do “rodante”, o *medium* que se coloca no centro de uma roda e “recebe o santo” (nesse caso, o demônio).

Retornemos ao *Samba de morro*. Como já mencionado, parece ser um dos registros precursores de *samba de prato*. Acompanhado por dois percussionistas, que executam pandeiro e tamborim, Edison inicia o tema com um padrão de *samba batucado*, e logo abandona os tambores para focar-se na condução de prato, em trecho ilustrado pela Figura 86.



Figura 86: Transcrição de bateria em *Samba de morro*, compassos 25 a 40 (0:27 a 0:42).

Neste trecho, o baterista toca praticamente todas as semicolcheias, conduzindo no prato. Assim como ocorre com certos padrões de *samba batucado*, nos quais a caixa exerce funções de condução e fraseado simultaneamente, no exemplo isso acontece no prato. De maneira semelhante ao procedimento de destacar determinadas notas da sequência de semicolcheias através da exploração de timbres do tambor, resultantes da percussão em diferentes regiões da pele, Edison também trabalha com dois timbres no prato: o som proveniente do toque no centro complementa o timbre mais agudo da percussão da cúpula, que parece pretender desenhar um fraseado. De qualquer forma, analisando a música em questão e outros exemplos do mesmo LP, não encontramos propriamente padrões definidos; é como se a inovadora maneira de abordar o instrumento estivesse ainda em processo de experimentação, talvez acontecendo mais a nível da intuição do baterista. Este pode ser considerado um exemplo notório daquilo que Meyer considerou como “invenção tácita.” Nas palavras do autor,

Inclusive quando um compositor inventa uma regra nova ou – o que é mais comum – descobre uma estratégia inovadora para realizar alguma regra existente, a invenção ou a descoberta pode ter muito de tácito. Encontra uma relação que funciona, mas possivelmente seja incapaz de explicar seu *porque*, como está relacionado a outros aspectos e outras limitações do estilo.⁵² (MEYER, 2000:29-30. Tradução do autor).

Em entrevista no ano de 1971 ao extinto jornal *Combate*, quando questionado de que maneira começou a tocar o *samba de prato*, Edison Machado declarou:

Foi meio sem querer, eu estava tocando num baile e furei o couro da caixa; como o baile não podia parar, comecei a tocar no prato “adoidamente” e todo mundo gostou, pois o prato é um instrumento de procedência turca e quase tudo o que faz parte do cotidiano tem uma relação com som do prato, guerra, missa, morte, etc. E não havia isso na nossa música, o samba era tocado por grupos de três ou quatro pessoas, ganzá, pandeiro, surdo, afoxé, etc., então ficava um sambão muito “opaco” e o prato tomava uma mínima parte nisso. Era um negócio muito original porém 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.

Independentemente das razões que motivaram o músico a tocar “adoidamente” o prato⁵³, é interessante a associação indireta que o músico fez entre a adoção desse novo estilo a um conseqüente agregamento de valor que o samba teria alcançado: de música somente dançante, passava a ser também ser música “para ouvir”. Isso porque a incorporação do novo timbre mais “brilhante” trouxe maior clareza na distinção entre as funções estruturantes do ritmo, executadas pelo naipe de percussão. O *samba de prato*, subliminarmente definido como uma abordagem moderna, permitiu ao baterista explorar uma nova região de frequência, expandindo a sonoridade até então comum aos instrumentos de percussão, considerada por Edison “opaca” e “primitiva”. A despeito das

⁵² *Incluso cuando un compositor inventa una regla nueva o – lo que es más corriente – descubre una estrategia novedosa para realizar alguna regla existente, la invención o el descubrimiento puede tener mucho de tácito. Encuentra una relación que funciona pero posiblemente sea incapaz de explicar por qué lo hace, cómo está relacionado con otros aspectos y otras constricciones del estilo.*

⁵³ Tal assunto levanta alguma polêmica porque alguns músicos afirmam que o baterista que realmente inovou ao utilizar o prato nos acompanhamentos de samba teria sido Hildofredo Correia, membro de corporação militar que atuava em gafeiras e já na década de 1940 introduziu o novo estilo. Infelizmente não há registros fonográficos que exemplifiquem tal informação.

próprias impressões colocadas pelo baterista, através da análise de outros exemplos, constataremos quais foram os impactos propiciados pela incorporação do estilo do *samba de prato* na transformação dos papéis assumidos pela bateria no samba, bem como no desenvolvimento das técnicas de execução do próprio instrumento.

No seu segundo LP, a *Turma da Gafieira* repete o esquema adotado no disco anterior, em que fica mais uma vez nítida a execução simples e direta dos temas, visando a valorização das seções de improvisação. No entanto, enquanto o primeiro LP limitou-se aos temas de Altamiro Carrilho, predominando os estilos do choro, maxixe e sambas carnavalescos, neste *Samba em Hi Fi* o repertório contempla peças de Dorival Caymmi, como *Saudades da Bahia*, *Maracangalha* e *Rosa morena*, e sambas-canções como *Foi a noite* e *Conceição*, além de sambas carnavalescos, a exemplo de *Tumba lê lê* e *Vai com jeito*. As seções de improviso são mais longas, sendo que a maioria das faixas ultrapassa a “barreira dos três minutos”. Parece haver por parte do grupo uma maior preocupação com a execução das músicas, com melhor entrosamento, equilíbrio sonoro e seção rítmica mais bem definida, que desta vez conta com apenas um percussionista executando pandeiro em algumas das faixas. Os músicos mostram também maior maturidade para a improvisação, talvez mais conectados a uma proposta estética que se revela também melhor estabelecida. A sonoridade da bateria é bem menos opaca se comparada ao LP anterior, o que possibilita melhor compreensão da execução de Edison Machado.

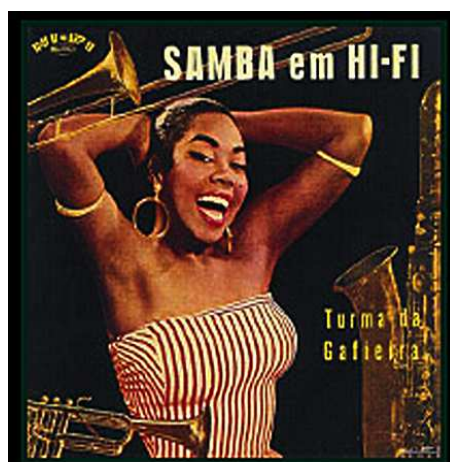


Figura 87: Capa do LP *Samba em Hi Fi*, lançado em 1957 pela Musidisc.

Na música *Maracangalha* (4^o 35), a percussão ficou a cargo somente da bateria, cujo acompanhamento no estilo *samba de prato* se constrói de maneira semelhante ao constatado em *Samba de morro*. Observamos, no entanto, uma significativa diferença: se no exemplo anterior o baterista parecia buscar a configuração do fraseado através das alterações de timbre, percutindo a cúpula, em *Maracangalha* o contraste é gerado através de variações dinâmicas; enquanto executa a condução em sequência de semicolcheias, algumas notas são destacadas com sutis acentos. Buscamos compreender em que medida tais acentos configuram padrões rítmicos, e se tais padrões se assemelham, por exemplo, ao ritmo da melodia, revelando uma interação mais direta entre os instrumentos solistas e a bateria.

c. 114 bpm

tema sopros

bateria

14

20

26

33

6 3

Figura 88: Transcrição de tema e bateria em *Maracangalha*, compassos 9 a 39 (0:09 a 0:43)

Na Figura 88, os destaques na cor laranja (compassos 13 e 14, 17 e 18, 21 e 22, 26, 33 e 34) evidenciam a tendência do baterista em acentuar o prato conforme o ritmo da melodia; embora não executando sempre exatamente o mesmo desenho, fica evidente que o músico não se orienta apenas pela manutenção regular de um padrão, mas procura responder ao movimento da melodia. Os destaques em azul (compassos 11 e 12, 15 e 16, 19 e 20, 27 a 32) também mostram a interação entre bateria e tema: nos momentos em que há pouco movimento ou notas longas no tema, o baterista preenche os espaços com “comentários” utilizando o bumbo (compasso 15) e os tambores (compassos 20 e 35). No caso do compasso 35 (destaque vermelho), merece atenção a frase composta sobre a quiáltera de seis notas, ritmo até então nem tanto comum no contexto de samba, mas bastante característico em fraseados de jazz.

Analisando as seções de improviso, é possível identificar um padrão de acompanhamento recorrente, no qual as acentuações de prato definem um ritmo bastante utilizado para frases de tamborim.

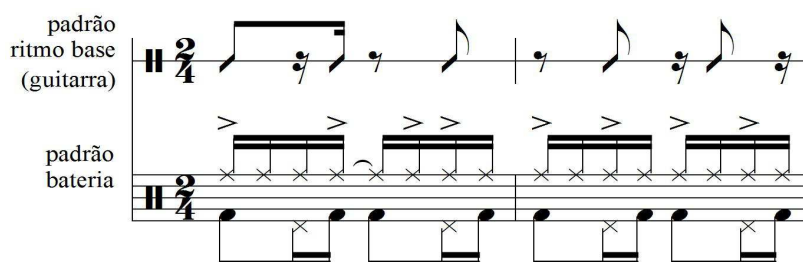


Figura 89: Padrões de acompanhamento de guitarra e bateria em *Maracangalha*.

Vale destacar ainda que na seção de improviso do piano, Edison executa a condução no chimbau, provavelmente como alternativa de controle da intensidade sonora, tendo em vista a limitação da dinâmica do piano frente aos instrumentos de sopro. Trazer a condução para o chimbau foi um dos procedimentos característicos às posteriores gravações da “linha de frente” da bossa-nova.

5.3 Aspectos técnicos do samba conduzido

Nesse contexto, a bateria não deve ser vista como provedora de uma função exclusivamente rítmica. É nítido que bateristas profissionais pensam sobre melodia, harmonia e timbre, da mesma maneira que os outros instrumentistas do grupo. Eles não se interessam por timbre ou tonalidade apenas como decorações para suas funções rítmicas primárias, por verem que o ritmo, o contraste de tonalidades e os timbres interagem de maneiras interessantes na construção da performance. O comentário enigmático de Billy Higgins sobre a relação do som e balanço ilustra este ponto: “O que eu tento fazer é não contar com *uma* parte do instrumento. É integrá-las. Tocá-las de maneira equilibrada. O som é o mais importante. Um determinado som é mais agradável ao hábito humano que outros. O som é o que afeta as pessoas. Até mesmo o balanço (*swing*). Balanço não é o balanço. Balanço é o som.” A afirmação de Higgins de que “balanço não é o balanço” parece inicialmente obscura, mas para qualquer um que tiver experimentado o imenso prazer de achar a variedade de timbres de um prato, faz um enorme sentido. O local e a maneira do toque de uma baqueta pode produzir timbres altamente contrastantes que ajudam a constituir os ritmos de condução. Uma vez que a abordagem do tempo (*time feel*) do artista é sólida, uma grande porção da habilidade artística do baterista pode ser expressa utilizando apenas o timbre correto para colorir o tempo. Um timbre ajustado pode energizar todos ao redor.⁵⁴ (MONSON, 1996:62. Tradução do autor).

