

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO E DOUTOURADO EM MÚSICA

ADAPTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO BAIÃO
NA BATERIA NO ÂMBITO DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA:
REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE APRENDIZAGEM

CHRISTIANO LIMA GALVÃO

Rio de Janeiro, 2015

ADAPTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO BAIÃO
NA BATERIA NO ÂMBITO DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA:
REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE APRENDIZAGEM

POR

CHRISTIANO LIMA GALVÃO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob orientação da Professora Salomea Gandelman.

Rio de Janeiro, 2015

Galvão, Christiano Lima.

G182 Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem / Christiano Lima Galvão, 2015.
188 f. ; 30 cm

Orientadora: Salomea Gandelman.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Baião (Música). 2. Bateria (Música). 3. Música instrumental - Brasil. 4. Música – Instrução e estudo. I. Gandelman, Salomea. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD – 782.4216409813



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

**A BATERIA NO BAIÃO E A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: REFLEXÕES
SOBRE PROCESSOS DE APRENDIZAGEM**

por

CHRISTIANO LIMA GALVÃO

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Salomea Gandelman (orientadora)

Professora Doutora Luciana Pires de Sá Requião

Professor Doutor Rodolfo Cardoso

Professora Doutora Sheila Zagury

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2015

Dedico este trabalho à minha família. Em especial, Mariana, Bernardo e Isadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e a CAPES pela oportunidade de me oferecer plenas condições para a realização desta pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, professora Salomea Gandelman, pela dedicação, ajuda e comprometimento com meu trabalho. Aos professores Rodolfo Cardoso, Luciana Requião e Sheila Zagury muito obrigado pelas valiosas contribuições nas bancas de qualificação e defesa.

Aos talentosos músicos Márcio Bahia, Fernando Pereira, Pascoal Meirelles e Rodolfo Cardoso, meus sinceros agradecimentos pela boa vontade em conceder as entrevistas e pelas riquíssimas informações. A participação de vocês nesta dissertação, além de inspiradora, foi determinante para que o trabalho se tornasse uma realidade.

Por fim, agradeço a toda a minha família, aos meus pais, José Galvão e Rosa Maria Galvão (em memória), à minha esposa Mariana e aos meus filhos Isadora e Bernardo. Sem vocês esta dissertação não seria possível.

“De onde vem o baião? Vem debaixo do barro do chão”

Gilberto Gil

GALVÃO, Christiano. *Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a adaptação, a interpretação e o desenvolvimento rítmico do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira. Bateristas que atuaram junto a artistas expoentes desse gênero musical, como Hermeto Pascoal, Sivuca e Hamilton de Holanda entre outros, desenvolveram diferentes e complexos modos de interpretação do baião, ajudando a colocá-lo em um elevado patamar interpretativo e artístico. A partir de noções de gênero musical como via para entender a afirmação do baião na música popular; de concepções de educação, treino e criatividade; do histórico e compreensão de como se deu a formação musical dos bateristas selecionados; a presente dissertação apresenta uma reflexão sobre processos de aprendizagem e propõe exercícios para o ensino-aprendizagem da bateria inseridos na linguagem musical do baião e voltados para o desenvolvimento técnico do instrumento. Este trabalho visa preencher uma lacuna nas pesquisas sobre o baião, a bateria e seu ensino-aprendizagem, contribuindo para a área de música e educação.

Palavras-chave: baião, bateria, música instrumental brasileira, ensino-aprendizagem

GALVÃO, Christiano. *Adaptation, interpretation and the rhythmic development of the baião rhythm on the drum set within the Brazilian instrumental music: reflections on learning processes*. 2015. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research investigates the adaptation, interpretation and the rhythmic development of the baião rhythm on the drum set within the Brazilian instrumental music. Drummers who worked with exponents artists of this music genre like Hermeto Pascoal, Hamilton de Holanda and Sivuca, among others, developed different and complex ways of interpretation of the baião helping to put it on a high interpretive and artistic level. From music genre notions as a way to understand the baião's statement in popular music; the concepts of education, training, creativity and talent; history and understanding of how preceded the musical training of selected drummers; this thesis presents a reflection on learning processes and proposes exercises for teaching drum set inserted into the musical language of the baião and facing the technical development of the instrument. This paper aims to fill a gap in researches on baião, the drum set and its teaching and learning, contributing to the field of music education.

Keywords: baião, drum set, Brazilian instrumental music, teaching and learning

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Padrão de baião no zabumba na gravação da música “Baião” de 1949 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). A linha superior representa o <i>bacalhau</i> percutido na pele de baixo do zabumba (som de frequência média). A linha inferior representa a maceta percutindo na pele de cima do zabumba (som de frequência grave).	14
Figura 2. Padrão rítmico do baião.	15
Figura 3. Tambor militar usado na guerra civil dos Estados Unidos da América em 1861. Peça do acervo <i>Rhythm! Discovery Center</i> , Indianápolis, EUA.	20
Figura 4. Exemplo de <i>Double Drumming</i> em 1939. Cartaz do acervo <i>Rhythm! Discovery Center</i> , Indianápolis, EUA.	21
Figura 5. Pedal de bumbo caseiro (cerca de 1910) com acionamento pelo calcanhar e haste para tocar prato. Peça do acervo <i>Rhythm! Discovery Center</i> , Indianápolis, EUA.	22
Figura 6. <i>The Frisco One</i> pedal 1910. Peça do acervo <i>Rhythm! Discovery Center</i> , Indianápolis, EUA.	22
Figuras 7 & 8 Pedal de bumbo Ludwig (1924). Peça de um acervo particular.	23
Figuras 9. Bateria Roy Knapp Early “Trap” usada entre anos 1920 e 1930. Set formado por bumbo, caixa, tom-tom chinês, pratos e instrumentos adicionais como timbales, pedal <i>snowshoe</i> , <i>woodblock</i> , <i>cowbel</i> , <i>temple block</i> e <i>triângulo</i> . Peça do acervo <i>Rhythm! Discovery Center</i> , Indianápolis, EUA.	23
Figuras 10 e 11. Bateria Slingerland Radio King usada por Gene Kruppa em meados dos anos 1930. Peça do acervo <i>Rhythm! Discovery Center</i> , Indianápolis, EUA.	24
Figuras 12. Bateria Ludwig modelo Super Classic de 1971. Peça do acervo <i>Rhythm! Discovery Center</i> , Indianápolis, EUA.	25
Figura 13. Bateria Yamaha modelo PHX de 2014. Peça exposta na feira de música NAMM 2015, Califórnia, EUA.	25
Figura 14. Notação para bateria.	70

Figura 15. Padrão básico do zabumba no baião. A linha superior representa o <i>bacalhau</i> e a inferior o som de frequência grave do zabumba.	71
Figura 16. Padrão rítmico do triangulo no baião. O sinal (+) representa o som fechado. O sinal (o) representa o som aberto	71
Figura 17. Adaptação do ritmo do baião para a bateria com <i>hi-hat</i> , bumbo e aro.	72
Figura 18. Adaptação do ritmo do baião para a bateria com <i>hi-hat</i> em semicolcheia, bumbo e aro.	72
Figura 19. Adaptação do ritmo do baião para a bateria com prato de condução, bumbo e aro.	72
Figura 20. Bateria de Fernando Pereira na introdução da música “Forró em Timbaúba” (Dominguinhos).Transcrição do autor.	73
Figura 21 – Baião simples.	74
Figura 22. Baião complexo com <i>notas fantasmas</i> na caixa. Compassos 4 e 5 da Introdução da música “Forró em Timbaúba” interpretado por Fernando Pereira na bateria. Transcrição do autor.	74
Figura 23. O rudimento <i>Flamacue</i> . “E” significa mão esquerda; “D” significa mão direita.	75
Figura 24. O rudimento <i>Flamacue</i> tocado de maneira contínua.	75
Figura 25. Mão direita (D) do <i>Flamacue</i> executado no <i>hi-hat</i> fechado com colcheias.	76
Figura 26. Mão esquerda (E) do <i>Flamacue</i> executado na caixa com semicolcheias.	76
Figura 27. Célula rítmica, com base no <i>Flamacue</i> , executada no <i>hi-hat</i> (D) e caixa (E).	76
Figura 28. Célula rítmica, com base no <i>Flamacue</i> , executada com <i>notas fantasmas</i> . Mão direita (D) no <i>hi-hat</i> e esquerda (E) na caixa.	76
Figura 29. Base da <i>levada</i> de baião com <i>notas fantasmas</i> . O ritmo é executado com <i>hi-hat</i> fechado, caixa e bumbo.	77

