

SUAVE, BATERIA, SUAVER!

Leandro Barsalini

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

IA – Música

Teoria e Prática da Execução Musical

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo

A incorporação do instrumento bateria na música brasileira aconteceu no mesmo período em que o samba se consolidou como gênero de nossa música popular. A partir da utilização do instrumento, alguns padrões de execução do ritmo foram desenvolvidos, sendo que parte desses padrões surgiu como uma maneira de adaptar ou substituir o característico agrupamento de instrumentos de percussão. Desta forma, o caráter coletivo da execução em instrumentos outrora adaptados ou desenvolvidos para o samba — como prato e faca, frigideira ou mesmo o surdo, foi em muitas vezes substituído pela execução individual na bateria. Isso ocorreu com maior frequência em arranjos considerados mais requintados, como executados por orquestras na Rádio Nacional, e que se oficializaram como exemplos de expressividade afinada a certo ideário de identidade nacional. Alguns anos depois, mesmo a presença da própria bateria no samba é relativizada, quando a bossa nova trata a percussão como um aspecto subsecivo, a ser substituída através de novas abordagens violonísticas. A partir da análise de três exemplos musicais, é possível apontar algumas implicações desse processo de redução da percussão em determinados estilos do samba urbano carioca, e identificar algumas ressonâncias que ideários modernizadores adotados por parte da intelectualidade nacional imprimiram na música popular.

Palavras-chave: samba; bateria; percussão.

A análise de manifestações culturais observadas em espaços e tempos circunscritos é potencialmente reveladora para a compreensão dos vários significados inerentes a determinados processos de construção histórica. É a partir desse fundamento que nos deparamos com a crescente produção de textos relacionando a prática e o desenvolvimento da música popular a diferentes áreas do conhecimento. No contexto brasileiro, a música popular é uma importante referência, na medida em que se coloca como um campo de confluências entre diferenças étnicas, raciais, comportamentais e políticas. É possível, em certa medida, conectar o desenvolvimento da música popular brasileira a um programa de construção de uma identidade nacional (cf. SCHWARZ, 2005; ORTIZ, 1995).

Diante desse quadro, pretendemos nos ater aos diferentes papéis assumidos pelos instrumentos de percussão na prática do samba, e propor algumas reflexões relacionando o que reconhecemos como

I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

funções técnico-musicais peculiares dos referidos instrumentos a suas representações sociais correlatas. Isso não significa descartar outros aspectos estritamente musicais como, por exemplo, influências entre gêneros, hibridações ou técnicas de arranjo. O que propomos é tentar compreender de que maneira determinadas opções estéticas na prática do instrumento podem ser empreendidas também em função de condições historicamente definidas. Neste sentido, o que poderia significar a manipulação de determinados instrumentos de percussão em contextos específicos, como na gravação de *Na Pavuna* (Almirante e Bando de Tangarás, 1929), ou no emblemático arranjo de Radamés Gnattali para o samba-exaltação *Aquarela do Brasil* (interpretação de Francisco Alves, 1939)? Ainda sob esse ponto de vista, o que dizer sobre a gravação de João Gilberto do samba *Aos Pés da Cruz*, registrada em seu primeiro LP de 1959? Será possível reconhecer entre estes casos aparentemente desconexos no que concerne ao uso da percussão na música popular brasileira, algum sentido comum?