Como já abordamos no primeiro capítulo desse trabalho, não é possível conceber os ritmos de samba apenas através do “pensamento musical duracional”, aquele que se restringe a considerar somente as unidades rítmicas, em suas relações intrínsecas e com o pulso. No caso do estudo dos estilos de execução do samba na bateria, se faz

⁵⁴ *In this context, the drum set should not be viewed as providing an exclusively rhythmic function. It is clear that professional drummers think about melody, harmony and timbre, just as the other members of the jazz ensemble do. They are not interested in timbre and tone merely as decorations for their primarily rhythmic function either, for they see that rhythm, pitch contrast, and timbre interact in interesting ways in building a performance. Billy Higgin's cryptic comment about the relationship of sound and swing illustrates this point: "What I try to do is not rely upon one part of the instrument. It's to integrate them all. Play them so they balance out... There's more about sound than anything eles. A certain sound is more palatable to human beings than others. The sound is what gets to the person. Even the swing. Swing is not the swing. Swing is the sound" (Higgins, 1990). Higgin's assertion that "swing is not the swing" may at first sound obscure, but to anyone who has experienced the intensely pleasurable feeling of finding timbral variety in the cymbal, it makes a great deal of sense. The location and touch of a drummer's stick can produce widely contrasting timbres that themselves help lock the time-keeping rhythms. Once the artist's basic time feel is solid, a great deal of drum artistry can be expressed by getting just the right timbre to color the time. This timbral fit can then energize everyone around it.*

necessário somar a estas considerações aspectos como timbres, acentuações, dinâmicas, além do próprio gesto de quem toca, as tantas “estruturas de sequência de movimentos”. Dessa forma, percebemos que padrões rítmicos muito parecidos quanto à organização duracional de suas notas, nos afetam de maneiras muito distintas, cada qual com seu balanço particular, em função da maneira como seus executores distribuem as notas, flexibilizando as distâncias internas entre os toques, ou optando por uma combinação de timbres. Qualquer estudo cuja pretensão seja identificar especificamente estilos de certos instrumentistas deve revelar suas idiossincrasias. O nosso foco, no entanto, não se encontra nas individualidades, e sim no variado panorama estilístico oferecido por uma parcela da história do samba, e da qual a bateria tenha participado.

De qualquer maneira, no processo de ilustração dos exemplos, análise de suas diferenças e classificação, não deixamos de identificar particularidades em execuções de padrões rítmicos semelhantes, a exemplo das considerações sobre os desenhos gerados pelos movimentos de certos *sambas escovados*. No caso dos *sambas conduzidos*, notamos que qualidades de toque, angulação da baqueta e região percutida no prato são aspectos decisivos na configuração do resultado final dos padrões adotados, e consequentemente na maneira como tais padrões afetam os ouvintes com seus balanços específicos.

Formado no final da década de 1950, o grupo Saxsambistas Brasileiros apresentava como característica principal a inusitada formação, cujo naipe de sopros concentrava-se somente em saxofones. Em seu primeiro LP lançado em 1960, intitulado *Saxsambando*, o grupo reunia quatro sopranos, quatro tenores e dois barítonos, totalizando dez saxofonistas acompanhados por vibrafone, guitarra e contrabaixo. A seção de percussão contou com Bide, Marçal e Pedro Santos, além do baterista Plínio Araújo, irmão de Severino Araújo, com quem marcou a história da música brasileira contabilizando mais de treze mil bailes junto à Orquestra Tabajara.

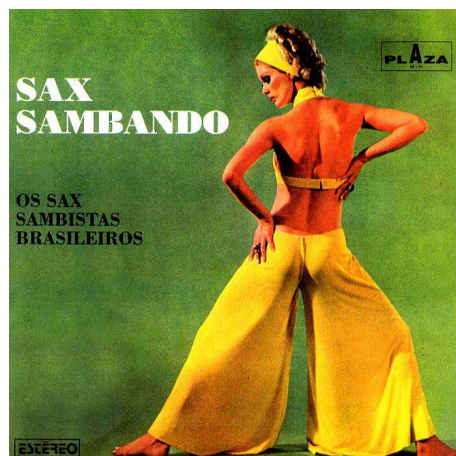


Figura 90: Capa do LP *Saxsambando*, lançado em 1960 pelo selo Plaza.

Com faixas curtas, que não ultrapassam os três minutos de duração, o LP privilegia os arranjos de sopros em detrimento de seções de improvisação, que são quase inexistentes. Em praticamente todo o disco é reproduzido o mesmo padrão na bateria, com poucas alterações de dinâmica e andamento entre as músicas. Comparada às outras versões já analisadas, *Faceira (c)* (🔊 36) exemplifica de maneira simples a mudança no estilo de acompanhamento da bateria, desta vez acompanhada por um tamborim, um agogô e um pandeiro, e executada com condução de chimbau em semicolcheias, configurando um padrão de *samba conduzido* que se estabelece logo no início da música. A Figura 90 ilustra os vinte e quatro compasso iniciais, onde aparecem dois “solos a descoberto” da bateria, nos quais Plínio explora a sonoridade de uma baqueta percutida contra a outra baqueta que se encontra repousada sobre a pele da caixa. A linha rítmica de condução no chimbau é definida através do destaque de algumas das semicolcheias, algo que o baterista consegue alterando a angulação da baqueta no toque. As notas não destacadas são executadas com a ponta da baqueta no meio do prato, enquanto que as notas destacadas são resultado da percussão da borda dos pratos com o corpo da baqueta, proveniente de um movimento de pulso que diminui sua inclinação em relação ao chimbau. Este simples recurso acarreta em uma significativa alteração de timbres e intensidade, promovendo um balanço característico.

c. 104 bpm



Figura 91: Transcrição de bateria em *Faceira (c)*, compassos 1 a 24 (início a 0:27).

Exemplo de utilização do mesmo recurso é encontrado na versão de *Aos pés da cruz (b)* (4:37) executada pelo trio do baterista Milton Banana, registrada em 1968 no LP *Trio*.

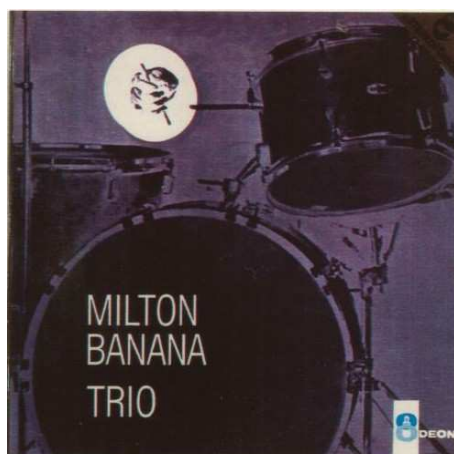


Figura 92: Capa do LP *Milton Banana Trio*, lançado em 1968 pela Odeon.

Neste padrão de *samba conduzido*, o baterista optou pela manutenção de um ritmo regular, com marcação e condução bem definidas, fazendo poucas intervenções no que diz respeito a estabelecer um diálogo junto ao tema. A estratégia pretende valorizar aspectos relativos a um balanço característico do padrão, resultado da manipulação das variações empreendidas na condução, a partir dos recursos de alteração da angulação da baqueta e de abertura do chimbau, o que resulta na combinação específica de timbres e acentos. Outro aspecto singular de Milton Banana é o seu bumbo “a dois”, com presença marcante não só pela intensidade, mas principalmente pela maneira extremamente regular com que é percutido. A distribuição das notas, o controle do espaço entre a semicolcheia e a colcheia pontuada, promovem uma marcação que impulsiona o tempo, gerando ao ouvinte a impressão de que a pulsação está na eminência de acelerar. A combinação de todos esses fatores resulta em um balanço característico do baterista.

c. 110 bpm

The image displays a musical score for a samba drum transcription in 2/4 time, spanning measures 1 to 35. The score is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as approximately 110 bpm. The notation includes various rhythmic symbols: 'x' for snare, 'o' for tom, and '•' for bass drum. Measures 1-5 show a simple pattern with snare and bass drum. Measures 6-10 introduce a more complex pattern with snare, tom, and bass drum. Measures 11-15 continue this pattern with variations. Measures 16-20 show a more complex pattern with snare, tom, and bass drum. Measures 21-25 continue this pattern with variations. Measures 26-30 show a more complex pattern with snare, tom, and bass drum. Measures 31-35 continue this pattern with variations. The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, and 31 marked at the beginning of their respective systems.

Figura 93: Transcrição de bateria em *Aos pés da cruz (b)*, compassos 1 a 35 (início a 0:39).

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

encontram na faixa entre aproximadamente oitenta e cento e vinte bpm. Em nosso entendimento, isso se explica por vários fatores descritos a seguir. Em primeiro lugar, considerando que padrões de *samba batucado* constituíam praticamente a única matriz utilizada nos primeiros trinta anos de bateria no gênero, em função da baixa qualidade das antigas gravações, e da dificuldade em acessá-las, se comparadas a registros posteriores à década de 1950, estão circunscritas a um repertório ainda pouco acessado pelos interessados no instrumento. Dessa maneira, o próprio estudo do *samba batucado* continua em grande medida relegado, o que acarreta na exígua difusão, adaptação e desenvolvimento de novos padrões dessa matriz. Soma-se a isso a questão da significação: em função das próprias diretrizes estilísticas definidas pela bossa-nova, nas quais o *samba de prato* fixou-se juntamente ao *samba escovado* como as possibilidades ideais de acompanhamento, o *samba conduzido* passou a representar um jeito moderno de tocar, em contraposição ao *samba batucado*, que ficou de certo modo associado a uma abordagem “antiga” da bateria. Há também o aspecto da intensidade sonora: o *samba batucado* é equivocadamente entendido por alguns músicos como uma forma de execução que necessariamente gera maior intensidade sonora. Embora muito utilizado com eficiência em grandes formações, especialmente em orquestras, foi constatado que, a depender do contexto, e do baterista, o *samba de prato* pode ser sonoramente muito mais intenso do que o *batucado*.

De qualquer maneira, reconhecemos que vários dos padrões de *samba conduzido* são muito eficientes para o acompanhamento, pois através de sua execução o baterista assegura a realização das três funções constitutivas do ritmo; ademais, o *samba de prato* teoricamente amplia o espectro timbrístico, abrindo possibilidades de combinações entre os membros que não seriam efetivas na perspectiva do *samba batucado*. No entanto, é importante ressaltar que cada um dos estilos demanda seus próprios desafios técnicos, cada qual complexo à sua maneira. Cada matriz estilística não só oferece diferentes possibilidades sonoras; mais do que isso, define gestos, posturas e atitudes específicas do baterista, que vai enxergar o instrumento de maneiras distintas em função do padrão que empreende. Para cada estratégia, um corpo. E ainda, cada uma das matrizes vai gerar naqueles que tocam junto e naqueles que ouvem algumas expectativas sonoras que acabam

por antecipar certas configurações estéticas.

Entre tantos registros, a canção *Na baixa do sapateiro* também foi gravada em versões instrumentais na década de 1960 pelos grupos Sambossa 5 e Som Três. Este último foi um trio formado na cidade de São Paulo, pelos músicos César Camargo Mariano ao piano, Sabá ao contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria, e no LP homônimo lançou sua versão da música de Ari Barroso (🔊 37).



Figura 94: Capa do LP *Som 3*, lançado em 1966 pelo selo Som Maior.

O tema é executado pelo piano em andamento bem mais lento do que a versão original, com pouca densidade no ritmo harmônico. O ritmo da linha de contrabaixo também é espaçado, praticamente uma nota por tempo. Diante desse contexto, Toninho Pinheiro optou pelo *samba conduzido*, executando as semicolcheias no prato com escovinha, e cujo fraseado no aro da caixa gira em torno de um padrão bastante característico da bossa-nova, em destaque na ilustração da Figura 95.