Figura 30. <i>Levada</i> de baião utilizada por Fernando Pereira na música “Forró em Timbaúba” compasso 19 da seção “A” . O ritmo é executado no prato de condução, caixa, bumbo e <i>hi-hat</i> com pé. Transcrição do autor.	77
Figura 31. Bateria de Fernando Pereira na seções Introdução, “A” e “B” do “Forró em Timbaúba” . Transcrição do autor.	78
Figura 32. Bateria da seção “A” do “Forró em Timbaúba” com a mistura do baião com o samba nos compassos 31 e 32. Transcrição do autor.	79
Figura 33. Bateria de Márcio Bahia nas seções: introdução, “A”, “B” e “C” do “Baião de Lacan” Transcrição do autor.	81
Figura 34. Bateria da seção “A” do “Baião de Lacan”. Transcrição do autor. A figura em forma de triângulo, escrita no quarto espaço da pauta (de baixo para cima), representa o instrumento de percussão (espécie de agogô) chamado <i>cowbell</i>	81
Figura 35. Trecho da <i>levada</i> de baião interpretada por Márcio Bahia na música “Baião de Lacan”. Seção “A”, compassos 21 e 22. Transcrição do autor.	82
Figura 36. Trecho da seção “C” do “Baião de Lacan”, compassos 68 a 72. Transcrição do autor.	82
Figura 37. Padrão de bumbo utilizado na <i>levada</i> de baião da seção “C” do “Baião de Lacan”. Transcrição do autor.	83
Figura 38. Padrão de <i>hi-hat</i> com pé utilizado na <i>levada</i> de baião da seção “C” do “Baião de Lacan”. Transcrição do autor.	83
Figura 39. Célula rítmica executada em uníssono pelo bumbo e <i>hi-hat</i> com pé na <i>levada</i> de baião da seção “C” do “Baião de Lacan”. Transcrição do autor.	83
Figura 40. Exemplo de xaxado executado no zabumba da música “Óia eu aqui de novo” (Antonio Barros) do CD <i>Gilberto Gil e as canções de Eu Tu Eles</i> (2000) do compositor Gilberto Gil. Transcrição do autor.	83
Figura 41. Base rítmica da <i>levada</i> de baião interpretada por Márcio Bahia na seção “C” do “Baião de Lacan”	84

Figura 42. Exemplo de baião complexo interpretado por Márcio Bahia em “Baião de Laca” na seção “C” (compassos 70 e 71). O exemplo mostra o bumbo e o <i>hi-hat</i> com pé executando a mesma célula rítmica. Transcrição do autor.	84
Figura 43. Exemplo de baião simples na bateria	84
Figura 44. Trecho de <i>levada</i> de baião no Solo 1, compasso 177. Transcrição do autor.	85
Figura 45. Trecho da bateria na seção Solo 2, compassos 245, 246. O sinal (o) significa som aberto produzido pelo choque entre os dois pratos da máquina de <i>hi-hat</i> . Transcrição do autor.	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - GÊNERO MUSICAL “BAIÃO”, A BATERIA E A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA	12
1.1 Raízes do baião	12
1.2 Conceito de gênero musical	15
1.3 Baião enquanto gênero de música popular	17
1.4 A bateria	19
1.4.1 A bateria no Brasil	26
1.5 A bateria no baião	29
1.6 Música instrumental brasileira e o baião	31
CAPÍTULO 2 - FORMAÇÃO MUSICAL: A TRAJETÓRIA DOS BATERISTAS FERNANDO PEREIRA E MÁRCIO BAHIA. REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE APRENDIZAGEM	38
2.1 Processos de ensino-aprendizagem: formal, não-formal e informal	38
2.2 Aquisição de habilidades: discutindo os conceitos de enculturação e treino ..	41
2.3 A questão da criatividade	43
2.4 A questão do talento	48
2.5 Formação musical: a trajetória de Fernando Pereira e Márcio Bahia	50
2.6 Aprendizado e interpretação do baião na bateria	59
CAPÍTULO 3 – COMPLEXIZAÇÃO DO BAIÃO NA BATERIA NO ÂMBITO DA MÚSICA INSTRUMENTAL: ANÁLISES DO “FORRÓ EM TIMBAÚBA” E DO “BAIÃO DE LACAN”	69
3.1 Notação.....	69
3.2 Análise das músicas pesquisadas	70
3.2.1 “Forró em Timbaúba”	73
3.2.2 “Baião de Lacan”.....	79

CAPÍTULO 4 – EXERCÍCIOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM PARA A BATERIA COM BASE NO BAIÃO	88
4.1 Exemplos de ensino-aprendizagem de bateria e percussão	88
4.2 Exercícios para o ensino-aprendizagem da bateria com base no baião	95
4.2.1 Prática do baião pela escuta intencional	95
4.2.2 Leitura e coordenação	97
4.2.3 Variações de <i>hi-hat</i> no baião.....	98
4.2.4 Baião com notas fantasmas	99
4.2.5 Coordenação e independência no baião e xaxado	100
4.2.6 Misturando baião com samba.....	101
4.2.7 Improvisação no baião.....	102
4.2.8 Balaio - Peça para 3 baterias.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	112
FONTES CITADAS	116
ANEXOS	118
A- Transcrição “Forró em Timbaúba”	118
B - Transcrição “Baião de Lacan”.....	122
C - Entrevista Fernando Pereira	129
D - Entrevista Márcio Bahia	143
E - Entrevista Pascoal Meirelles	156
F - Entrevista Rodolfo Cardoso	168

INTRODUÇÃO

A diversidade de gêneros musicais presentes na cultura brasileira é reconhecidamente um dos fatores determinantes da riqueza da nossa música. Samba, maracatu, frevo, carimbó, tambor de crioula, ijexá, congado, dentre muitos outros, constituem um mosaico de ritmos que fazem parte do que se generalizou chamar por música brasileira. Um destes gêneros, o baião, foi responsável por uma verdadeira revolução musical que trouxe para as grandes cidades um “sotaque” tipicamente nordestino e contribuiu para a afirmação cultural daquela região no contexto nacional.

Desde sua chegada aos grandes centros urbanos, em meados dos anos 1940, o baião se consolidou como um dos gêneros musicais mais populares do Brasil. Segundo José Teles (2007), o baião surgiu como música popular urbana na formação feita pelo sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga e pelo advogado e compositor cearense Humberto Teixeira, em 1946. José Ramos Tinhorão (2013) é da mesma opinião quanto à importância histórica de Luiz Gonzaga para o reconhecimento deste gênero musical. Mas, a rápida popularização do baião se deveu a diversos elementos, como a canção de lançamento que carregava “Baião” como título e que já serviria como divulgação do novo gênero. A introdução do acordeão, do zabumba¹ e do triângulo² na execução das canções tocadas por Luiz Gonzaga, hoje conhecido como “rei do baião”, criou uma importante estilização que transformou, definitivamente, o ritmo em gênero musical popular. Percebe-se, portanto, que, desde o princípio, a percussão esteve presente na formação e popularização do ritmo.

¹ Tambor pertencente à categoria do que se denomina genericamente de bombo. O zabumba é um tambor de marcação típico da música nordestina que se caracteriza por possuir duas membranas, sendo a superior percutida com uma maceta, enquanto a pele inferior é tocada tradicionalmente por uma vareta de bambu, ou baqueta fina, identificada na linguagem popular pelo termo *bacalhau* (CARDOSO, 2015).

² Com a forma geométrica de um triângulo, é um instrumento comum a várias regiões e culturas distintas, sendo amplamente usado na música sinfônica. Na música nordestina brasileira, o triângulo assume um modo bastante particularizado de execução, caracterizado pela alternância constante entre os sons preso e solto, sendo conhecido na cultura popular pelo nome de ‘ferrinho’ (CARDOSO, 2015).

Acredito, contudo, que a bateria³, instrumento originado nos Estados Unidos e chegado ao Brasil no início do século XX (ALDRIDGE, 1994; IKEDA 1984, apud BARSALINI, 2009), pode ser incluída no contexto inicial de divulgação e propagação do baião na música brasileira. Em seu livro *O sertão em movimento* (2000), Sulamita Vieira afirma que a introdução de outros instrumentos na execução do baião ocorreu por intermédio das orquestras e conjuntos musicais, possibilitando que o ritmo se espalhasse rapidamente pelo país e ganhasse outros círculos, aumentando, assim, sua popularidade. Embora a autora não cite diretamente a bateria, levando em consideração que o instrumento fazia parte da formação das orquestras, trabalho com a hipótese de que a bateria também teria tido um papel importante no processo de popularização do gênero. Embora existam poucas evidências sobre esse tema, procurei investigar quando teria ocorrido a adaptação do baião para a bateria. Utilizando como matriz historiográfica a noção de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (2007), que ressalta a necessidade de se atentar para os detalhes periféricos que normalmente não são percebidos numa perspectiva mais macro e globalizante, busquei evidenciar alguns indícios da presença da bateria na literatura disponível sobre a história do baião, em entrevistas orais e nas informações dos discos que incluem o gênero em gravações a partir dos anos 1950.