No contexto de configuração da música popular deflagrada na cidade do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século passado, era comum notar-se a prática da percussão enquanto uma manifestação coletiva, intimamente relacionada a aspectos extra-musicais. Esse tipo de prática coletiva estava conectado a tradições culturais afro-descendentes, representada através das reuniões freqüentadas por indivíduos das primeiras gerações de alforriados pela abolição oficial da escravatura no Brasil. Além de seu caráter festivo, tais reuniões representavam sobretudo manifestações sociais fortemente ligadas a aspectos religiosos, de resistência e identidade culturais. Nesse contexto, os tambores assumiam uma função sagrada, e a diversidade percussiva, manipulada sempre de forma coletiva, representava uma conexão simbólica com os antepassados africanos. Esse tipo de manifestação foi intensamente reprimido pelas autoridades republicanas brasileiras, com o intuito de tornar hegemônicos padrões culturais europeus, principalmente franceses. O período em questão, conhecido como a *belle époque* carioca (cf. NEEDLE, 1993), teve como característica marcante o conflito entre práticas culturais ligadas a antigos costumes (a exemplo das manifestações musicais do jongo, lundu ou jogos de capoeira) e aquelas então consideradas civilizadas, como saraus animados por danças européias, cafés-concerto, óperas, entre outras. Essas últimas representavam, para a classe dominante, modelos de manifestações conectadas com o ideal positivista de progresso que iria vigorar na capital federal principalmente a partir do governo Pereira Passos (1902 a 1906). Reflexo desse ideal de modernização foram as grandes reformas urbanísticas que derrubaram antigos casarões do século dezenove, localizados na região central do Rio de Janeiro, então ocupados por uma maioria de afro-baianos, classes populares que se viram obrigadas a ocupar regiões de subúrbio ou mesmo os morros mais próximos, originando as favelas cariocas. No lugar das vielas populosas, surgiram largas e retilíneas avenidas, obras de saneamento e grandes prédios a



exemplo do Teatro Municipal e da atual sede da Biblioteca Nacional. A ocupação do território em que aconteciam as práticas de tradição afro e conseqüente expulsão daquela população teria sido uma medida estratégica para sufocar a cultura negra (cf. SODRÉ, 1998). Dessa maneira, novos espaços sociais foram delimitados, sendo que no centro urbano, espaço do asfalto, desenvolveu-se uma música popular com características distintas das práticas culturais que passaram então a ser exercidas nos morros e subúrbios. Apesar de suas peculiaridades e de suas diferenças, todas essas manifestações foram genericamente caracterizadas como samba.

A incorporação da bateria na música brasileira aconteceu nesse contexto de reordenação urbana da então capital federal. O instrumento aportou no Brasil por volta de 1917, e sua utilização foi impulsionada pelo modismo das *jazz-bands*, a exemplo dos Oito Batutas, que incorpora a bateria em 1923, após retornar de turnês internacionais. O uso do instrumento (então denominado “bateria americana”) trazia aos grupos um caráter de modernidade. Como observaremos adiante, esse instrumento múltiplo, mas de execução individual, substituirá em muitos momentos a prática coletiva outrora executada por um grupo de percussionistas.

Sabe-se que, inicialmente, os sambas obedeciam a uma estrutura musical simples, em que versos eram improvisados em alternância a um refrão. Os executores dessa música, dispostos em roda, batucavam e cantavam coletivamente. Não havia uma definição rigorosa quanto à autoria das músicas, muitas delas consideradas “de ninguém”, já que todos os participantes da roda eram co-autores improvisados. A individualização, concretização da posse de uma obra musical, surgiu de fato em 1917, quando Donga registrou a música *Pelo Telefone* como sua autoria (cf. CALDEIRA, 2007). A partir de então, começaram a se definir distintas “tipologias” de samba, processo estimulado especialmente pelo crescimento urbano do Rio de Janeiro, pela consolidação da classe média urbana, pela ideologia do “progresso civilizatório” cultivada pela intelectualidade dominante e pela configuração de uma tímida, porém promissora, indústria fonográfica.

Na Pavuna

A gravação de *Na Pavuna*, realizada pelo Bando de Tangarás em dezembro de 1929 através da Odeon-Parlophon, foi lançada como “choro de rua” e tornou-se grande sucesso no carnaval de 1930. A música merece nossa atenção por ter sido o primeiro registro fonográfico de instrumentos de percussão próprios de batucada de escolas de samba. Pelas palavras de Almirante, foram “arrebanhados alguns tocadores de tamborins, cuícas, surdos e pandeiros entre os adeptos e mestres da matéria” (1977, p.68). 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 rudimentares. 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” (cf. CABRAL, 1990). Mas a inserção desse conjunto de percussão na música popular não foi aceita sem alguma polêmica. O *Jornal do Commercio* publicou em 1930 as seguintes palavras anônimas:

(...) as músicas do carnaval constituem uma cantilena que lembra o banzo africano, (...) o que atordoa e leva a um tédio invencível, a uma pena inevitável pela pobreza do seu ritmo e das suas palavras — essa coisa horrível, sem música, sem verso, sem expressão (*apud* CABRAL, 1990, p.69)

Embora a inserção desse grupo de instrumentos de percussão no mercado fonográfico refletisse uma realidade cotidiana no contexto carioca, e por isso obteve tamanho sucesso junto ao público consumidor da música popular, talvez não fosse vista com bons olhos por uma intelectualidade comprometida com a “modernização civilizada” do país. A exemplo do processo de reurbanização empreendido no Rio de Janeiro duas décadas anteriores, é muito provável que o caso de *Na Pavuna* representasse o mesmo conflito quanto à ocupação dos espaços públicos. Enquanto no início do século esse conflito se dava nos espaços físicos da cidade, a partir da incorporação do instrumental de percussão pelas orquestras e gravadoras esse conflito acentua-se no espaço imaterial cultural. Se junta a isso a configuração, mesmo que tímida e incipiente, de uma indústria cultural que profissionaliza os batuqueiros, incorporando-os a ambientes de entretenimento de uma maneira em que os traços culturais dessa “gente do povo” são amplificados, registrados e reproduzidos mecanicamente. E contagiam... Do ponto de vista da classe politicamente dominante, imbuída de um projeto nacionalista, unificador, hegemônico e civilizador, seria necessário absorver esses elementos culturais populares, mas educá-los, refiná-los, transformando assim o “material bruto” em obra artística (cf. ANDRADE, 1972). Seria nesse contexto em que ocorreram algumas transformações no tocante ao processo de fixação de determinados padrões de execução da percussão no samba.

Aquarela do Brasil

Vejamos a seguir um significativo depoimento de Luciano Perrone, considerado o mais importante na primeira geração de bateristas brasileiros, concedido no final de sua vida a uma revista especializada:

Nós (Luciano e Radamés) gravamos na RCA Victor e, quando se tocava samba — os arranjos de Radamés principalmente, e também de Pixinguinha —, a orquestra fazia mais notas de harmonia de que de ritmo. O ritmo era feito pelo pessoal da batucada...



Eram uns nove, dez ritmistas, de maneira que a orquestra tocava em cima de uma base como as feitas pelas escolas de samba. (...) Mas na orquestra da Rádio (Nacional) não havia dez ritmistas. Tinha só eu e mais um, de maneira que, quando tocávamos um samba, ficava um vazio, porque era tudo nota de harmonia. E então, numa das vezes que acabei de tocar, saí do estúdio com o Radamés, que tocava piano na ocasião, e sugeri a ele que fizesse um arranjo diferente para tocarmos na Rádio. Falei: “Ô Radamés, bota o ritmo na orquestra”. E ele perguntou: “Mas como?” Aí eu cantei a idéia e ele pegou um papel de música, anotou e, no dia seguinte, ele veio com o arranjo pronto. Assim foi “Ritmo de samba na cidade”, um samba que não tinha canto, um samba de orquestra, mas que não precisou daquela batucada toda. (2000, p.24)

As palavras de Perrone elucidam uma situação de transição no tratamento estético dos arranjos de samba, a começar pela quantidade de percussionistas disponíveis ao maestro Radamés Gnattali em sua orquestra na Rádio Nacional. Enquanto nas orquestras da gravadora Victor, no início dos anos 1930, os arranjadores dispunham de pelo menos dez ritmistas para executar bateria, pandeiro, cabaça, prato e faca, agogô, cuíca, tamborim e chocalho (cf. SEVERIANO, 2008, p. 194), a orquestra da Rádio Nacional contratava menos da metade. Desta maneira, grande parte das funções rítmicas passou a ser exercida pelos naipes de sopro e de cordas, em arranjos grandiosos, muitos deles tomando como referência orquestrações norte-americanas.