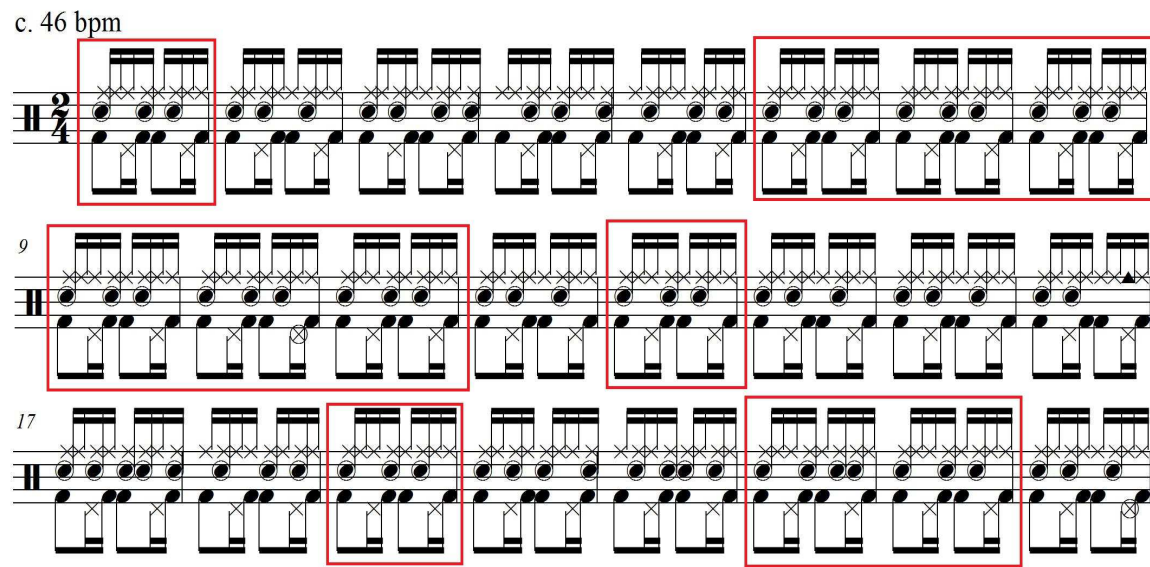


Figura 95: Transcrição da bateria em *Na baixa do sapateiro* (b), compassos 1 a 24 (início a 1:04).

O Sambossa foi um quinteto também radicado na capital paulista, formado por Luiz Melo ao piano, Buda no trompete, Kuntz no saxofone, Clayber no contrabaixo e pelo baterista Turquinho. O grupo lançou seu arranjo de *Na baixa do sapateiro* (c) (♩ 39) no LP *Zero Hora*.



Figura 96: Capa do LP *Zero Hora*, lançado em 1966 pela RCA Victor.

Com exceção da parte A do tema, na qual executa um padrão definido pelo

próprio arranjo, no decorrer de toda a música Turquinho percute as semicolcheias em sequência no prato, o que configura o *samba conduzido*. O fraseado, no entanto, não se define em um padrão fixo e regular, diferente dos dois exemplos anteriores; nesse caso, os ritmos são desenhados mais livremente, como que imediatamente em função dos estímulos oferecidos pelos outros integrantes do grupo.

c. 68 bpm

ritmo tema
piano /
metais

bateria

44

51

58

65

The image displays a musical score for a piece titled "Na baixa do sapateiro (c)". The tempo is marked as "c. 68 bpm". The score is written for two parts: "ritmo tema piano / metais" and "bateria". The time signature is 2/4. The piano part consists of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The drum part is indicated by 'x' marks on a staff, representing cymbal patterns. The score is divided into systems, with measure numbers 44, 51, 58, and 65 marking the beginning of new sections. Two specific drum patterns are highlighted with red rectangular boxes: one spanning measures 51 and 52, and another spanning measures 58 and 59. These highlighted patterns show complex rhythmic figures involving multiple cymbal strokes and rests.

Figura 97: Transcrição de bateria em *Na baixa do sapateiro (c)*, compassos 37 a 70 (1:03 a 2:04).

Nesse contexto, são explorados diferentes timbres na composição do fraseado, de forma que o baterista percute aro de caixa, pele de caixa e tambores, além da apogiatura com aros de tambor e de caixa (movimento também conhecido como “raspadinha”). Conforme ilustrado em destaque na Figura 97, a interação com a melodia através de acentuações é constante e intensa de tal maneira que certos trechos rítmicos do próprio tema se transformam em convenções, antecipadas pelas devidas preparações de bateria, procedimento bastante característico na linguagem musical das *big bands*.

A coordenação entre os quatro membros é essencial para a técnica da bateria jazzística moderna, o que geralmente impressiona espectadores ou até mesmo músicos. Como Michael Carvin explicou: “Você pode realmente ter quatro partes distintas [na bateria], o que é um quarteto. E se você pratica e adquire uma disciplina suficiente, você pode desenvolver essas partes que configuram uma banda em si... Eu posso ouvir uma melodia contra melodia contra um ritmo contra um ritmo. E é por isso que eu sinto que o baterista é a banda”. Carvin reforça que o baterista tem uma interação musical entre seus quatro membros que pode ser tão polifônica quanto a interação entre o baterista e os outros instrumentistas da banda. O pianista também promove interação entre suas mãos de maneira a adicionar outra camada nas relações (tensões) rítmicas da banda. Ao conceito de bom controle do andamento deve ser adicionada a ideia de *tocar o tempo*, uma especialidade particular aos bateristas. Um ou mais membros do baterista geralmente se mantêm estável na manutenção do tempo; os outros membros então tocam livremente sobre o tempo. Músicos denominam *grooves* as sensações rítmicas decorrentes dos diferentes estilos de tocar o tempo, cada um implicando em uma diferente formação do conjunto rítmico. Esses estilos de tocar o tempo estabelecem a estrutura rítmica a partir do qual o improvisador se posiciona. Uma abordagem particular do tempo, tocada pelo baterista, indica ao baixista que certas linhas de baixo são apropriadas e outras não. Da mesma forma, um *groove* particular mostra ao pianista que certos tipos de ritmos de acompanhamento são esperados, e outros não. Essas relações funcionam no sentido contrário também. Uma certa maneira de estabelecer o ritmo de acompanhamento, ou uma certa linha de baixo, vão dizer ao baterista qual abordagem do tempo (*time feel*) seria a mais apropriada. Músicos estão atentos a detalhes como esses⁵⁵ (MONSON, 1996:52. Tradução do autor).

⁵⁵ *Four-way coordination among these limbs is essential to modern jazz drumming technique, and it often mystifies audience members and other musicians alike. As Michael Carvin explained: “You can actually have four different parts [on the drum set], which is a quartet. And if you practice and get the right amount of discipline, you can actually develop those parts to where it is a band within itself... I can hear a melody against a melody against a rhythm against a rhythm. And that’s why I feel that the drummer is the*

Esta nova abordagem da bateria, apresentada pelos exemplos analisados, além de implementar diferentes sonoridades aos padrões de acompanhamento no samba, abriu ainda a possibilidade para o instrumentista reorganizar as tarefas das mãos e pés, e suas correspondentes funções rítmicas. A partir da perspectiva do *samba de prato*, foi estabelecida uma nova condição de interação entre os membros do baterista, na qual as duas mãos podem executar ritmos e funções independentes.

Além desses aspectos técnicos, devemos considerar uma gradativa transformação na própria posição do baterista em relação aos outros instrumentistas; se outrora, nos momentos pioneiros de implementação do instrumento no Brasil, a bateria despertava atenção por agregar uma carga imagética de modernidade, já pelos anos 1930 passou a ser instrumento limitado à sua função primordial de acompanhar, garantindo a estrutura rítmica das músicas. Nessa condição, salvo exceções já citadas neste trabalho, o baterista dificilmente conquistou uma posição de destaque. Com as transformações musicais que se consolidaram na década de 1960, novos espaços se abriram, e não somente possibilitando, como também em muitos casos exigindo do baterista uma nova postura enquanto profissional. Em tal cenário, os atores agregaram outras funções que lhes proporcionaram ultrapassar a condição de apenas mantenedores do ritmo, tornando-os também protagonistas. Em relativo curto espaço de tempo, despontaram nomes que lideraram grupos e capitanearam LPs, a exemplo de Dom Um Romão, Edison Machado, Jorge Autuori, Milton Banana, Turquinho e Airto Moreira. Deste último, exemplificamos a gravação da música *Estamos Aí (a)* (🎧 40), tema de Maurício Einhorn e Durval Ferreira,

band.” (Carvin 1990). Carvin stressed that the drummer has musical interaction among his or her four limbs that can be just as polyphonic as the interaction among the drummer and the other instruments in the band. The pianist also has an interaction taking place between his or her hands that may add another layer to rhythmic tensions in the band. To the concept of good time must be added the idea of playing time, a particular specialty of drummers. One or more of the drummer’s limb generally remain stable and are said to be playing or keeping time; the remaining limbs often play freely “against” the time. Musicians call the different styles of playing time – each of which implies a different set of ensemble rhythms – rhythmic feels or grooves. These styles of playing time establish the rhythmic framework against which improvisation takes place. A particular feel played by the drummer signals the bassist that certain bass lines are appropriate and others are not. Likewise, a particular groove tells the pianist that certain types of comping are expected and others are not. These relationships work in reverse as well. A certain style of comping, or a certain bass line, will tell the drummer which time feel would be most appropriate. Musicians listen carefully for musical details such as these.

em versão do Sambalanço Trio junto ao trombonista Raul de Souza, registrada no LP *À vontade mesmo*.



Figura 98: Capa do LP *À vontade mesmo*, lançado em 1965 pela RCA.

Conforme a Figura 99 ilustra, grande parte dos ritmos de fraseado executados pelo baterista são comuns ao tema e principalmente ao ritmo de acompanhamento do piano. Apesar de pontuar algumas notas junto à melodia, principalmente a partir do compasso 37, Airto não se comporta de forma a configurar tais pontos em convenções, como foi observado no exemplo anterior com execução de Turquinho. Não há preparações, e mesmo os ataques são menos incisivos, como que integrados ao fluxo da própria condução de chimbau. É evidente não se tratar de uma característica decorrente de um arranjo pré concebido que regula todo o fazer musical; isso tudo é consequência imediata da interação entre os músicos, e da atitude do próprio baterista em manter-se conectado aos estímulos produzidos por seus pares. Naquele momento, já estavam informalmente definidos certos códigos específicos, padrões de comportamento e relação musical, que norteavam as ações dos instrumentistas em prol do resultado estético pretendido. No que diz respeito ao ritmo, não há propriamente grandes novidades, pois a linha guia norteadora continua sendo o telecoteco, o que inclusive garante a esta música sua parcela da identidade do gênero samba. A grande transformação está na maneira como os instrumentistas manejam essa linha guia.

c. 121 bpm

tema
trombone

ritmo
piano

bateria

tema
tbne

ritmo
piano

bateria

22

tema
tbne

ritmo
piano

bateria

27

continua

The image displays three systems of musical notation for the song "Estamos aí (a)". Each system consists of three staves: a vocal melody staff (labeled "tema tbne"), a piano accompaniment staff (labeled "ritmo piano"), and a drum staff (labeled "bateria").

- System 1 (Measures 33-38):** The vocal melody begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The drum staff shows a complex pattern with various note values and rests.
- System 2 (Measures 39-44):** The vocal melody continues with a similar melodic line. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. The drum staff continues with its intricate rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 45-50):** The vocal melody concludes with a final melodic phrase. The piano accompaniment and drum staff continue their respective patterns.

Figura 99: Transcrições do tema, ritmo de acompanhamento do piano e da bateria em *Estamos aí (a)*, compassos 17 a 50 (0:18 a 0:51)

Em gravação praticamente contemporânea à de Raul de Souza, o Breno Sauer Quarteto também registrou sua versão de *Estamos aí (b)* (¶ 41), no LP *4 na Bossa*.