Independentemente de quando tenha começado esta adaptação, suponho que o baião já era executado na bateria pelo menos desde o início dos anos 1960. Minha suspeita é baseada no fato de que esse instrumento era parte da seção rítmica dos conjuntos instrumentais da época da bossa nova⁴. Esses grupos se inseriam no conceito de renovação estética proposto pelo movimento e se aproximavam da instrumentação dos *combos* de *jazz* formados por piano, baixo e bateria, tocando um tipo de música que misturava o samba com o *jazz*, que posteriormente ficou conhecido como *samba-jazz* (BARRETO, 2002). Acredito que o baião fazia parte do repertório musical de muitos destes grupos e posso afirmar que no lançamento do primeiro e único disco do chamado “Quarteto Novo”, no final dos anos 60, o baião foi executado com uma bateria entre os instrumentos gravados. A formação do “Quarteto Novo”, com viola caipira, violão, flauta, percussão, bateria, piano e guitarra, combinava em sua proposta musical o uso de ritmos brasileiros, como o baião, com uma abordagem instrumental

³ “Instrumento formado por tambores e pratos de vários tamanhos percutidos por um só músico”. LUFT, Celso Pedro. *Mini Dicionário Luft*. 18a ed. SP: Ática, 1999, p.109.

⁴ Para saber mais ver: BARRETO, Almir Cortes. *Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

que permitia improvisos vindos da linguagem do *jazz*. A partir de então, e seguindo pelos anos 1970 em diante, essa linguagem musical ficou conhecida como música instrumental brasileira, ou apenas, música instrumental (BARRETO, 2002).

Para um melhor entendimento desse termo e evitar possíveis erros de compreensão no que diz respeito a que música instrumental me refiro, procuro elencar uma definição do referido gênero musical em trabalhos acadêmicos que tratam do tema. Visconti (2005/2011), Muller (2005), Smarçaro (2006), Bittencourt (2006), Mangueira (2006) e Gomes (2010), citados por Almir Cortes Barreto (2012), pensam a música instrumental brasileira como “uma manifestação musical que articula principalmente elementos do *jazz* norte americano com gêneros populares como samba, choro, frevo, baião, maracatu” (p.224). Essa música instrumental surgiu entre o advento da bossa nova no final dos anos 1950 e o estabelecimento e desenvolvimento da MPB (Música Popular Brasileira) a partir da década de 1960. As características marcantes do gênero são o destaque para os instrumentistas nas improvisações, valorização do virtuosismo, do aspecto harmônico, melódico e dos arranjos que utilizam formas e técnicas jazzísticas (BASTOS/PIEIDADE, 2006, apud BARRETO, 2012, p.220). A abrangência do nome “música instrumental” cria um rótulo que pode ser associado a vários termos como, por exemplo, *Brazilian Jazz* (no exterior), *samba jazz*⁵, tipo de música produzida por Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Sivuca, Hamilton de Holanda, por grupos como Azymuth, Pau Brasil, Cama de Gato, e por outros artistas que continuam a se expressar através do gênero na atualidade (BARRETO, 2012). Neste trabalho detenho-me, então, no período da música instrumental criada do final dos anos 1960 em diante.

Considerando o espaço temporal compreendido entre a formatação do baião em fins dos anos 40, e a música instrumental feita a partir dos anos 1970, percebo que nele houve uma significativa evolução rítmica no que compete a sua execução na bateria. Bateristas que atuaram neste período junto a artistas que desenvolveram temas de baião em suas composições, ajudaram a colocar o gênero num elevado patamar artístico e interpretativo.

⁵ Não é minha intenção listar todos os grupos ligados a música instrumental associados ao chamado samba jazz e a bossa nova, a partir do final dos anos 1950 seguindo pelos anos 1960 em diante. Somente a título de ilustração, cito os trabalhos de grupos como Sambalção Trio (Cesar Camargo Mariano, Airto Moreira, e Humberto Clayber), Rio 65 Trio (Edison Machado, Dom Salvador, Sérgio Barroso), Tamba Trio (Luiz Eça, Hécio Milito, Bebeto Castilho), Zimbo Trio (Hamilton Godoy, Luiz Chaves, Rubens Barsotti), Milton Banana Trio, entre outros, além do LP solo do baterista Edison Machado intitulado *Edison Machado é Samba Novo* (1964). Para saber mais sobre estes grupos e artistas acessar: All Music Home page. Disponível em <<http://www.allmusic.com/album/sambalção-trio-mw0000086572>> Acesso em: 8 jun.2015

Com base no que foi dito, esta dissertação dirige seu foco para a interpretação⁶ do baião na bateria, no âmbito da música instrumental brasileira. Para a pesquisa, selecionei dois compositores e instrumentistas que considero ter trabalhos relevantes na área. São eles o multi-instrumentista, maestro e compositor Sivuca e o bandolinista e compositor Hamilton de Holanda. Esta seleção decorreu, principalmente, da percepção das diferentes formas do ritmo do baião ser tocado e da maneira peculiar que os bateristas que os acompanharam imprimiram às suas interpretações. Após inúmeras audições de fonogramas desses artistas, escolhi como amostra as seguintes músicas: “Forró em Timbaúba” do disco *Pau Doido* (1992) de Sivuca, com a performance do baterista Fernando Pereira, e “Baião de Lacan”, do disco *Música das Nuvens e do Chão* (2003) de Hamilton de Holanda, com Márcio Bahia na bateria. O critério de escolha usado na amostragem foi o grau de complexidade que o baião alcançou quando executado na bateria. Com a atenção voltada para as performances dos bateristas analisados, este grau foi definido pelo emprego eventual de novas divisões rítmicas e de recursos musicais interpretativos usados nas gravações acima citadas. Por exemplo, em uma análise superficial, na música “Forró em Timbaúba”, Fernando Pereira toca o baião de uma maneira aparentemente mais simples; no entanto, é possível notar que o baterista faz uso de diversos padrões não acentuados na caixa⁷, o que de fato enriquece muito a sua performance e a própria *levada*⁸ do baião. Já na gravação de “Baião de Lacan”, Márcio Bahia toca o baião de maneira mais livre, principalmente nos improvisos (provavelmente influenciado pela música de Hermeto Pascoal, como mostrarei no capítulo 2), utilizando intrincados padrões de independência entre pés e mãos, mantendo a pulsação do ritmo.

Essas diferentes e complexas interpretações me levaram a refletir sobre os bateristas que participaram das gravações selecionadas. Que tipo de educação musical ocorreu na formação destes bateristas? Como eles aprenderam a tocar o baião se, provavelmente, não havia ensino formal com esse objetivo? Como adquiriam conhecimento e habilidade musical?

⁶ Para este trabalho, o entendimento da palavra “interpretação” e o termo “interpretar” será o de criação de novas concepções na execução do gênero. Executar, ato ligado à performance, é a ação de colocar em prática as ideias sobre este gênero ou obra musical.

⁷ Estes padrões tocados na caixa da bateria de forma não acentuada são comumente conhecidos como *notas fantasmas* ou *ghost note*. Para clarificar em que sentido utilizo o termo *nota fantasma* neste pesquisa, apresento três modos de articulação: nota “normal”, nota acentuada e *nota fantasma*. A primeira, nota “normal”, seria aquela que é executada de forma natural, ou seja, produzindo um som sem grande intensidade e sem acento. A segunda, nota acentuada, seria a execução da nota com acento, diferenciando o som forte do som fraco. A terceira, *nota fantasma*, é percutida sem acento como a primeira, porém, de maneira mais suave e sutil, pois a intenção é a de que a nota fique “escondida” e produza um som em volume muito baixo (CARDOSO, 2015).

⁸ *Levada* é um termo muito utilizado na música popular para designar o padrão de condução rítmica executado por um determinado instrumento.

Quais elementos empregados nas suas performances os levaram a um nível tão avançado de interpretação? Como fizeram a adaptação do gênero baião para a bateria?

Na tentativa de clarificar estas perguntas busquei procedimentos metodológicos para o levantamento de dados à luz da literatura sobre pesquisas qualitativas. A preferência pela pesquisa qualitativa se justifica pelo fato dela possuir, ao contrário da pesquisa quantitativa, maior flexibilidade e diversidade de estratégias de investigação (BOGDAN; BIKLEN, 1994; ALVES-MAZZOTI; GEWANDSZNAJDER, 1999). Uma das técnicas que julguei pertinente foi a entrevista semi-estruturada. Proveniente da chamada observação direta intensiva, esta técnica é definida como um procedimento utilizado na investigação social para coleta de dados. É um encontro entre duas pessoas em que se dá uma conversação de natureza profissional, a fim de se obter informações a respeito de determinado assunto (LAKATOS, 1991, p.195). Desta forma, foram entrevistadas quatro pessoas: dois bateristas que tiveram relação com o baião e com a música instrumental e participaram das gravações que são objeto desta pesquisa, e dois bateristas/percussionistas que também atuam como professores dos seus respectivos instrumentos. Baseado nos depoimentos colhidos sobre as suas experiências de vida musical e profissional, escolhi critérios da história oral como forma de análise e transcrição das entrevistas.