O exemplo mais emblemático desse padrão de execução de samba seria o arranjo de Radamés Gnattali para *Aquarela do Brasil*. O compositor Ari Barroso foi uma personagem musical múltipla, que soube sintetizar em sua obra aspectos do cotidiano carioca. Valendo-se de uma poética direta e simples, adotou por vezes uma linguagem coloquial na produção de sambas e marchas carnavalescas, a exemplo de *Faceira* e *Camisa amarela*. Em outros exemplos, mostrou-se conectado ao espírito nacionalista vinculado aos ideais modernistas em voga naquele momento. Foi nesse contexto em que compôs letras de exaltação ao Brasil, em músicas grandiloquentes como *Aquarela*. Nesse caso, o arranjo de Radamés reforça ainda mais o caráter monumental da obra, “erudizando” o samba através de seu tratamento sinfônico.

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, p. 76).

A característica percussão brasileira então presente em *Na Pavuna* foi em grande parte substituída pelos metais, transformando a qualidade rítmica do samba. Em *Aquarela*, a presença da

percussão foi reduzida à atuação de Perrone na bateria e mais um pandeirista. Ao adequar-se às características de um arranjo orquestrado, definidor de um modelo de samba considerado “oficial”, a prática percussiva perdeu em grande parte seus predicados de ação coletiva. Na visão purista de Franceschi, esse teria sido o momento em que

(...) essas composições eram levadas para serem escritas pelos arranjadores semi-eruditos que as “civilizavam” (...) sabendo-se que a estrutura das orquestras vinha pronta do exterior, com a quantidade de cada instrumento definida, assinalando a supremacia dos metais, em seguida a de cordas e sem grande cogitação para a percussão, nossa principal característica. (...) Essa decantada “profissionalização” culminou por apresentar, no estúdio maior da Rádio Nacional, todo cercado por enormes placas de vidro, como verdadeiro aquário, figuras como João da Baiana, Bide e outros maiores, fantasiados de casaca de seda branca... (FRANCESCHI, 2002, p. 291 e 294).

No entanto, a conexão com o batuque manteve-se não somente na manutenção de elementos rítmicos, que se fazem presentes nos metais e na própria percussão, mas especialmente na maneira como Luciano Perrone manipulou a bateria. Em contraponto à sua formação musical erudita, Perrone atuava desde 1922 em contextos diversos da música popular, como cinemas, revistas, orquestras dançantes, gravadoras e rádios. Isso lhe conferia o contato direto com sambistas do morro, especialmente com os músicos do Estácio, responsáveis pelo desenvolvimento e fixação de vários instrumentos de batucada no samba, como o surdo e o tamborim. Isso significa que Perrone era qualificado na prática da percussão de samba. Em função disso, na ausência do grupo de percussionistas, o baterista desenvolveu um tipo de abordagem ao instrumento que nos parece uma tentativa clara de adaptação das sonoridades e recursos técnicos do instrumental percussivo do samba — agogô, tamborim, pandeiro, etc. Uma individualização que se configurou tendo como referência a expressão da coletividade, e que por isso a ela se remete. A bateria seria, para Perrone, um conjunto de timbres reunidos sob a ação de uma individualidade. Sua performance em *Aquarela* é o típico exemplo do padrão conhecido como “samba batucado”, em que o baterista utiliza-se quase que exclusivamente dos tambores na construção do ritmo.

Aos pés da cruz

Em 1959, João Gilberto gravou seu primeiro LP solo, lançado pela gravadora Odeon. Entre outras canções, registrou o samba de Marino Pinto e Zé da Zilda, composto em 1942, sendo acompanhado na bateria por João Batista Pimentel (Juquinha). Semelhante a outras interpretações de João, este caso apresenta ao mesmo tempo sofisticação e simplicidade. O que pode parecer



paradoxo, até mesmo antagônico, nesta peça soa “muito natural”. A atmosfera estética do disco instaura ao ouvinte uma relação de proximidade com o compositor, remetendo ao caráter intimista que se tornou uma das marcas peculiares nas interpretações de João Gilberto.