Figura 100: Capa do LP *4 na Bossa*, lançado em 1966 pela Musidisc.

O quarteto, liderado pelo acordeonista e vibrafonista rio-grandense Breno Sauer, reunia seu conterrâneo Portinho na bateria, Erne Eger ao contrabaixo e Adão ao piano. A estratégia adotada por Portinho para a composição do acompanhamento é similar à já descrita no exemplo anterior, executado por Airtó Moreira. Conforme ilustra a Figura 101, Portinho utiliza ainda aberturas de chimbau, aspecto que contribui intensamente na definição do balanço característico de seu *samba conduzido*, já que com esse procedimento algumas das semicolcheias do padrão são destacadas, seja pela alteração no timbre ou pelas acentuações que esse recurso acaba gerando na linha de condução. Na comparação entre *sambas conduzidos*, percebemos que um dos principais elementos que diferenciam os bateristas é justamente a maneira como cada um manipula essa linha de condução, as nuances imprimidas regularmente neste ou naquele ponto da sequência de semicolcheias. Este detalhe é determinante no resultado final do ritmo, pois influencia diretamente no seu balanço específico.

c. 131 bpm

13

19

25

31

37

Figura 101: Transcrição de bateria em *Estamos aí (b)*, compassos 7 a 42 (0:06 a 0:39).

Um aspecto bastante notório nesta gravação é o andamento. De maneira geral, manter com apenas uma baqueta a execução da sequência de semicolcheias é um desafio técnico que atinge seus limites normalmente em pulsações cerca de 120 bpm. Nessas circunstâncias, tanto a constância quanto regularidade de pressão e intensidade dos toques nem sempre se mantêm sob total controle, o que pode comprometer a consistência do ritmo. No entanto, Portinho mantém a linha de condução sólida, com todas as notas soando claramente e em equilíbrio de acordo com sua intenção de balanço, em andamento superior a 130 bpm⁵⁶.

5.4 A bateria do naipe de percussão

Na década de 1970, através da profícua produção de uma nova geração de sambistas, intérpretes e compositores foram responsáveis pelo lançamento de LPs que são referência na história do gênero. Nomes como Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Alcione, João Nogueira, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, e ainda compositores mais fortemente ligados ao núcleo da “esfera MPB”, como os próprios Chico Buarque e João Bosco, compartilharam em muitas de suas gravações um padrão de acompanhamento cuja sonoridade é fruto da combinação de uma instrumentação até então pouco utilizada. Evocando o ambiente da roda de samba, característico pelo fazer musical menos formalizado e mais comunitário, tais artistas resgataram em seus arranjos a massiva presença do naipe de percussão, mesclando o tradicional regional composto por violões, cavaco e flauta a surdos, tamborins, ganzás chocalhos, cuícas, agogôs, pandeiros, recos, caixas, repiques e pandeiros, além de incorporar o contrabaixo e o piano elétricos.

Nesse contexto, a bateria se situa de maneira bastante singular, já que os padrões de execução são claramente concebidos com o intuito de integrar o instrumento ao naipe de percussão, atuando em uma única camada sonora. Diferente de alguns exemplos

⁵⁶ Essa qualidade virtuosística é um desafio para muitos bateristas, que atualmente reconhecem em nomes como Erivelton Silva ou Celso Almeida modelos de referência no assunto. Certos bateristas, a exemplo de Ramon Montagner, desenvolveram técnicas específicas com o intuito de alcançar tal condição.

analisados, nos quais a bateria, apesar de se relacionar diretamente aos instrumentos de percussão, define seu espaço de maneira que ouvimos, por exemplo, um pandeiro e um tamborim somados a ela, essa concepção estética musical específica estabelecida na década de 1970 promoveu a fusão das sonoridades de todo o instrumental percussivo. De certa maneira, podemos relacionar tal concepção à situação descrita por Luciano Perrone, quando se referiu à transição entre as orquestras da RCA para a Radio Nacional. Conforme o depoimento, já transcrito anteriormente, nos anos 1930 a bateria integrava-se ao numeroso naipe de percussão, mais um instrumento da batucada, onde “cada um fazia o seu ritmo”. Esse tipo de concepção que relaciona as peças do naipe de percussão, de maneira que a bateria é entendida mais no sentido do “tocar coletivamente” do que propriamente instrumento individual, teve seu espaço enfraquecido entre as décadas de 1940 e 1960, sendo retomada com maior frequência na década de 1970, já carregando novos significados e desafios aos músicos.

Diante de uma condição em que já se encontram muito melhor resolvidos os papéis e padrões de execução de cada instrumento, com recursos tecnológicos que proporcionavam a captação minuciosa e a difusão mais nítida do som, os bateristas pareciam mais preocupados com detalhes relacionados à sua sincronia junto às outras peças do grupo. Dessa maneira, não foi apenas importante optar pelo que e como deveriam tocar, mas também se fez fundamental considerar a questão dos timbres utilizados. Em uma receita que utiliza muitos ingredientes, é preciso bastante cuidado para dosar os temperos, de forma que o conjunto possa ser apreciado sem comprometer os sabores individuais de cada componente. Um exemplo desse contexto é a música *Juízo Final* (🔊 42), de Nelson Cavaquinho e Élcio Soares, interpretada por Clara Nunes no LP *Claridade*.

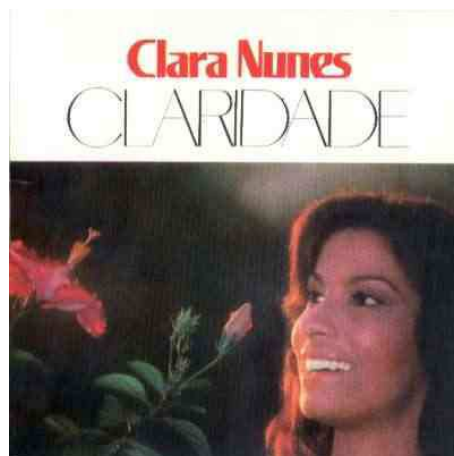


Figura 102: Capa do LP *Claridade*, lançado em 1975 pela EMI.

Integrando um naipe de percussão que reúne pandeiro, tamborim, chocalho, surdo e cuíca, o baterista Wilson das Neves adota uma estratégia de acompanhamento comum à matriz do *samba conduzido*. O diferencial se encontra na sua postura, que parece estar justamente a serviço da integração aos outros instrumentos. O resultado é tal que, em determinados trechos da música, a presença da bateria pode passar despercebida a ouvidos menos atentos. Nesse padrão utilizado por Wilson, são contempladas três regiões sonoras, interferindo na definição das funções rítmicas também executadas pelos outros instrumentos: a voz do chimbau soma ao pandeiro e chocalho no estabelecimento da condução; aro de caixa fraseia junto ao tamborim e cuíca, enquanto o bumbo divide a marcação com o surdo. Para alcançar o efeito desejado, é essencial que os timbres e a intensidade sonora de cada peça da bateria estejam em sintonia e no mesmo nível dos instrumentos que dividem a mesma função; também é igualmente importante que cada articulação seja mais conectada possível aos movimentos dos percussionistas e de seus respectivos sons. Aí está o desafio técnico da execução, o propulsor do balanço característico dessa gravação: conseguir um padrão coeso, com ritmos das vozes perfeitamente integrados, sem, no entanto, anular as individualidades atuantes.

c. 84 bpm

ritmo cavaco

chocalho

pandeiro

cuíca

tamborim

surdo

bateria

55

ritmo cavaco

chocalho

pandeiro

cuíca

tamborim

surdo

55

bateria

continua

The image displays a musical score for percussion instruments, specifically for the final section of a piece. The score is organized into two systems, each containing seven staves. The instruments are listed on the left: ritmo cavaco, chocalho, pandeiro, cuíca, tamborim, surdo, and bateria. The notation is as follows:

- ritmo cavaco:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- chocalho:** Represented by a series of 'x' marks on a staff, indicating a steady, rhythmic pattern.
- pandeiro:** Shown with a series of 'x' marks, indicating a steady, rhythmic pattern.
- cuíca:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- tamborim:** Represented by a series of 'x' marks, indicating a steady, rhythmic pattern.
- surdo:** Shown with a series of 'x' marks, indicating a steady, rhythmic pattern.
- bateria:** Features a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

The score is divided into two systems, each containing seven staves. The first system covers measures 49 to 66, and the second system covers measures 67 to 72. The notation is in 4/4 time, and the key signature is one flat (B-flat). The score is written for a single performer, with the instruments listed on the left. The notation is in a standard musical notation, with notes, rests, and other symbols used to represent the rhythm and melody of each instrument.

Figura 103: Transcrições do ritmo do cavaco, instrumentos de percussão e bateria em *Juízo final*, compassos 49 a 72 (1:10 a 1:45).

Para realizar esta tarefa, a atitude do baterista é bem distinta à observada nos últimos três casos analisados, nos quais o próprio contexto exigia dos indivíduos maior autonomia. A proposta estética de *Juízo final* trabalha com o conceito de bateria no sentido do conjunto de percussionistas, e por isso é que o baterista deve ser um solidário integrante do naipe de percussão, situação em que tamborim, chocalho, surdo e cuíca não devem ser encaradas como vozes complementares e independentes das peças do instrumento bateria, e sim propriamente os referenciais a serem seguidos. É neste sentido que Wilson das Neves deve ser preciso nos ataques de bumbo para não conflitar com a marcação grave do surdo; deve ouvir atentamente tamborim e cuíca para estabelecer um equilíbrio no fraseado de aro de caixa. E, talvez a tarefa mais complicada: alinhar as semicolcheias da condução ao som do chocalho e do pandeiro. Isso significa unificar as intenções de movimento, dos espaços entre cada um dos pontos mínimos constitutivos da trama que fundamenta o ritmo, e de seus respectivos apoios. Para tanto, o baterista diferencia sutilmente as duas notas do meio dos agrupamentos de quatro semicolcheias, através da inclinação da baqueta, alternando toques na borda (segunda e terceira semicolcheias) e no centro dos pratos (primeira e quarta semicolcheias). Dessa maneira, promove uma integração ao movimento executado pelo pandeirista, que ataca com o polegar na primeira e na quarta semicolcheia (o que faz soar o grave da pele), e com ponta de dedos e base da mão percute as semicolcheias do meio (o que faz soar apenas as platinelas). Como resultado, uma condução uniforme e limpa. A voz da bateria somente se descola em pontos estruturais da música, geralmente com a utilização de um potente prato de ataque.

O arranjo de *Juízo Final* adota um padrão muito usual de diferenciar as partes do tema através da sobreposição de instrumentos de percussão e dos consequentes contrastes gerados na textura musical, reforçando a própria estrutura da música. Nesses casos geralmente o baterista assume o comportamento descrito, atuando como mais uma das camadas sonoras da bateria coletiva.

5.5 Padrões híbridos

Wilson das Neves, nome decisivo no universo do samba, reúne uma vasta participação em gravações, em mais de cinquenta anos de atuação profissional junto a intérpretes, compositores, orquestras e outras formações instrumentais. É sua a execução da bateria no LP *Bandalhismo*, de João Bosco.



Figura 104: Capa do LP *Bandalhismo*, lançado pela RCA em 1980.

Nesse disco, registrou um padrão de execução que também se tornou bastante comum para o acompanhamento de sambas, e que combina procedimentos característicos de duas matrizes distintas. Na música *Siri recheado e o cacete*, composição de João Bosco e Aldir Blanc (🎧 43), observamos que o baterista, embora em boa parte da música seja o único instrumento de percussão, explorou apenas duas vozes: chimbau e bumbo. Este último apenas marca com uma nota o tempo forte do samba, enquanto os pratos são percutidos de maneira própria aos padrões de *samba batucado*.