Dentre as metodologias que operam com pesquisa qualitativa de entrevista, a história oral se apresenta como um caminho importante no que compete à consideração da memória/palavra do entrevistado em documento histórico a ser analisado. Verena Alberti (2000) define história oral como uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo do contemporâneo que, em uma análise qualitativa, valoriza as experiências individuais como importantes para a compreensão do passado. Nesta pesquisa, o uso da história oral foi feita como justificativa para a transformação dos relatos sobre as experiências individuais em fonte documental escrita seguindo alguns procedimentos metodológicos determinados.

Em seu texto *Lapidando a fala bruta: A textualização em história oral*, André Castanheira Gattaz (1996) afirma que, superando a etapa da entrevista e da formação de arquivos, a história oral só se concretiza quando se materializa o dito em texto escrito. Para tal é necessário um determinado processo de transcrição das entrevistas de modo a garantir a formação de um corpo documental a ser trabalhado pelo pesquisador. Este processo é denominado de *textualização*. Durante a fase da textualização, a narrativa tem que ser clara de forma que, suprimidas as perguntas do entrevistador, o texto permaneça “limpo”, “coerente” e

“enxuto”. Sua leitura deve ser fácil e compreensível, o que não ocorre com a transcrição literal (GATTAZ, 1996, p.135). Para que o texto não abandone a característica do que foi originalmente falado pelo entrevistado, a textualização utiliza dois conceitos provenientes da linguística: a *transcrição* e o *teatro de linguagem*, (MEIHY, 1996; apud GATTAZ, 1996). Diferente da transcrição literal, onde inúmeras palavras são repetidas, expressões são utilizadas incorretamente devido à dinâmica da própria fala, a *transcrição* emerge da necessidade de se reformular a transcrição literal tornando-a compreensível à leitura. Nesta fase há um intenso trabalho sobre o texto e a gravação, em que palavras, frases e parágrafos são alterados, acrescentados ou suprimidos, permitindo revelar o que não foi dito literalmente. A *transcrição* esta conectada ao processo de criação do *teatro de linguagem*, que consiste em passar a comunicação não verbal, como a emoção, para o texto escrito, consistindo numa “verdadeira lapidação da fala, que não poupa a consciência do historiador [pesquisador] de dilemas éticos perante cada modificação, adição ou corte” (GATTAZ, 1996, p.136). Mesmo apoiado nesta metodologia, fiz pouquíssimas alterações da fala dos entrevistados quando as transformei em texto escrito. Em minhas alterações, procurei não mudar de forma alguma o sentido do que me foi transmitido nos relatos orais, respeitando na íntegra o que foi dito pelos entrevistados.

Os pesquisadores que trabalham com a metodologia da história oral defendem que as fontes vão muito além do documento escrito. Portanto, a memória também é uma forma de construção do passado, pautada nas vivências e nas emoções individuais e coletivas, sendo mais flexível, pois essas são “recordadas à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente”⁹ (FERREIRA, 2002, p.10, tradução do autor). Assim, a relação entre memória e história permitiu uma maior abertura na aceitação do valor dos testemunhos orais como fonte documental, não só no campo da história, mas também de outras áreas como a música e a educação em questão neste trabalho. A história oral tem, pois, como meta a produção de entrevistas a serem utilizadas como fontes de pesquisa e seu rigor metodológico assegura a legitimidade do uso, nesta dissertação, das narrativas produzidas para o estudo do baião como gênero musical. Ancorado nos critérios expostos, coletei e transcrevi depoimentos dos dois bateristas escolhidos para serem analisados nesta dissertação: Márcio Bahia e Fernando Pereira.

Marcio Bahia (1958, Niterói, Rio de Janeiro) atua como baterista e percussionista no meio musical brasileiro tendo se destacado inicialmente por suas performances junto ao

⁹ Recordados a la luz de la experiencia subsiguiente y de las necesidades del presente.

“Hermeto Pascoal e Grupo”, no qual ingressou no ano de 1981. Márcio já tocou e gravou com grandes artistas da música popular brasileira e suas interpretações do baião na bateria são destaque tanto nas gravações com Hermeto, quanto em discos junto ao conjunto instrumental do bandolinista brasileiro Hamilton de Holanda, feitas a partir dos anos 2000, ou em seu recente primeiro álbum como artista solo.

O segundo baterista entrevistado foi Fernando Pereira. Natural de Belém do Pará, nascido em 1951, fixou residência na cidade do Rio de Janeiro aos sete anos de idade. Já como músico profissional teve grande atuação em estúdios e orquestras, como a da Rede Globo de Televisão, durante boa parte dos anos 1980. Além disso, participou de inúmeras gravações com vários artistas da música popular, entre eles Dominginhos, Chiquinho do Acordeom e “o rei do baião”, Luiz Gonzaga. A partir do final dos 1980, integrou o grupo do músico e maestro Sivuca com quem gravou muitas interpretações instrumentais do baião.

A partir de minha experiência profissional como baterista, atuando como instrumentista na área da música popular por mais de vinte anos, refleti sobre meu próprio processo de aprendizagem, que se deu basicamente de forma autodidata, com apenas alguns momentos de ensino formal de música. Desta maneira, me deparei com algumas questões ligadas à educação musical e ao ensino-aprendizagem da bateria. Buscando me aprofundar na temática do ensino, procurei profissionais que atuassem tanto na área da performance (bateria e percussão), quanto na de educação musical, em ambiente formal ou não. Assim também foram entrevistados os músicos e professores Pascoal Meirelles e Rodolfo Cardoso.

Baterista, percussionista, compositor e arranjador, Pascoal Meirelles é natural de Belo Horizonte, Minas Gerais. Atuando profissionalmente no Rio de Janeiro desde os anos 1970, tocou e gravou com diversos artistas como Paulo Moura, Ivan Lins, Elis Regina, Tom Jobim, entre outros. É um dos fundadores do grupo instrumental Cama de Gato e tem oito discos lançados como artista solo. No início dos 1980 acompanhou e gravou com o cantor Gonzaguinha e seu pai Luiz Gonzaga. Atua como professor de bateria ministrando aulas particulares no Rio de Janeiro e em cursos de música em diferentes universidades no Brasil e no exterior. Já o segundo entrevistado, Rodolfo Cardoso, é doutor em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), percussionista, professor e baterista. Rodolfo nasceu na cidade de São Paulo em 1955 e se formou em licenciatura plena em música na Universidade de Brasília (UNB). Trabalhou como primeiro timpanista na Orquestra Sinfônica de Brasília, Orquestra Sinfônica Brasileira e Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como professor, lecionou percussão na Escola de

Música de Brasília em 1980 e 1981. É professor adjunto do Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), de percussão sinfônica e popular. Essas quatro entrevistas foram importantes não só para obter informações sobre concepções de educação musical presentes nas carreiras de Marcio Bahia e Fernando Pereira, mas também para conhecer e entender as metodologias de ensino-aprendizagem da bateria e percussão utilizadas por Paschoal Meirelles e Rodolfo Cardoso em suas aulas.

Ao fazer um revisão na literatura levando em consideração temas relacionados ao baião, bateria, ensino-aprendizagem e música instrumental brasileira, deparei-me com o seguinte quadro: existem muitos trabalhos tratando do surgimento do gênero musical baião e seu contexto histórico e social (TINHORÃO, 2013; CASCUDO, 2001; ALBIN, 2006; RAMALHO, 2004, VIEIRA, 2000; FERRETI, 1988). Contudo, em segundo plano, e com menor frequência, são encontradas pesquisas sobre a relação do baião com a música instrumental brasileira. Em artigo para a revista acadêmica de música *Per Musi*, Leonardo B. Linhares e Fausto Borém (2011) realizam um estudo sobre o reconhecimento de elementos composicionais e interpretativos característicos do baião e do *bebop* no tema instrumental *Pro Zeca de Victor Assis Brasil*. Almir Cortes Barreto (2012), no estudo sobre elementos musicais do baião entre outros ritmos, destaca a sua importância no desenvolvimento da música instrumental produzida no Brasil a partir da década de 1970. O autor apresenta sugestões para utilização do material rítmico, harmônico e melódico do baião na prática da improvisação idiomática, tendo como moldura os procedimentos metodológicos desenvolvidos na *jazz theory* (ABERSOLD, 1992; BAKER, 1989; CROOK, 1991; HAERLE, 1980; LEVINE, 1995). Em publicação nos anais do XXIII congresso da ANPPOM, Ismael Gerolamo e Almir Barreto (2013) apontam de que modo a música instrumental brasileira se apropriou do gênero baião citando como exemplo o disco gravado em 1967 pelo grupo “Quarteto Novo”.