Com a bossa nova, a monumentalidade característica dos arranjos orquestrais a exemplo de *Aquarela* ganhou outro significado, sendo então transmitida através da erudição do material coloquial, num equilíbrio entre o controle total de cada detalhe da obra e a expressividade leve e revestida de uma áurea de espontaneidade. A música bossanovista foi produzida no e para o espaço privado dos apartamentos ou das pequenas boates da zona sul (cf. CASTRO, 1990). Nessas condições, também foram redefinidas as qualidades expressivas da percussão.

O processo de refinamento e sofisticação musical empregado pelos bossanovistas gerou como consequência a exclusão quase total da participação da percussão nessa nova abordagem do samba. Se por um lado houve incontestáveis inovações no âmbito da instrumentação, interpretação, harmonização, e organização rítmica nesse panorama estético da bossa nova, por outro lado percebemos acentuar-se o distanciamento em relação ao uso do instrumental percussivo. Conforme depoimento de Roberto Menescal,

Ele (João Gilberto) obrigou os bateristas a mudarem. Eu vi a primeira gravação do João em que o baterista era o Juquinha. João prendeu ele (*sic*) totalmente: tirou a bateria toda e só deixou o contratempo e as vassourinhas. Então ele só podia fazer aquilo (apud MELLO, 1976, p. 42).

Nesse contexto, as funções rítmicas foram transferidas principalmente ao violão, sendo que a percussão reduziu-se quando muito a um leve instrumento de condução (seqüência de semicolcheias realizada por ganzá ou vassourinha no chimbau ou caixa) e o uso do aro da caixa repetindo com bastante moderação ostinatos característicos do tamborim. Sendo assim, apesar de a atitude bossa nova de se tocar samba reiterar o balanço rítmico, em contrapartida rompe com uma característica que, mesmo modificada com o passar dos anos, mantinha-se presente: o batuque. Como define Walter Garcia (1999), a bossa nova carrega a tensão permanente entre ser e não ser samba; porém seus protagonistas manipulam o material musical de tal maneira que essa tensão fica suspensa, resumindo-se a uma “contradição sem conflitos”.

Conclusão

As relações estabelecidas entre manifestações musicais e posicionamentos ideológicos ou determinações histórico-sociais são amplamente exploradas e redefinidas por estudiosos do assunto.



A perspectiva que guiou o desenvolvimento desse texto amparou-se no ponto de vista de que tais relações podem ser também efetuadas a partir de reflexões acerca de possíveis representações decorrentes das diferentes maneiras de execução de instrumentos de percussão no contexto do samba. Para tanto, fizemos um recorte na produção do samba no Brasil, delimitando nosso foco entre os anos de 1929 a 1959. Selecionamos, nesse período de trinta anos, três exemplos que consideramos ilustrativos para nossa pesquisa.

Desta maneira, através da análise das execuções de Luciano Perrone e Juquinha, comparadas ao exemplo da implementação dos instrumentos típicos do samba em *Na Pavuna*, podemos identificar a ocorrência de um processo de fixação da bateria no samba e da configuração de determinados padrões de execução. Como consequência, a transformação da prática coletiva da percussão, tão essencial no momento de configuração do samba foi, nos casos levantados, gradativamente substituída pela individualização dessa prática, modificando assim o caráter da polirritmia.

A prática de Luciano Perrone, embora represente a implementação da bateria no samba, afastando-se da execução coletiva da percussão, paradoxalmente ressignifica esse caráter coletivo, ao desenvolver um padrão que busca sintetizar em um instrumento a expressividade de um conjunto: o samba batucado. O acompanhamento de Juquinha, por sua vez, adapta-se às novas concepções empreendidas por João Gilberto e inaugura o padrão de acompanhamento da bossa nova. Nesse caso, a ressonância da percussão é minimizada pela predominância do uso das vassourinhas, e o caráter polirrítmico do batuque do samba é disciplinado em nome do refinamento e da sutileza.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1972.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.

BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. 2009. 185 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.

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

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



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

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

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

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

_____. Aquarela do Brasil. In: NESTROVSKI, A. (Org.). *Lendo Música, 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

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

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

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul – modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Ed. Brasiliense. SP, 1995.

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

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

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

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

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