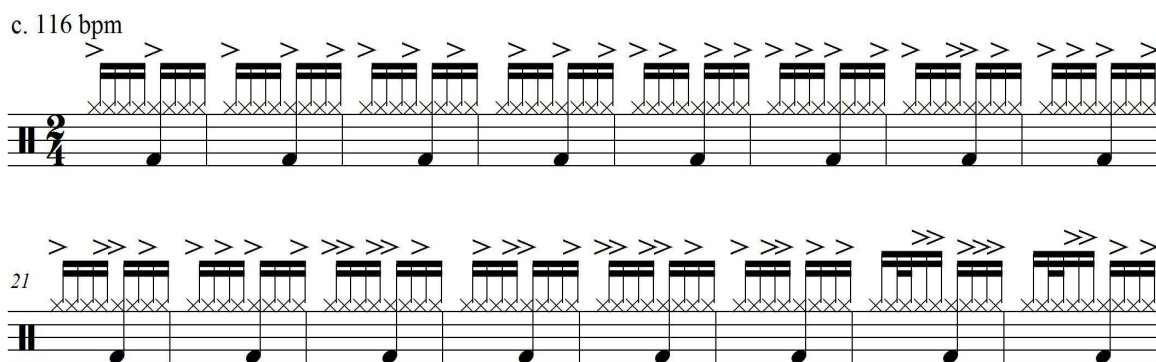


Figura 105: Transcrição de bateria em *Siri recheado e o cacete*, compassos 13 a 28 (0:14 a 0:30).

Ao bater apenas no chimbau, Wilson das Neves definiu um padrão híbrido por reunir elementos próprios das matrizes do *samba batucado* e do *samba de prato*. Este procedimento já foi observado em exemplo registrado por Luciano Perrone, quando o baterista também batucou no chimbau durante o improviso de guitarra em *Samba com Luciano* (¶ 10), como recurso para mudar a textura e controlar a intensidade sonora da seção de acompanhamento. De acordo com a proposta estética do contexto, em *Siri recheado* o violão deve ocupar o primeiro plano da seção instrumental, protagonizando além de sua função harmônica, um desenho rítmico norteador. Por esse motivo é que, a despeito da qualidade da execução, o padrão empreendido por Wilson das Neves é tão funcional.

Outro interessante padrão no qual são utilizados recursos característicos a diferentes matrizes é a versão de *Estamos aí (c)* (¶ 44), do LP *Sambalanço Trio*, com Airto Moreira na bateria, Cesar Camargo Mariano no piano e Humberto Clayber ao contrabaixo, trio que gravou o mesmo tema com o solista Raul de Souza, caso analisado anteriormente.



Figura 106: Capa do LP *Sambalanço Trio*, lançado pela Som Maior em 1965.

No trecho ilustrado pela Figura 107, justamente a seção que compreende a primeira exposição do tema, Airto utiliza a caixa percutindo com escovinha semicolcheias na pele (representadas pelo X no quarto espaço do pentagrama), enquanto a outra mão fraseia livremente com baqueta no aro. Dessa maneira, combina os elementos de *samba conduzido* e *samba batucado*, em ordem inversa ao último exemplo analisado: o timbre hegemônico é de tambor, mas os recursos técnicos são idiomáticos ao *samba conduzido*. E ainda, o resultado sonoro gerado pelo uso da escovinha, embora não friccionada, remete à matriz do *samba escovado*.

c. 106 bpm

The image displays a musical score for a drum part, consisting of seven staves of music. The time signature is 2/4, and the tempo is marked as 'c. 106 bpm'. The notation uses various symbols to represent different drum sounds: solid black circles for bass drum, 'x' marks for snare drum, and vertical lines for hi-hat. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, and 37 indicated at the start of their respective staves. The music features a complex, syncopated rhythm with frequent changes in drum patterns. Some measures include dynamic markings like '>' (accent) and '∅' (crescendo). The notation is written on a single line for each staff, with the drum kit components represented by different symbols and positions on the staff.

Figura 107: Transcrição de bateria em *Estamos aí* (c), compassos 1 a 42 (início a 0:49).

Conforme mostram os últimos casos analisados, as possibilidades de cruzamento entre dialetos dependem da criatividade dos indivíduos envolvidos e das condições de cada contexto, evidenciando que as matrizes estilísticas se justificam como estratégias metodológicas, já que a realidade observada relativiza as categorizações, através da constante reorganização dos limites teoricamente dimensionados.

5.6 O samba fraseado

A exemplo do *samba cruzado*, relações polifônicas podem ser definidas a partir da matriz do *samba fraseado*, que introduziu ainda outras possibilidades na combinação dos timbres da bateria. E ainda, o contexto musical em que se desenvolveu o *samba de prato* exigiu aos bateristas um novo posicionamento, ultrapassando a condição básica de assegurar a manutenção do tempo. Portanto, juntamente às transformações na maneira de tocar, percebemos diferenças quanto ao papel que a bateria desempenha no grupo. E, como consequência, são alteradas as relações estabelecidas entre os instrumentos e suas regras de conjunto, e a própria atitude do baterista perante a sua tarefa a ser desempenhada.

O desenvolvimento da interação polifônica entre os membros do baterista, observadas através da sobreposição de ritmos, bem como a exploração de timbres e a participação mais interativa do instrumento junto aos outros músicos do grupo, no contexto do *samba de prato*, é exemplificada pela atuação de Edison Machado com o Rio 65 Trio. Formado por Edison, Dom Salvador ao piano e Sérgio Barroso no contrabaixo, o trio acompanhou intérpretes como Marcos Valle e Elis Regina, e gravou dois LPs: *Rio 65 Trio* (1965) e *A hora e a vez da MPM* (1966).



Figura 108: Capa do LP *Rio 65 Trio*, lançado em 1965 pela Phillips.

A versão instrumental de *Desafinado* (b) (45), música de Tom Jobim e Newton Mendonça, foi registrada no primeiro LP. A Figura 109 reproduz a transcrição da melodia, executada pelo piano, e da bateria, nos trinta e três compassos iniciais.

c. 119 bpm

piano melodia

bateria

8

8

15

15

22

22

29

29

Figura 109: Transcrição da melodia e da bateria em *Desafinado* (b), compassos 1 a 33 (início a 0:33).

Diferente dos exemplos provenientes dos registros do mesmo baterista junto à Turma da Gafieira quase uma década antes, percebemos aqui uma transformação significativa quanto à execução das funções determinantes do ritmo, em uma abordagem estilística própria ao *samba fraseado*. No que diz respeito à função de marcação no samba, cuja maior característica se define a partir da acentuação do segundo tempo de cada compasso, e geralmente com sonoridade grave e ressonante, observamos em *Desafinado* (b) uma considerável atenuação dessa característica, já que o bumbo da bateria não define qualquer ritmo regular. No trecho ilustrado pela Figura 109, inclusive, o bumbo quase não é tocado; a única peça da bateria que apresenta um ritmo constante e sem alterações é o chimbau, sempre nos contratempos. Nessa perspectiva, a marcação fica definida principalmente pelo contrabaixo, que ao construir a linha de acompanhamento da harmonia acaba gerando um movimento de tensão e relaxamento capaz de definir os tempos fortes. Abolir a função de marcação pela bateria tem como consequência um definitivo enfraquecimento dos aspectos explicitamente dançantes que a música poderia despertar no ouvinte, confirmando que a proposta estética do trio mirava um horizonte em sentido muito diferente daquele trilhado por grupos de gafieiras, bailes e boates.

Quanto à função de condução, notamos uma maior transformação ainda. Nesse caso, ela praticamente é abolida. Considerando que tal função se define através da execução regular de mínimas unidades de divisão do tempo, em sequência de agrupamentos de quatro semicolcheias, o exemplo em questão nos apresenta uma abordagem que, em detrimento desta função, opta por privilegiar o fraseado. Se as gravações analisadas da Turma da Gafieira mostraram a possibilidade de reconhecer algum sentido de fraseado agregado à execução da própria função de condução, através do destaque de certas semicolcheias, nesse caso o baterista toca no prato somente aquelas que seriam as notas acentuadas, descartando as semicolcheias de preenchimento, ainda que os exemplos apresentem andamentos muito parecidos. Dessa maneira, as prioridades são invertidas, e a função de fraseado se estabelece em primeiro plano, praticamente como aspecto norteador na estratégia de execução do instrumento, enquanto a condução se estabelece apenas implicitamente.

Os padrões de fraseado são mais bem definidos entre os compassos 33 e 48, trecho em que o baterista opta por tocar o chimbau em uma sequência rítmica regular. Conforme destacamos na Figura 110, o padrão do telecoteco aparece como norteador para as variações executadas, abrindo e fechando a sequência de frases construídas a partir de seus motivos rítmicos.



Figura 110: Transcrição da bateria em *Desafinado (b)*, compassos 33 a 48 (0:33 a 0:48).

Na seção de improviso, compreendida entre os compassos 69 e 136, o bumbo é utilizado como elemento constitutivo de frases, mais um membro que juntamente às duas mãos compõe uma gama de timbres articulados de maneira tão variada a ponto de a bateria ultrapassar suas funções essenciais de marcação de tempo em situação de acompanhamento onde se daria a manutenção regular de um ritmo. O nível de interação e interferência do baterista junto às decisões dos outros músicos é tal que chega nitidamente a alcançar autonomia perante os demais instrumentos, de maneira a se posicionar em atitude similar à de um solista, liquefazendo o ritmo através de uma abordagem que alguns músicos classificam como “tocar melodicamente”. Essa abordagem, na definição do próprio Edison Machado, significava “tocar para ouvir”.

The musical score for the drum part in *Desafinado (b)* spans measures 69 to 136. The notation is as follows:

- Measure 69:** Starts with a double bar line. The first half contains eighth notes with 'x' marks. The second half contains eighth notes with 'x' marks and a triplet of eighth notes.
- Measure 77:** Continues the pattern of eighth notes with 'x' marks and a triplet of eighth notes.
- Measure 85:** Features eighth notes with 'x' marks and a triplet of eighth notes.
- Measure 93:** Continues the pattern of eighth notes with 'x' marks and a triplet of eighth notes.
- Measure 101:** Includes eighth notes with 'x' marks, a triplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 110:** Features eighth notes with 'x' marks and a triplet of eighth notes.
- Measure 119:** Includes eighth notes with 'x' marks, a triplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 128:** Continues the pattern of eighth notes with 'x' marks and a triplet of eighth notes.

The piece concludes with a key signature change to 3/4 time, indicated by a double bar line and the new time signature.

Figura 111: Transcrição da bateria em *Desafinado (b)*, compassos 69 a 136 (1:09 a 2:15).

Eu dei uma entrevista em que eu dizia que eu vejo muito a bateria não só de uma maneira rítmica, mas também harmônica e melódica. Mas o que quer dizer isso? Quando você diz que um baterista é melódico, não quer dizer que ele afine o instrumento em nota. O único membranofone que se afina com notas é o tímpano, então você não vai querer botar no instrumento as notas, não é isso, é que o cara é um baterista melódico porque ele toca em cima da melodia, embora ritmicamente, mas ele vai em cima da melodia. E o músico adora isso, o solista adora isso. Porque você não fica aquela coisa reta para o cara solar em cima, mas você vai junto com o cara. E o que é ser um baterista harmônico: é que você está ligado na harmonia, então não é a chamada virada, não é isso, mas você dá uma cor, quando você vê que o cara vai mudar o caminho harmônico, que vai entrar num acorde mais tenso, você pode fazer um efeito no prato, ou tom tons, de outra maneira, é isso, aí que vem o samba jazz. (MORENO, 2007. Entrevista concedida ao autor).