Pesquisas concentradas na área de música que têm a bateria como foco são escassas em relação a outras que tem os instrumentos de percussão como tema de estudo. Henry Souza e Regina Schambeck (2012) fizeram um levantamento no portal de dissertações e teses da CAPES¹⁰ sobre trabalhos de pós-graduação em música a respeito da bateria no Brasil como tema central. O trabalho mostrou um número acentuado de pesquisas voltadas para a percussão e seu ensino-aprendizagem (247) e um volume muito menor (44) sobre a bateria. Com o refinamento da pesquisa foram encontradas nove produções que continham o termo *bateria* no sentido de instrumento musical, dentre as quais somente quatro tinham a bateria ou

¹⁰ CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

os bateristas como objeto principal: Thiago F. Aquino (2009), aborda a notação musical para a bateria em revistas de música no Brasil; Patrício de L. Bastos (2010), versa sobre a formação de bateristas no Distrito Federal; André Queiroz (2006) faz um estudo sobre coordenação e técnica de baqueta para bateria nas rítmicas do tambor de crioula, maracatu, samba e congado; e Leandro Barsalini (2009) disserta sobre a síntese de duas matrizes de padrões de execução do samba, chamados samba batucado e samba no prato, observados respectivamente nas performances dos bateristas Luciano Perrone e Edison Machado.

Entre os trabalhos em nível de graduação, posso citar ainda algumas monografias presentes nos cursos de licenciatura em música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO): Marcelo de S. Teixeira (2006) escreve sobre a trajetória do baterista Oscar Bolão, discute os fundamentos e conceitos de suas atividades como professor de bateria e percussão brasileira, e coloca em questão a participação de músicos qualificados que não possuem graduação em música como professores nas universidades. Já Geazi Victorino (2013) estuda as possibilidades de um curso de bacharelado em bateria em faculdades de música no Brasil, tendo como fundamento o modelo criado por Swanwick conhecido no Brasil como T.E.C.L.A (Técnica, Execução, Composição, Literatura, Apreciação). Baseado nos trabalhos aqui expostos, observei que os autores focam basicamente os aspectos técnicos da bateria, a escrita, os elementos interpretativos do gênero samba e a formação dos bateristas. Com relação ao gênero baião, os trabalhos citados tem como objetivo analisar elementos musicais gerais (harmônicos, rítmicos e melódicos) e relacioná-los com a música instrumental brasileira. Nenhum deles, porém, trazem a bateria e o baião juntos como tema principal.

Com base nesses dados, posso concluir que há uma clara desproporção e urgência de um número maior de trabalhos sobre a bateria e seu ensino-aprendizagem. Mesmo admitindo a existência de outras pesquisas abordando o assunto, posso lançar uma hipótese preliminar para justificar por que esta temática é tão pouco explorada. A bateria é um instrumento relativamente recente, cujo desenvolvimento se emparelha com o surgimento do *jazz* em New Orleans (EUA), por volta de 1900 (ALDRIDGE, 1994). Sua chegada ao Brasil data somente do início do século XX (IKEDA, 1984, MOREIRA, 2005, 2011, apud BARSALINE, 2009, p.28). Já os instrumentos de percussão, no entanto, estão presentes há muito mais tempo na execução nos gêneros musicais populares brasileiros (TINHORÃO, 1990). Portanto, suponho que, ao investigar os nossos ritmos, é natural que pesquisadores da área da música tenham uma predileção pelo estudo de outros instrumentos de percussão que não a bateria.

Isso não justifica, no entanto, a falta de investigação sobre a bateria no Brasil, pois sua presença foi e é muito importante na nossa música. O país é notadamente conhecido pela sua grande profusão de ritmos e é berço de grandes bateristas e percussionistas. A música popular brasileira, cantada e instrumental, é mundialmente valorizada pela qualidade e diversidade de gêneros musicais. Desde o advento da bossa nova, no fim dos anos 1950, representada por, entre outros, João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, até a consolidação de uma música instrumental com influência do *jazz*, em meados dos anos 1970, tendo como expoentes Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, entre outros, a música brasileira vem tendo destaque no cenário internacional (CONNELL, 2002, apud BARRETO, 2012, p.221). Além disso, os ritmos brasileiros como do samba, baião, maracatu, frevo, sempre foram motivo de estudo, inspiração e desafio para músicos e pesquisadores do mundo inteiro (CROOK, 2005; MURPHY, 2006).

Sob a perspectiva do ensino-aprendizagem da bateria, não há no mercado atual uma quantidade satisfatória de métodos com uma didática focada no aspecto técnico do instrumento e que seja originada exclusivamente em ritmos brasileiros. Dos poucos títulos publicados sobre o assunto posso citar alguns exemplos: *ARB Acentos Rítmicos Brasileiros* (CUNHA, 2011); *Batuque é um Privilégio* (BOLÃO, 2003); *Prática de Bateria* (GALVÃO, 1998); *IPC Independência Polirrítmica Coordenada* (CUNHA, 2000); *Creative Brazilian Drumming* (GALVÃO, 2010); *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (GOMES, 2008); *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2008) e *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de Percussão* (Edgar Nunes Rocca - Bituca). Acredito que a presença de um maior número de materiais didáticos voltados para o ensino-aprendizagem da bateria com base em ritmos brasileiros, como o baião, propicia ao estudante um contato efetivo com sua própria cultura, aumentando as chances de tornar o processo mais interessante e, deste modo, estimular seu lado criativo.

Assim, numa visão mais ampla, esta dissertação tem como objetivo geral investigar a complexização rítmica do baião na bateria no contexto da música instrumental brasileira, buscando compreender os processos formativos de bateristas que propiciaram tal realização. Baseado nas considerações expostas nesta introdução, a presente pesquisa tem quatro objetivos específicos:

- 1- Analisar historicamente o momento em que o gênero popular baião foi adaptado para a bateria.

2- Analisar a trajetória formativa dos bateristas selecionados para esta pesquisa e refletir sobre como esta trajetória influenciou sua atuação profissional e a aprendizagem do baião.

3- Demonstrar como o baião, que possui estrutura rítmica simples, alcançou um alto grau de sofisticação com a sua interpretação na bateria no âmbito da música instrumental.

4- Propor exercícios para o ensino-aprendizagem da bateria inspirados no ritmo do baião que estimulem o desenvolvimento da técnica no instrumento e a criatividade.

Esclarecidos os objetivos gerais e específicos, apresento um resumo do que abordarei nos capítulos que serão apresentados neste trabalho. No capítulo 1 faço um levantamento histórico das raízes do baião e da sua transformação em gênero musical. Disserto também sobre o surgimento da bateria e sua chegada ao Brasil, investigando os possíveis indícios de quando este instrumento passou a executar o ritmo do baião na música popular e na música instrumental. No capítulo 2 verso sobre a formação musical dos bateristas pesquisados, discutindo as modalidades de educação musical por eles vivenciadas, revelando o processo de aprendizagem, execução e interpretação do baião na bateria. No capítulo 3 apresento uma análise rítmica dos temas instrumentais; “Forró em Timbaúba” e “Baião de Laca”, destacando os elementos interpretativos usados. No capítulo 4 trago dois exemplos de processos de ensino-aprendizagem de bateria e percussão, e finalizo apresentando exercícios de ensino-aprendizagem voltados para a técnica da bateria e baseados no ritmo do baião.

Para cumprir as metas estabelecidas, me apoiei no seguinte quadro teórico que será melhor explicitado nos capítulos a seguir: paradigma indiciário como matriz historiográfica (GINZBURG, 2007); conceito de gênero musical (FABBRI, 1980); concepções de educação (GREEN, 2002; LIBÂNEO, 2000); formas de aquisição de habilidades (GREEN, 2002; SLOBODA, 2008) e ideias sobre criatividade e talento (ALENCAR; GALVÃO, 2007; NEVES-PEREIRA, 2007; SUZUKI, 1969).

Por fim, cabe dizer que esta pesquisa visa preencher uma importante lacuna ao propor o desenvolvimento de exercícios focados em ritmos brasileiros, mais especificamente no baião, acreditando que eles propiciarão ao aluno um domínio da técnica necessária à performance do instrumento. Pretendo assim contribuir para o enriquecimento da produção de trabalhos acadêmicos sobre a bateria e o baião, na área da música e educação no Brasil.

CAPÍTULO 1

GÊNERO MUSICAL “BAIÃO”, A BATERIA E A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

Em perspectiva histórica, no presente capítulo disserto sobre o surgimento do baião como gênero de música popular no Brasil e traço um panorama do aparecimento da bateria no país. Para tanto, investigo quando este ritmo passou a ser executado no instrumento e mostro a participação do baião na música instrumental brasileira.