O baterista Tutty Moreno é uma referência no estilo do *samba de prato*. Auto declarado inspirado em Edison Machado, Moreno afirma que sua maneira de tocar se constrói em relação direta com a melodia e a harmonia, de forma que os ritmos, timbres e dinâmicas por ele empreendidas são resultados dos próprios movimentos harmônicos e do desenho da melodia. Junto ao grupo instrumental Quarteto Livre, lançou o CD *Pra que mentir?*, no qual há uma versão de *Aos pés da cruz* (c) (🎧 46).



Figura 112: Capa do CD *Pra que mentir?*, lançado em 1997 pela Lumiar.

Neste caso, Tutty Moreno percute praticamente todas as semicolcheias de cada

tempo no prato de condução, enquanto sua mão esquerda e pés atuam de maneira “livre”, na qual caixa, tambores, bumbo e chimbau desenhavam em conjunto um contorno rítmico que não se resume a padrões pré concebidos, mas que se constrói em estreita relação ao desenvolvimento da melodia e da harmonia, seja preparando situações de tensão ou repouso, seja reproduzindo o ritmo do tema ou mesmo preenchendo espaços deixados pelo discurso da voz principal. Neste sentido, a abordagem de Moreno é bastante similar à concepção desenvolvida por Machado na década de 1960, porém neste caso do Quarteto Livre nos deparamos com uma atmosfera musical mais limpa e menos estridente. E, se o bumbo de Edison Machado já aparecia nem tanto como instrumento na determinação da função de marcação, mas principalmente como elemento de constituição de fraseado, Moreno adota a mesma estratégia também em relação ao chimbau⁵⁷.

⁵⁷ No contexto do samba, ainda na década de 1960, o baterista Airto Moreira foi uma referência nesta abordagem que agregou à condição usual do chimbau, então como instrumento de marcação, possibilidades de participação também em construção de frases (cf. DIAS, 2013).

c. 56 bpm

sax
tema

The image displays a musical score for two instruments: saxophone (sax tema) and battery (bateria). The score is divided into four systems, each containing a measure number (17, 21, 25, 29) and a measure range (17-20, 21-24, 25-28, 29-32). The saxophone part is written in treble clef, and the battery part is written in bass clef. The battery part includes a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating specific drum hits. The saxophone part features a melodic line with a long note in measure 17 and a series of eighth notes. Chord symbols F45 are present above measures 17-20.

Figura 113: Transcrição da melodia e bateria em *Aos pés da cruz* (c), compassos 1 a 32 (1:41 a 2:51).

Apesar de, pela manutenção regular de semicolcheias no prato, apresentar a característica de *samba conduzido*, o comportamento geral do instrumento reúne de maneira mais determinante aspectos relacionados ao *samba fraseado*. Muito provavelmente, a presença das semicolcheias ocorre em função do andamento ser lento.

Considerando que o baterista não exerce a função de marcação, talvez abandonar também a condução neste caso em que as distâncias temporais entre um tempo e outro são maiores, pudesse resultar em certa “frouxidão” do ritmo, enfraquecendo ou mesmo descaracterizando a já difusa identificação do gênero samba. Por outro lado, a dissolução de padrões regulares de acompanhamento, bem como da própria marcação, promove flexibilidade ao solista para imprimir diferentes ritmos na melodia, inclusive utilizando com frequência o recurso do *rubato*.

São muitos os exemplos de *samba fraseado* nas gravações de Tutty Moreno. Exemplificamos também a versão de *Devagar com a louça* (🎧 47), música de Luis Reis e Haroldo Barbosa, lançada no CD *Samba jazz e outras bossas*.



Figura 114: Capa do CD *Samba jazz e outras bossas*, lançado em 2007 pela Far Out Recordings.

Nesse caso, são mais evidentes ainda os elementos característicos do *samba fraseado*, e onde é possível compreender com maior facilidade a concepção do baterista melódico, conforme a própria definição de Tutty. Ao compararmos o contorno rítmico do tema, exposto na voz da cantora Joyce, à maneira como o baterista distribui as notas, notamos se tratarem de desenhos muitos semelhantes. A dissociação entre as vozes da bateria revela um nível bastante complexo de execução, no que diz respeito ao desafio técnico, exigindo muito controle e precisão no estabelecimento da sequência de cada membro ativado. Bumbo, caixa, tambores, chimbau e pratos aparecem em pontos variados,

de maneira que fica difícil estabelecer qualquer padrão que reúna ao menos duas peças simultaneamente. A leitura desse tipo de execução não pode se basear na concepção de um ritmo que se configura em bloco, através da superposição de vozes; pelo contrário, pelo fato das semicolcheias estarem pulverizadas entre as peças, não configurando as usuais sequências de quatro notas, o ritmo todo deve ser compreendido como resultado de uma relação polifônica entre as vozes, que atuam de maneira independente, embora conectadas a um ordenamento regulado por unidades definidas pelo próprio tema. A saber, tais unidades decorrem da matriz rítmica do telecoteco, reafirmando as já conhecidas características do fraseado do samba, com suas inflexões, antecipações e contrametricidades.

c. 136 bpm

tema
voz

bateria

7
tema
voz

7
bateria

13
tema
voz

13
bateria

19
tema
voz

19
bateria

continua

The image displays a musical score for the song "Devagar com a louça", specifically measures 25 through 48. The score is organized into four systems, each containing a vocal line (labeled "tema voz") and a drum line (labeled "bateria").

- System 1 (Measures 25-30):** The vocal line features a melodic phrase starting on a half note, followed by eighth and quarter notes. The drum line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and quarter notes, including some rests.
- System 2 (Measures 31-36):** The vocal line continues with a melodic phrase. The drum line becomes more active, featuring a series of eighth-note patterns and some accented beats.
- System 3 (Measures 37-42):** The vocal line shows a melodic phrase. The drum line continues with eighth-note patterns and includes some accented beats.
- System 4 (Measures 43-48):** The vocal line concludes with a melodic phrase. The drum line features a series of eighth-note patterns and includes some accented beats.

Figura 115: Transcrição do tema e da bateria em *Devagar com a louça*, compassos 1 a 48 (início a 0:43)

Tocar melodicamente pode significar, em muitos casos, descartar a necessidade de explicitar as funções de marcação e condução, liberando todas as peças da bateria para a determinação de frases, que se construirão em resposta aos caminhos melódicos e harmônicos de cada música. Nesse sentido, considerando apenas a execução da bateria, podemos afirmar que muitos exemplos de *samba fraseado* estariam no limite do gênero, se levarmos em conta apenas as funções constitutivas definidas nesse trabalho.

Este é o caso do último exemplo analisado. No CD *Transition*, gravado pelo trio composto pelo pianista Dom Salvador, pelo contrabaixista Rogério Botter Maio e pelo baterista Duduka da Fonseca, há um registro da música *Bahia com H* (🎧 48).

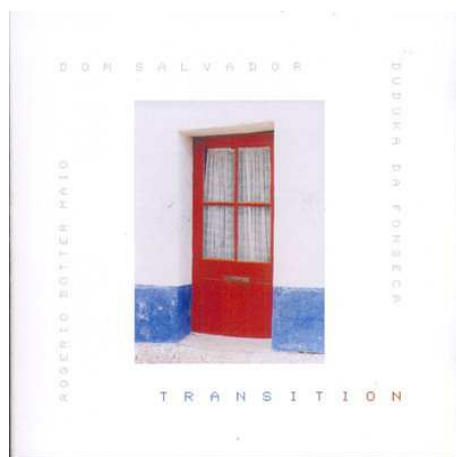


Figura 116: Capa do CD *Transition*, lançado em 1997 pela Lua Music.

Trata-se de uma música de Dennis Brean, pseudônimo do jornalista e radialista campineiro, lançada em 1947 na voz de Francisco Alves, e regravada mais tarde por João Gilberto e Caetano Veloso. Nessa versão instrumental, cuja proposta estilística pode ser considerada representativa à estética do samba jazz, destacamos dois trechos das improvisações de contrabaixo e piano. Conforme a Figura 117 ilustra, a estratégia do baterista no início do solo de contrabaixo foi a de gerar contraste de textura e reduzir a intensidade dinâmica através da concentração dos toques na caixa, bem ao estilo do *samba batucado*. Logo adiante (compasso 95), iniciou uma interessante construção de fraseado através da interação entre caixa e chimbau, revelando bastante desenvoltura com o pé

esquerdo ao acioná-lo como preenchimento do ritmo estipulado na caixa, uma maneira criativa de adaptar os mesmos princípios utilizados no tamborim, no qual a baqueta percute a frase e o dedo médio preenche os espaços tocando a parte de baixo da pele. E ainda, a partir do compasso 110, aplicou semelhante mecanismo, gerando um padrão que novamente remete ao *samba batucado*. No entanto, em vez de utilizar a caixa como preenchimento, Duduka fraseia nos tambores, e preenche as semicolcheias no chimbau com a mão esquerda. Em função do contexto em que se encontra e de sua ambientação estética, é pouco evidente a relação do que ouvimos nessa música aos exemplos tipificados como *sambas batucados*, apesar de o baterista empregar recursos técnicos comuns ao batuque.

c. 108 bpm

78

85

92

99

106

113

119

Figura 117: Transcrição de bateria em *Bahia com H*, compassos 71 a 124 (1:22 a 2:21)

Já no improviso de piano, o baterista volta a se comportar nos padrões característicos do *samba fraseado*, merecendo destaque à desenvoltura com que executa o chimbau. De maneira semelhante à apresentada por Tutty Moreno nos exemplos ilustrados, o pé esquerdo de Duduka da Fonseca atua de forma bastante independente dos outros membros, se colocando como mais uma opção de timbre na configuração do contorno fraseológico. Tampouco o bumbo se comporta como instrumento de marcação, enquanto a condução se dissolve em padrões derivados do telecoteco. Prevalece, assim, o “estado líquido” do ritmo de samba, que por pouco não vaporiza.

c. 112 bpm



Figura 118: Transcrição de bateria em *Bahia com H*, compassos 153 a 188 (2:51 a 3:30).

CONCLUSÃO

Mozart pôde compor com assombrosa facilidade porque o conjunto de constrictões que herdou (e que modificou em parte), o chamado estilo clássico, era especialmente coerente, estável e bem definido. Como resultado, Mozart teve que fazer relativamente poucas escolhas deliberadas entre alternativas. (...) Por exemplo, ainda que possivelmente isso nunca tivesse lhe ocorrido, Mozart poderia ter escrito a abertura de *Don Giovanni* no estilo “culto” do barroco tardio. Esta opção estava à sua disposição. E nesse sentido, escolheu não utilizar este estilo. Mas não escolheu não escrever a Abertura no estilo wagneriano, simplesmente porque esta opção não lhe estava disponível. Estas questões são importantes, uma vez que, como veremos, as obras de arte são entendidas e apreciadas não só do ponto de vista do que realmente ocorre, senão *daquilo que poderia suceder* dadas as limitações do estilo e o contexto particular no qual ocorreram as escolhas. (MEYER, 2000: 23-24. Tradução do autor)⁵⁸

O trabalho empreendido nos permitiu reconhecer em que medida padrões de execução da bateria no samba são resultados da combinação de vários aspectos musicais, determinados em função do estilo no qual estão inseridos. Pudemos ainda elucidar, através de uma análise mais abrangente de alguns casos, que fatores extramusicais também atuam de maneira decisiva nas escolhas dos bateristas. Nessa perspectiva, considerando e relacionando os elementos restritivos decorrentes de vários âmbitos, internos e externos à música, traçamos um panorama genérico através do qual é possível identificar matrizes estilísticas predominantes em determinados momentos históricos. Da mesma maneira, identificamos casos que utilizam recursos comuns a mais de uma matriz, a que chamamos “padrões híbridos”, o que evidencia uma certa flexibilidade e porosidade presentes nos limites que circunscrevem tais matrizes.

Constatamos ainda as relações entre o chamado instrumental “típico” da

⁵⁸ *Mozart pudo componer con asombrosa facilidad porque el conjunto de constricciones que heredó (y qui él modificó en parte), el llamado estilo clásico, era especialmente coherente, estable y bien definido. Como resultado, Mozart tuvo que hacer relativamente pocas elecciones deliberadas entre alternativas. (...) Por ejemplo, aunque posiblemente nunca se le ocurriese hacerlo, Mozart podía haber escrito la obertura de Don Giovanni en el estilo “culto” del barroco tardio. Esa opción estaba a su disposición. Y en este sentido eligió no emplear esse estilo. Pero no eligió no escribir la Obertura en ele estilo de Wagner, pongamos por caso, porque essa opción simplemente no estaba disponible. Estas cuestiones son importantes puesto que, como veremos, las obras de arte son entendidas y apreciadas no sólo desde el punto de vista de lo que realmente ocurre, sino de lo que podía haber sucedido dadas las constricciones del estilo y el contexto particular em el que se hizo la elección.*

percussão do samba e a construção dos padrões de execução do ritmo na bateria. Tais relações se desenvolveram basicamente de duas maneiras: a partir de adaptações de procedimentos técnicos concernentes à prática musical, e a partir de contingências historicamente determinadas, que revelam em grande medida as representações atribuídas ao instrumento bateria no desenvolvimento do samba. Em sua trajetória na música brasileira, desde o momento em que foi inserida no grupo dos instrumentos que, no início dos anos 1930, ganharam legitimidade como representativos da autenticidade nacional, a bateria alternou períodos nos quais dividiu a tarefa de estabelecer o ritmo junto a pandeiros, tamborins, surdos, ganzás, etc., passando por contextos em que, substituindo todo esse instrumental, assumiu total autonomia na realização das funções percussivas. Nessa alternância, a presença da bateria trouxe sempre a representação de um ideal de modernização. No entanto, ainda que de maneira paradoxal, conforme determinados padrões se aproximam, seja pela sonoridade empregada, seja pela adaptação de recursos técnicos, do referencial daquele instrumental “típico”, a bateria adquire também uma forte carga representativa da tradição. Ou seja, compreender em que medida cada padrão de execução do samba utiliza elementos característicos desta ou daquela matriz, ou se encontra no limiar entre os estilos categorizados, ou ainda, é resultado da combinação de elementos de diferentes matrizes, nos possibilita trilhar um caminho para desvendar os níveis de conflitos entre os ideais de tradição e modernidade, vislumbrado do ponto de vista de um baterista.

Através dessa pesquisa, esperamos contribuir com outros trabalhos voltados à performance musical, sugerindo que a descrição das ações musicais e seus aspectos diretamente relacionados é sem dúvida uma etapa necessária e extremamente importante na compreensão daquilo que foi tocado e do que se pretende tocar. No entanto, propomos ainda algo mais: o material decorrente da análise descritiva é valiosa matéria-prima para a reflexão acerca dos sentidos das ações dos músicos. Mãos, pés e pensamento à obra!

REFERÊNCIAS*

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). **No tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.

_____. Programa *O Pessoal da velha guarda*. n.1 e n.2. Radio Tupi, Rio de Janeiro, 08/10/1947 e 15/10/1947. Transcrição em arquivo eletrônico disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>. Acesso em 27/07/2013.

ANDRADE, Mario de. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2012.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1989.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. 126 p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

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

BARSALINI, Maria S. I. Mário e Jesuíno nos caminhos de um texto. In ANDRADE, Mário de. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2012, p. 7-19.

BERLINER, Paul F. **Thinking in Jazz. The infinite art of improvisation**. Londres e Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BESSA, Virginia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

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

_____. **A bateria**. Arquivo eletrônico, disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolao-abateria.htm>. Acesso em 05/08/2009.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

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

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. Cap.1, p.13-36.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante: uma história da Rádio e da MPB**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990

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

CASTILHO, Bebeto. Entrevista ao site Sobremúsica. Arquivo eletrônico disponível em <http://smusica.blogspot.com.br/2005/08/entrevista-bebeto-castilho.html>. Acesso em 26/10/2013.

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

CELERIER, Roberto. Pequena história do samba-jazz. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 out. 1964, Cultura & Diversão, pág. 3.

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

CÔRTEZ, Almir. **Improvizando em música popular. Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. 2012. 285 p. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP. Campinas, SP, 2012.

Costa, Haroldo. Os rumos da Música popular Brasileira. **Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro, n. 13, jun.1956.

DIAS, Guilherme Marques. **Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. 2013. 190 p. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP. Campinas, SP, 2013.

ESTEVES, Eulícia. **Acordes e Acordos: a história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres: two applications**. Arquivo eletrônico, 1981. Disponível em http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf.

Acesso em 01/04/2013.

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

Freitas, Sérgio P. R. A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 127-149, 2010.

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

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

GAVIN, Charles e RODRIGUES, Caetano (org.). **Bossa nova e outras bossas: a arte e o design das capas dos LPs**. Brasil, [s.i.]: 2005.

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

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

JONES, Philly Joe. **Brush Artistry**. Leicester, England: Premier Drum Company, 1968.

JUQUINHA (João Batista Stockler Pimentel). Entrevista concedida a Oscar Bolão. Na tradição da bateria brasileira. **Revista Batera & Percussão**, n.59, p. 36-38, julho de 2002.

KOLINSKI, Mieczyslaw. A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns. **Ethnomusicology**, Vol. 17, No. 3 (Sep., 1973), p. 494-506. University of Illinois Press. Arquivo eletrônico disponível em <http://www.jstor.org/stable/849962>. Acesso em 24/05/2013.

KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

LEME, Bia Paes (Org.). **Pixinguinha na pauta. 36 arranjos para O Pessoal da Velha Guarda**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles / Imprensa Oficial, 2010.

MACHADO, Edison. Entrevista. **Jornal Combate**. Jacareí, 23 nov.1971.

Mammí, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa-nova. **Novos estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 34, nov. 1992, p. 63-70.

MATOS, Maria Izilda S. **Dolores Duran. Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MEIRELLES, J.T. em entrevista concedida a Ramiro Zwetsch. Arquivo eletrônico disponível em <http://br-instrumental.blogspot.com.br/2006/06/meireles-e-sua-orquestra->

[brasilian.html](#). Acesso em 11/12/2013.

MELLO, José E.H. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1976.

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

MEYER, Leonard B. **El estilo en la musica. Teoria musical, historia e ideologia**.

Tradução Michel Angstadt. Madrid: Pirâmide, 2000.

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

MONSON, Ingrid. **Saying Something. Jazz improvisation and interaction**. Chicago e Londres: The University of Chicago, 1996.

MOORE, Allan. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. **Music & Letters**, Vol. 82, No. 3 (Aug., 2001), p. 432-442. Oxford University Press. Arquivo eletrônico, 2001. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3526163>. Acesso em 28/05/2013.

MORENO, Tutty. Entrevista concedida ao autor em 31/07/2007. Arquivo digital. 90 mins.

Murilo, Claudio. Vamos tocar bem alto. In **Revista da Musica Popular**. Rio de Janeiro, n. 2, nov. 1954.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul – modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.

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

NETO, A. Ramalho. **Historinha do Desafinado**. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda, 1965.

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

PARANHOS, Adalberto. **O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”**. 2003. Arquivo eletrônico, disponível em <http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497>. Acesso em 10/02/2008.

PATON, Gerry. **Never Swat a Fly! The origins of brush playing in jazz**. Arquivo

eletrônico, 2010a. Disponível em <http://brushbeat.org/Articles.php>. Acesso em 01/11/2011. Acesso em 10/08/2012.

_____. **Early jazz styles for brushes**. Arquivo eletrônico, 2010b. Disponível em <http://brushbeat.org/Articles.php>. Acesso em 01/11/2011. Acesso em 10/08/2012.

PERRONE, Luciano. Entrevista concedida a Lourival Marques. 1976. Série Collector's, n. AER 393 e 394. Arquivo digital, 70 mins.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades. **OPUS**, v. 11, dez. 2005. Arquivo eletrônico disponível em http://www.anppom.com.br/opus/opus11/I_AcacioPiedade.pdf. Acesso em 05/07/2007.

RILEY, Herlin and VIDACOVICH, Johnny. **New Orleans Jazz**. USA: Manhattan Music, 1995.

RILEY, John. **The Art of Bop Drumming**. USA: Manhattan Music, 1994.

SAMSOM, Jim. Genre (verbete). In The new Grove dictionary of music and musicians. New York: Grove, 2001.

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

_____. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: Na Pavuna e Vou te abandonar. **Cadernos do colóquio**. PPGM, UNIRIO. Rio de Janeiro, v.4, n.1, 8-21, 2001b.

_____. Transformações do samba carioca no século XX. **Revista do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores**. Brasília: DC-MRE, s. d. p. 78-83.

SARAIVA, Joana M. **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960**. 2007. 109 p. Dissertação (Mestrado em História) - PUC RJ, Rio de Janeiro, 2007.

SAROLDI, Luiz C. ; MOREIRA, Sônia V. **Rádio Nacional. O Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1984.

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

STARR, Eric. **Simple brush patterns that really work**. Arquivo eletrônico, s.d.

Disponível em <http://www.netplaces.com/drums/brushes-and-mallets/simple-brush-patterns-that-really-work.htm>. Acesso em 01/11/2011.

TAMLYM, Gary; SHEPERD, Jon. Syncopation. In Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol 2 – Performance and Production. London / New York: Continuum, 2003.

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

_____. **Pequena história da música popular. Da modinha à canção de protesto**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1974.

Trotta, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**. PPGC, UFPE, Pernambuco, vol.10, n. 2, 5-16, 2008.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Vicente, Rodrigo A. O *Hi-Fi* enquanto processo e produto: a Musidisc e a produção fonográfica do Trio Surdina nos anos 1950. **Anais do IV MUSICOM (Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular**. São Paulo: ECA USP, 2012. pp. 17-32.

Sites

<http://www.discosdobrasil.com.br>

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://daniellathompson.com>

Áudios⁵⁹

ALVES, Ataulfo. Leva meu samba. Intérpretes: Marisa, Moacir Silva e seu conjunto. In **Convite à Música**. Copacabana, 1958. 1 LP. Faixa 3. (🎧 8)

Arquivo digital disponível em http://www.youtube.com/watch?v=A9L3Dc_GUIs

ALVES, Ataulfo; ZILDA, Zé da (José Gonçalves). Meu pranto ninguém vê. Intérprete: Orlando Silva, 1938. In **Os grandes sambas da História, vol.5**. RCA/BMG/Editora Globo,

⁵⁹ A lista de áudios está organizada em ordem alfabética. Os números indicados após o símbolo 🎧, listados em cada referência, identificam a ordem em que os exemplos aparecem no trabalho (e no CD anexo).