1.1 Raízes do baião

Historiadores e musicólogos têm dificuldades em avaliar com exatidão qual a origem do baião. Muitos dos que se dedicam ao tema afirmam que o termo baião já estava presente de várias formas na cultura nordestina, mesmo antes dele se tornar um gênero musical popularizado e estilizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em meados dos anos 1940 (VIEIRA, 2000; TELES, 2007; TINHORÃO, 2013; FERRETTI, 1988; CASCUDO, 2001). Para Luiz Câmara Cascudo (2001), o baião é proveniente das danças populares do Nordeste, do maracatu africano e da *batida*¹¹ na viola executada pelos cantadores sertanejos. São da mesma opinião a folclorista Mariza Lira (1958, apud TINHORÃO, 2013, p.251), que define tocar baião como “marcar na viola o ritmo alegre e contagiante com que se acompanham os cantadores nos improvisos, desafios ou pejejas”, e Ricardo Cravo Albin (2003, p.283) que considera “o ritmo alegre e descontraído do baião” como sendo a reminiscência de ponteados do lundu que evoluiria alheio às influências dos gêneros populares urbanos.

Para José Ramos Tinhorão (2013, p 251), o baião se originou de uma batida de viola “nascida provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural nordeste” e o termo baião deriva da palavra baiano, pois, quando chegou à região, a dança e depois a “música citadina” do lundu eram assim denominadas. Para ele, um dos fatores que influenciaram a formação do baião foi o *balanceio*, uma adaptação do balanço rítmico da música de dança produzida pelos conjuntos de zabumba, sanfona, pífaros e triângulo do

¹¹ *Batida*. Forma popular de se designar a execução de um determinado ritmo. Também conhecido como *levada* (BARRETO, 2012).

nordeste e difundida pelo maestro compositor cearense Lauro Maia. Isto também pode ser verificado nas palavras de Humberto Teixeira, parceiro musical de Luiz Gonzaga que, em entrevista publicada no livro do pesquisador Nirez (1995) afirma que o baião estaria em elementos da cultura nordestina: “O ritmo cadenciado e uniforme, marcando na viola nordestina a peculiaríssima divisão musical das antigas caboclas (...), O passo de dança (...) ao embalo da sanfona, (...) A viola do cego Aderaldo (...), O balanceio de Lauro Maia, (...) tudo isso é o Baião!” (NIREZ, 1995, p.6; apud VIEIRA, 2000, p.16). José Teles (2007) vai além e aponta que o baião já aparecia como uma dança no romance “Dona Guidinha do Poço”, de Manuel de Oliveira, datado de 1891. No livro, há a descrição da coreografia do baião no quintal de uma casa no Ceará: “(...) estalando as castanholas nos seus dedos rijos fez uma roda de galo que arrasta asa e tira uma dama. (...) Outro dançador, dizendo que o baião precisa ser de quatro, junta-se àquele, e tira uma dama” (OLIVEIRA, 1891; apud TELES, 2007, p.12).

A partir das pesquisas e afirmações destes autores, pode-se inferir que, independentemente da sua origem - seja no maracatu africano, lundu, dança, ou na batida de viola sertaneja - o baião realmente existia de maneira difusa, como outras diversas manifestações artísticas, na cultura do nordeste. Contudo, sua consolidação como gênero musical, com ritmo definido, só se deu em meados da década de quarenta do século XX. Tal fato ocorreu através da parceria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, iniciada com a música “Baião”¹² e lançada pelo conjunto “4 Ases e um Curinga”, em 1946 (VIEIRA, 2000), considerado marco inicial no processo de formatação que resultaria na criação do baião como gênero musical popular (TELES, 2007). A ideia de se criar um novo ritmo partiu do próprio Luiz Gonzaga que admitia que o baião já existia como manifestação do folclore: “(...) o baião já existia com coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador (...). A palavra também já existia. Uns dizem que vem de baiano, outros que vem de baía grande. (...) o que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo (GONZAGA, 1972; apud TINHORÃO, 2013, p.254).

A escolha do ritmo ou música do baião como forma de representar o nordeste nos grandes centros urbanos se deu pelo fato dele possuir características simples e ser de fácil

¹² O próprio Luiz Gonzaga gravaria a canção símbolo “Baião” em disco de 78 RPM no ano de 1949. Para saber mais sobre a discografia de Luiz Gonzaga acessar: LUIZ LUA GONZAGA Home Page. Disponível em < http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=51 > Acesso em: 16 mar. 2014

assimilação, como se pode constatar nas palavras de Humberto Teixeira relatando seu primeiro encontro com Luiz Gonzaga:

Dai ele [Luiz Gonzaga] falou da ideia dele de deflagrar a música do norte [nordeste] nos grandes centros (...). E nós relembramos, retrospectamos (sic) em torno dos ritmos nordestinos, do Ceará, de Pernambuco, a terra dele (...). Naquele dia nós chegamos a duas conclusões muito interessantes. Uma delas é que a música ou o ritmo que iria servir de lastro para nossa campanha de lançamento da música do norte [nordeste], a música nordestina do sul, seria **o baião**. Nós achamos que era o **que tinha características mais fáceis. Mais uniformes para se lançar essa música.** (NIREZ, 1995; apud TELES, 2007, p.11, grifo meu).

O que fica claro na afirmação acima é que o baião tinha características simples, o que me faz supor que Humberto Teixeira estivesse falando também de sua estrutura rítmica. Minha hipótese pode ser facilmente comprovada ao se constatar a *batida* do ritmo do baião, percutida pelo zabumba nas gravações do gênero que se sucederam após 1946. A figura 1 mostra as poucas figuras de ritmo que compõe um dos padrões do baião.



Figura 1. Padrão de baião no zabumba na gravação da música “Baião” de 1949 (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)¹³. A linha superior representa o *bacalhau*¹⁴ percutido na pele de baixo do zabumba (som de frequência média). A linha inferior representa a *maceta*¹⁵ percutindo na pele de cima do zabumba (som de frequência grave).

Partindo deste raciocínio, posso concluir que um dos fatores que contribuíram para que o baião se tornasse um gênero musical popular foi justamente o fato de apresentar um conjunto de padrões rítmicos pouco complexos, ou seja, no linguajar da música popular, uma *levada* ou *batida* simples. Sobre a célula básica do baião, o baterista Pascoal Meirelles comenta:

¹³ Para saber mais sobre a discografia de Luiz Gonzaga acessar: LUIZ LUA GONZAGA Home Page. Disponível em: <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=51> Acesso em: 16 mar. 2014.

¹⁴ Baqueta, ou vareta fina e flexível. Tradicionalmente feita de bambu, podendo ser encontrada hoje em dia também em material sintético como plástico e borracha (CARDOSO, 2015).

¹⁵ Baqueta com uma espécie de feltro na ponta, ou qualquer outro material de consistência macia, cuja característica física favorece a projeção dos parciais graves da membrana. Além do registro grave o zabumba produz normalmente um som abafado em decorrência do modo como o instrumento é preparado pelo músico, sendo habitual o uso de uma flanela ou qualquer outro tecido que possa diminuir a ressonância da membrana (CARDOSO, 2015).

O baião, o original, no caso o do Luiz Gonzaga, possui aquela colcheia pontuada e a semicolcheia, certo? Essa **colcheia pontuada e a semicolcheia**, ligada no caso [ao segundo tempo do compasso], é que dava um “andar” que, desde o início do baião, é desse tipo (Entrevista concedida por Pascoal Meirelles ao autor em maio de 2014, grifo meu)¹⁶.

O padrão que veio a se tornar característico do gênero (BARRETO, 2012), e ao qual Pascoal Meirelles se refere na citação anterior (colcheia pontuada e semicolcheia), está representado na figura 2 abaixo.



Figura 2. Padrão rítmico do baião.

Não obstante, numa análise comparativa, posso dizer que bateristas que atuaram na chamada música instrumental brasileira a partir do final dos anos 1960, colocaram o ritmo do baião num outro patamar artístico e interpretativo através da complexização de sua estrutura rítmica. Tal fato será verificado nas interpretações que serão analisadas no capítulo 3. Antes de direcionar meu foco para algumas dessas performances é necessária uma compreensão teórica do conceito de gênero musical.

1.2 Conceito de gênero musical

O “baião” se afirmou como gênero musical na cultura nacional devido à aceitação de determinadas regras e símbolos por parte da sociedade (BARRETO, 2012; FABBRI, 1980). Como afirma Almir Cortes Barreto (2012) em sua tese de doutoramento em música, quando um gênero musical possui elementos do “imaginário popular” aceitos como tradicionais, estabelece-se uma relação com o público para além da apreciação musical e ocorre uma mistura de afetividade e reconhecimento de brasilidade (BARRETO, 2012, p.16). Penso que este fenômeno ocorreu também com o gênero musical “baião” pela grande popularidade que o mesmo alcançou. Seguindo neste raciocínio, busco esclarecimentos para o conceito de gênero musical.

Na definição de Franco Fabbri (1980, p.1), gênero musical é a reunião de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas. Apesar do autor afirmar ser impossível listar todos os tipos de regras que contribuem para a definição dos gêneros, ele faz uma tipologia das que considera mais usuais: Regras Formais e

¹⁶ As citações creditadas à Pascoal Meirelles foram colhidas na entrevista concedida ao autor para esta pesquisa no dia 24 de maio de 2014. A partir de agora, esta entrevista será identificada como (MEIRELLES, 2014).

Técnicas, que tratam dos aspectos formais e estruturais do gênero, das técnicas de execução do instrumento e da performance; Regras Semióticas, ligadas aos códigos, escritos ou não, a partir dos quais se cria uma relação entre a expressão de um evento musical e o seu conteúdo; Regras de Comportamento, relacionadas às reações comportamentais e psicológicas do músico (artista) e da plateia; Regras Sociais e Ideológicas, que descrevem os aspectos sociológicos e ideológicos presentes num gênero; Regras Econômicas e Jurídicas, que tratam das forças econômicas e jurídicas (como leis de Estado, mercado) que podem influenciar um gênero.

Não pretendo fazer aqui uma discussão teórica ampla sobre o tema, porém, em uma análise preliminar, é possível enxergar a aceitação de algumas destas regras no processo de afirmação do baião como gênero musical popular no Brasil. As Regras Formais e Técnicas podem ser relacionadas com a facilidade de assimilação dos aspectos musicais estruturais do baião (harmônico, melódico), principalmente na questão rítmica, por ele possuir uma *batida* marcada, simples e sincopada que possibilitou a sua propagação, inclusive no exterior (TELES, 2007, TINHORÃO, 2013). Em consonância com essa forma de classificação de gênero musical, a própria canção pode servir para identificar o gênero e o intérprete (VIEIRA, 2000).

As Regras de Comportamento e as Regras Sociais e Ideológicas podem ser analisadas em conjunto, pois descrevem a mensagem transmitida pelo tipo de atitude, comportamento e identidade visual dos músicos. Portanto, os símbolos que caracterizam um artista e o identificam com a população do sertão nordestino, mostram uma “sinceridade” na imagem social correspondente a sua área de consumo (FABBRI, 1980). Assim, com a ascensão do baião, a imagem do Nordeste e da cultura nordestina foi sendo construída através dos símbolos associados ao gênero, que ganharam força na medida em que ele se afirmava como expressão artístico-musical (VIEIRA, 2000). Utilizando-me das palavras do antropólogo Clifford Geertz (1978): “ao se depararem com alguns símbolos no qual se identificam, os homens os percebem de modo significativo, isto é, atribuindo-lhes significados ou reconhecendo neles significados já atribuídos” (apud VIEIRA, 2000, p.146). No caso aqui estudado, os símbolos principais do gênero baião foram associados aos elementos da cultura nordestina. Sobre a música de Luiz Gonzaga, Ferretti (1998) afirma:

Sua “nordestinidade” é marcada tanto no ritmo em que foi composta, no conteúdo de suas letras e na linguagem nelas utilizada, como também nos instrumentos em que vem sendo executada e na imagem exibida por Luiz Gonzaga ao público, reforçada pelo gibão e chapéu de couro, símbolos do Nordeste (...) (FERRETTI, 1998, p.149).

Sob o prisma das regras de comportamento presentes na definição de gênero musical proposta por Fabbri (1980), tomo por empréstimo a visão de Ruben George Oliven (2000), de que é na interação entre o artista e o seu público que Luiz Gonzaga constrói uma imagem, um tipo, com várias características exteriores, símbolos emblemáticos, como a simpatia, o chapéu de couro e a sanfona. À medida que o baião foi ampliando seus espaços de atuação e interação cultural nos grandes centros, transformou-se num símbolo associado à “brasilidade”, ao “ser brasileiro” (VIEIRA, 2000). Como afirma Ferretti (1998), quando se estabelece um gênero que “vem das raízes” cria-se, ao mesmo tempo, uma resistência aos ritmos que vêm de fora, o que ajudou na afirmação do baião como gênero popular reconhecidamente brasileiro. Apresentada a definição de gênero musical, dirijo meu olhar para o contexto histórico-social de quando o baião passou a ser reconhecido como gênero de música popular no Brasil.

1.3 Baião enquanto gênero de música popular

A afirmação do baião como gênero dentro da música popular brasileira aconteceu entre a segunda metade da década de 1940 e meados dos anos 1950 (VIEIRA, 2000). Isto foi possível devido a condições favoráveis criadas por fatores ligados a questões sociais, políticas e econômicas. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, dentro da política da Aliança para o Progresso, os Estados Unidos promoveram uma dominação cultural através da exportação de sua poderosa indústria de entretenimento - filmes, músicas e modismos -, que atingiu boa parte do mundo ocidental. Desta forma, o Brasil, assim como outros países da América Latina, foi invadido por uma grande quantidade de músicas vindas do exterior (ALBIN, 2003), ficando o cenário musical composto, predominantemente, de sambas, sambas-canção e ritmos estrangeiros. O surgimento do baião, personificado na figura de Luiz Gonzaga, foi visto como uma alternativa ao predomínio do samba e uma resistência à dominação cultural vinda do exterior. Portanto, para as “tradições musicais com características profundamente enraizadas em noções de autenticidade rural [que] foram assumidas por serem mais resistentes às influências estrangeiras, Gonzaga e outros músicos do nordeste forneceram uma alternativa ao domínio singular do samba”¹⁷ (CROOK, 2005 p.231, tradução do autor).

¹⁷ (...) musical traditions with characteristics deeply rooted in notions of rural authenticity that were assumed to be more resistant to foreign influences, Gonzaga and other northeast musicians provided an alternative to the singular dominance of the samba. (CROOK, 2005, p.231).

Além da questão internacional, o país passava por um processo de industrialização acompanhado pelo crescimento urbano e por uma migração campo-centro com o crescimento das classes populares nas grandes cidades (OLIVEN, 2000). Instaladas no Rio de Janeiro, capital federal na época, esta parcela da população, vinda principalmente do nordeste, formaria a base do futuro público consumidor do gênero baião. A sociedade brasileira então vivia o período posterior ao Estado Novo de Getúlio Vargas, cujo regime ditatorial foi marcado por políticas de cunho nacionalista, inclusive na área da música. Como exemplo, pode-se citar a implementação do canto orfeônico no país, capitaneada pelo maestro Villa-Lobos (FONTERRADA, 2008). As ideias de construção da identidade nacional, de “brasilidade”, de valorização do que é nosso, estavam presentes na sociedade do período. No chamado “tempo do Getúlio” ou “tempo da bondade”, como assim era popularmente denominado seu governo, o campo da música estava bastante aberto e propício à entrada de uma produção (gênero musical) tido como “nosso”, tipicamente brasileiro, facilmente identificável como elemento de identidade (VIEIRA, 2000, p.175).

Nesta época, o desenvolvimento da indústria do disco e dos meios de comunicação, em especial do rádio, permitiram a difusão da música popular e o surgimento de artistas como Luiz Gonzaga, que puderam se lançar e divulgar suas músicas em programas de auditório (VIEIRA, 2000, OLIVEN, 2000). É neste contexto de construção da identidade nacional através da música, da expansão do rádio e do crescimento do mercado fonográfico, que o baião se solidificou como gênero musical no país. Ao alcançar tal status, o gênero acabou por romper uma hegemonia nacional na área da música. Segundo Ricardo Cravo Alvim (2003), entre os anos 1940 e 1950, o baião quebra a matriz musical urbana representada pelo samba. Sulamita Vieira (2000), em seu estudo sobre a frequência das gravações de gêneros musicais nas duas maiores gravadoras no Brasil entre os anos 1930 e 1946, afirma que neste período, o samba, somado às marchas, dominava quase a metade das gravações realizadas no país. Todavia, com o avanço das gravações do baião entre os anos de 1947 e 1957, o quadro se altera e o samba passa a ter um concorrente expressivo. Outro elemento importante para a consolidação e a difusão do baião foi sua associação com o samba num mesmo disco, no caso, um compacto 78 RPM com duas músicas, uma de cada lado. O fato do baião ser gravado junto com o samba por grandes artistas da época contribuiu definitivamente para a afirmação do baião como gênero musical popular. Trazido para o campo da música como uma espécie de convidado especial, pela mão do samba, o baião parece haver encontrado mais um motivo para ampliar seu círculo de simpatizantes (VIEIRA, 2000, p. 75).

A discussão sobre o gênero musical baião serve como suporte para se entender como este conseguiu um alcance tão amplo dentro da música popular brasileira. Como anteriormente referido, acredito que um dos fatores que contribuíram para a popularização do ritmo do baião foi ter ele uma *batida* simples, o que, por sua vez, veio facilitar sua adaptação para a bateria.

1.4 A bateria

Na definição do dicionário Luft (1999, p109), bateria é um instrumento formado por vários tambores e pratos de diversos tamanhos, percutidos por um só músico¹⁸. No entanto, o instrumento, da forma como é hoje conhecido, é uma invenção relativamente recente, pois sua configuração atual começou a se solidificar somente por volta do início dos anos 1930 (ALDRIDGE, 1994). Assim, apresento um breve panorama histórico do surgimento da bateria, instrumento que veio agregar suas cores à extensa paleta das percussões. Para tanto, faço uma retrospectiva dos elementos que possibilitaram o seu aparecimento.