1997. 1 CD. Faixa 4. (🎧 15)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Hj95Lahfxz0>

BANDEIRA, Luis. O samba com Luciano. Intérpretes: Luis Bandeira, 1958. (🎧 10)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a0V-PosP6dE>

BARBOSA, Haroldo; REIS, Luís. Devagar com a louça. Intérprete: Joyce. In **Samba jazz e outras bossas**. Far Out Recordings, 2007. 1 CD. Faixa 6. (🎧 47)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ct6K2gHmAqM>

BARROSO, Ari. Faceira. Intérpretes: Sílvio Caldas e Orquestra RCA Victor, 1931. In **Revivendo Sílvio Caldas**. Revivendo Discos, [S.I.]. 1 CD. Faixa 1. (🎧 2)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RzmxZFqalY8&feature=kp>

_____. Faceira. Intérpretes: Nuno Rolland e Orquestra Radames Gnattali [S.I.].

In **40 anos da Rádio Nacional**. Philips, 1976. 2 LPs. Faixa 1 (disco 1). (🎧 3)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tKQpmeJ97F8>

_____. Faceira. Intérpretes: SaxSambistas. In **SaxSambistas Brasileiros**. Plaza, 1960. 1 LP. Faixa 3. (🎧 36)

Arquivo digital disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_zNJ-Nbx3dA

_____. Morena boca de ouro. Intérprete: Bola Sete. In **Aqui está o Bola Sete**. Odeon, 1957. 1 LP. Faixa 6. (🎧 7)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H5XYjH6ollw>

_____. Na baixa do sapateiro. Intérpretes: Sílvio Caldas, 1942. In **Os grandes sambas da História, vol.9**. RCA/BMG/Editora Globo, 1997. 1 CD. Faixa 8. (🎧 5)

Arquivo digital disponível em https://www.youtube.com/watch?v=l_H4qV450rg

_____. Na baixa do sapateiro. Intérpretes: Som 3. In **Som 3**. Som Maior, 1966 1 LP. Faixa 3. (🎧 38)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SbZ9fLdIKOg>

_____. Na baixa do sapateiro. Intérpretes: Sambossa 5. In **Zero Hora**. RCA Victor, 1966. 1 LP. Faixa 9. (🎧 39)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1-wJJwSGrKc>

BELTRÃO, Henrique. Amendoim Torradinho. Intérpretes: Trio Plaza. In **Uma noite no Plaza**. Long Play Radio, 1955. 10 polegadas. Face b. (🎧 25)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=89a5ZTYITRo>

BLANC, Aldir; BOSCO, João. Siri recheado e o cacete. Intérprete: João Bosco. In **Bandalhismo**. RCA, 1980. 1 LP. Faixa 8. (🎧 43)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Qv6YVhNI3s>

BLANC, Aldir; BOSCO, João; EMÍLIO, Paulo. Linha de passe. Intérpretes: Gilson Peranzzetta Trio. In **Alegria de viver**. Lumiar, 1997. 1 CD. Faixa 14. (🎧 13)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3fgd5rdGIW8>

BREAN, Denis (Augusto Duarte Ribeiro). Bahia com H. Intérpretes: Dom Salvador, Rogerio Botter Maio, Duduka da Fonseca. In **Transition**. Lua Music, 1997. 1 CD. Faixa 1. (🎧 48)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VylWQVrOTHU>

CARRILHO, Altamiro. Samba de morro. Intérpretes: Turma da Gafieira. In **Turma da Gafieira**. Musidisc, 1957. 1 LP. Faixa 1. (🎧 34)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FaKyxnfDi5I>

CARTOLA (Agenor de Oliveira); GONÇALVES, José (Zé da Zilda); CACHAÇA, Carlos (Carlos Moreira de Castro). Não quero mais amar a ninguém. Intérprete: Aracy de Almeida, 1936. In **Os grandes sambas da História, vol.8**. RCA/BMG/Editora Globo, 1997. 1 CD. Faixa 2. (🎧 16)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PrHmaiai81s>

CASCATA, J. (Álvaro Nunes). Meu romance. Intérprete: Orlando Silva, 1938. In **Os grandes sambas da História, vol.11**. RCA/BMG/Editora Globo, 1997. 1 CD. Faixa 3.

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3dVIT7D0cVM>

CAYMMI, Dorival. Saudade da Bahia. Intérpretes: Trio da Paz. In **Café**. Malandro Records, 2002. 1 CD. Faixa 1. (🎧 22)

Arquivo digital disponível em http://www.youtube.com/watch?v=6Nrafng0k_8

_____. Maracangalha. Intérpretes: Turma da Gafieira. In **Samba em Hi-Fi**. Musidisc, 1957. 1 LP. Faixa 4. (🎧 35)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=MsVlqAgpCW8>

CAVAQUINHO, Nelson (Nelson Antonio da Silva); SOARES, Élcio. Juízo Final.

Intérprete: Clara Nunes. In **Claridade**. EMI, 1975. 1 LP. Faixa 4. (🔊 42)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WiH6oAYtMNI>

DURAN, Dolores. A noite do meu bem. Intérprete: Dolores Duran, 1959. In **Os grandes sambas da História, vol. 24**. RCA/BMG/Editora Globo, 1997. 1 CD. Faixa 1. (🔊 23)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BgGZspMGwBQ>

FERREIRA, Durval; EINHORN, Mauricio; WERNECK, Regina. Estamos aí. Intérprete: Raul de Souza. **À vontade mesmo**. RCA, 1965. 1 LP. Faixa 4. (🔊 40)

Arquivo digital disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ZP_8VWdkgBE

_____. Estamos aí.

Intérpretes: Breno Sauer Quarteto. In **4 na bossa**. Musidisc, 1966. 1 LP. Faixa 4. (🔊 41)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9JD6VAOJdfc>

_____. Estamos aí.

Intérpretes: Sambalanço Trio. In **Improviso negro**. Som Maior, 1965. 1 LP. Faixa 3. (🔊 44)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ywdpWX7iO3I>

GAROTO (Aníbal Augusto Sardinha). Reloginho da vovó. Intérpretes: Trio Plaza. In **Uma noite no Plaza**. Long Play Radio, 1955. 10 polegadas. Face ^a (🔊 26)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UvSoF6oPGpw>

GIL, Gilberto. Aquele abraço. Intérpretes: Jorge Autuori Trio. In **Ovalô**. RCA, 1969. 1 LP. Faixa 3. (🔊 11)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ccSvmMm6-g4>

_____. Ladeira da preguiça. Intérpretes: Carlos Malta e Coreto Urbano. In **Tudo coreto**. MEC/Rob Digital 2001. 1 CD. Faixa 7. (🔊 14)

Arquivo digital disponível em http://www.youtube.com/watch?v=fW9OK47zN_g

GNATTALI, Radamés. Cabuloso. Intérpretes: Trio Carioca, 1937. In **Memórias Musicais vol.7**. Biscoito Fino/ Instituto Moreira Salles, 2002. 1 CD. Faixa 22. (🔊 18)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zIN6BVUpIHU>

JOBIM, Antonio Carlos. Águas de março. Intérprete: Elis Regina. In **Elis e Tom**. Philips, 1974. 1 LP. Faixa 1. (🔊 33)

Arquivo digital disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QF_Ekf6nHj8

_____. Brigas nunca mais. Intérprete: Breno Sauer Quinteto. In **Viva o samba**. Columbia, 1959. 1 LP. Faixa 2. (🔊 31)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ht01CGrqVzQ>

_____. Brigas nunca mais. Intérprete: João Gilberto. In **Chega de saudade**. Odeon, 1959. 1 LP. Faixa 3. (🔊 32)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yNR65osospQ>

JOBIM, Antonio Carlos; MORAES, Vinicius de. Chega de saudade. Intérprete: Elizete Cardoso. In **Canção do amor demais**. Festa, 1958. 1 LP. Faixa 1. (🔊 28)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rZ13bQvvHEY>

_____. Chega de saudade. Intérprete: João Gilberto. In **Chega de saudade**. Odeon, 1959. 1 LP. Faixa 1. (🔊 29)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yUuJrpPOMak>

JOBIM, Antonio Carlos; MENDONÇA, Newton. Desafinado. Intérpretes: Turquinho e seu Conjunto. In **Samba de bossa**. Chantecler, 1963. 1 LP. Faixa 5. (🔊 21)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VFPY03viSeY>

_____. Desafinado. Intérpretes: Rio 65 Trio. In **Rio 65 Trio**. Philips, 1965. 1 LP. Faixa 4. (🔊 45)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4BOQwLMVppc>

JOBIM, Antonio Carlos. Outra vez. Intérprete: Elizete Cardoso. In **Canção do amor demais**. Festa, 1958. 1 LP. Faixa 8. (🔊 27)

Arquivo digital disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KG9GFEPeO_w

JOBIM, Antonio Carlos; BLANCO, Billy (Willian Blanco A. Trindade). Tereza da Praia. Intérpretes: Dick Farney e Lúcio Alves, 1954. In **Meus primeiros passos e compassos**. Revivendo, 1997. 1 CD. Faixa 6. (🔊 24)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0fTgcsPiFAI>

RORIS, José Sá; RUSSO do Pandeiro (Antonio Carlos Martins). Batuque no morro. Intérpretes: Quarteto Excelsior. In **Coquetel Dançante**. RCA Victor, 1957. 1 LP. Faixa 6. (🔊 9)

Arquivo digital disponível em http://www.youtube.com/watch?v=RhvbQXZ_mbQ

PERRONE, Luciano. Frigideira. Intérpretes: Os ritmistas brasileiros. In **Batucada Fantástica**. Musidisc, 1963. 1 LP. Faixa 2. (🔊 6)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=XdnmGWVtg2Q>

_____. Choro brasileiro. Intérpretes: Os ritmistas brasileiros. In **Batucada Fantástica vol. 3**. Musidisc, 1972. 1 LP. Faixa 17. (🔊 19)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=CYbXJIXI3-s>

_____. Samba cruzado. Intérpretes: Os ritmistas brasileiros. In **Batucada Fantástica vol. 3**. Musidisc, 1972. 1 LP. Faixa 13. (🔊 12)

Arquivo digital disponível em http://www.youtube.com/watch?v=UPq_zcyikfY

_____. Tamborins envenenados. Intérpretes: Os ritmistas brasileiros. In **Batucada Fantástica vol. 3**. Musidisc, 1972. 1 LP. Faixa 4. (🔊 20)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GcfnRMxFRI>

PINTO, Marino; ZILDA, Zé da (José Gonçalves). Aos pés da cruz. Intérprete: João Gilberto. In **Chega de saudade**. Odeon, 1959. 1 LP. Faixa 11. (🔊 30)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lqwhpIlooMg>

_____. Aos pés da cruz. Intérpretes: Milton Banana Trio. In **Milton Banana Trio**. Odeon, 1968. 1 LP. Faixa 4. (🔊 37)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5PGmZRNtjq0>

_____. Aos pés da cruz. Intérpretes: Quarteto Livre. In **Prá que mentir?** Lumiar, 1997. 1 CD. Faixa 5. (🔊 46)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=XOwytBd3pIU>

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho); BRAGUINHA (João de Barro). Carinhoso. Intérprete: Orlando Silva, 1937. In **Os grandes sambas da História, vol.23**. RCA/BMG/Editora Globo, 1997. 1 CD. Faixa 3. (🔊 17)

Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gmcibTsJdy4>

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho). Concerto de bateria. Intérpretes: Pessoal da Velha Guarda, 1947. (🔊 4)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Q-FOfO0HMTa>

OLIVEIRA, Aloysio. Breve história da alta-fidelidade. In **Vitrine Odeon**. Odeon, 1957. 1

LP. Faixa 5. (🔊 1)

Arquivo digital disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=hyTICOEH-Aw>