Classificado como pertencente à família dos membranofones¹⁹ e com uma grande diversidade de modelos e tamanhos, o tambor é utilizado há muitos anos com as mais variadas funções: divertimento, celebrações religiosas e guerras. Em visita à exposição *Rhythm! Discovery Center*, promovida pela *Percussion Art Society* (PAS), na cidade de Indianápolis (EUA), cujo acervo se dedica inteiramente a traçar um panorama dos instrumentos de percussão de várias épocas, pude constatar que antigas bandas militares, como o exército Suíço na Europa, usavam tambores nos campos de batalha para inspirar seus soldados a lutar e assustar seus inimigos. Nos Estados Unidos da América, tambores militares também foram utilizados com o mesmo propósito na guerra de Secessão ocorrida entre 1861-1865²⁰. A figura 3 mostra um exemplar desse tipo de tambor.

¹⁸ É possível fazer uma analogia com o conceito de percussão múltipla, situação frequente na música erudita, onde o percussionista é obrigado muitas vezes a executar vários instrumentos numa mesma obra (CARDOSO, 2015).

¹⁹ Classe de instrumento de percussão cujo som é produzido por uma membrana ou pele em vibração. Para saber mais: BOLÃO, Oscar. A bateria por Oscar Bolão. Musico do Brasil Home Page. Disponível em <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolao-abateria.htm>> Acesso em: 13 mar. 2015

²⁰ Informações coletadas na exposição de longa duração intitulada *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA, novembro, 2014. Para saber mais ver: RHYTHM! DISCOVERY CENTER. Disponível em <<http://rhythmdiscoverycenter.org>> Acesso em: 10 mar. 2015.



Figura 3. Tambor militar usado na guerra civil dos Estados Unidos da América em 1861. Peça do acervo *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA.²¹

As bandas militares e as bandas marciais foram, de certa maneira, as precursoras da bateria devido à presença de instrumentos comuns que, futuramente, viriam compor sua configuração²². John Aldridge (1994, p.5), em seu livro intitulado *Guide to Vintage Drums*, descreve o surgimento e a evolução da bateria nos Estados Unidos; segundo o autor, até o final dos anos 1800, as bandas marciais contavam com três diferentes percussionistas para tocar o bumbo, a caixa e o prato. Contudo, por volta de 1890, com a invenção de um pedal de bumbo rudimentar e com a inclusão de outros mecanismos, foi possível que um mesmo percussionista tocasse dois instrumentos simultaneamente, iniciando assim a caminhada para o surgimento da bateria. Sob a mesma perspectiva, Leandro Barsalini (2009) afirma que a bateria se originou nos Estados Unidos, provavelmente nos circos e espetáculos de variedades, chamados *Vaudevilles*. Seu desenvolvimento é concomitante com o aparecimento do *jazz*, surgido no estado americano de New Orleans, por volta de 1900. A formação do instrumento naquela época ainda era um pouco diferente da que conhecemos nos dias de hoje:

(...) a bateria do *New Orleans Dixieland Jazz style* era inicialmente formada por um grande bumbo de 28 a 30 polegadas de diâmetro (trazido (...) das paradas militares ou desfiles funerários), uma caixa (geralmente apoiada sobre uma cadeira), um pequeno prato chinês (...) e uma série de acessórios como *cowbell*, *wood block* e *temple block* (BARSALINI, 2009, p.9).

²¹ Todas as fotos e figuras presentes nesta dissertação foram produzidas pelo autor.

²² Para saber mais sobre este tema visitar: BOLÃO, OSCAR. A bateria por Oscar Bolão. In: *Musico do Brasil Home Page*. Disponível em <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolao-abateria.htm>> Acesso em: 13 mar.2015

O estilo pioneiro de tocar dois instrumentos de percussão ao mesmo tempo e por um só músico ficou conhecido como *Double Drumming* e surgiu entre o final do século XIX e o início do século XX, antes do aparecimento do pedal de bumbo moderno. Consistia em tocar o bumbo com uma das mãos e a caixa com a outra. A figura 4 abaixo mostra uma foto de 1939 que representa como era o “antigo” estilo de *Double Drumming*²³.

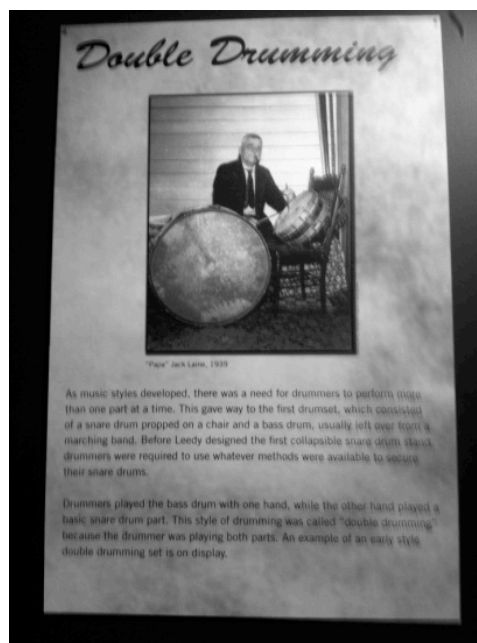


Figura 4. Exemplo de *Double Drumming* em 1939. Cartaz do acervo *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA.

No início dos anos 1900, com o uso do pedal já relativamente popularizado, surgiu a possibilidade do uso do bumbo juntamente com pratos (colocados próximo ao chão), através de uma ligação feita por haste. Uma das dificuldades deste novo sistema era não haver forma de se tocar os instrumentos separadamente. Esses modelos eram feitos de madeira e não tinham mecanismos de retorno da maceta, o que criava mais uma dificuldade para os bateristas do período²⁴.

²³ Informações coletadas na exposição de longa duração intitulada *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA, novembro, 2014. Para saber mais ver: RHYTHM! DISCOVERY CENTER. Disponível em <<http://rhythmdiscoverycenter.org>> Acesso em: 10 mar. 2015.

²⁴ Idem.



Figura 5. Pedal de bumbo caseiro (cerca de 1910) com acionamento pelo calcanhar e haste para tocar prato. Peça do acervo *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA.

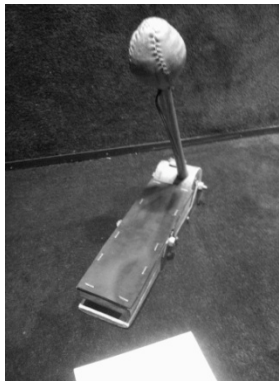


Figura 6. *The Frisco One* pedal 1910. Peça do acervo *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA.

No entanto, a invenção do pedal de bumbo moderno, patenteado em 1909 pelos irmãos Theobald e William F. Ludwig, revolucionou a concepção da bateria como um todo. Em sua construção incluíram uma base de metal para o pé e uma haste onde se apoiava uma mola que permitia o retorno da maceta para a posição inicial após cada golpe. Isto possibilitou que os bateristas pudessem tocar o bumbo em andamentos mais rápidos e por mais tempo sendo, portanto, um dos fatores que facilitou o acompanhamento e as imposições musicais da época (ALDRIDGE, 1994). As figuras 7 e 8 mostram um pedal de bumbo Ludwig de 1924 cujo modelo é bem próximo ao original patenteado em 1909.



Figuras 7 e 8. Pedal de bumbo Ludwig (1924). Peça de um acervo particular.

Seguindo esta evolução, a Ludwig lança, no seu catálogo de 1918, o seu primeiro *drum set* (conjunto de tambores), ou seja, uma bateria formada por: bumbo (24 x 8 polegadas), caixa (12 x 3 polegadas), pedal de bumbo com acionamento de prato, prato suspenso e *wood block* (bloco de madeira). Devido à situação musical do início do século XX, com o advento do cinema silencioso, a demanda para que os bateristas produzissem uma grande quantidade de efeitos sonoros para os filmes era enorme. Por consequência, além dos mais diversos instrumentos de percussão, novas peças foram adicionadas ao *set*, a exemplo do tom-tom chinês que aparece nos catálogos da Ludwig entre 1919 e 1923 (ALDRIDGE, 1994).



Figuras 9. Bateria Roy Knapp Early "Trap" usada entre anos 1920 e 1930. Set formado por bumbo, caixa, tom-tom chinês, pratos e instrumentos adicionais como timbales, pedal *snowshoe*, *woodblock*, *cowbel*, *temple block* e *triângulo*. Peça do acervo *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA.

Os primeiros pedais utilizados para percutir pratos foram patenteados pela fábrica Leedy em 1926 (HUNT, 1994, apud BARSALINI 2009, p. 10). Eram chamados de *low boy* (menino baixo), pois ficavam muito próximos ao chão. Era uma versão rudimentar do que se

conhece hoje como máquina de contratempo.²⁵ Com a percepção de que estes pratos poderiam também ser tocados com as mãos, a transição do *low boy para o hi-hat*²⁶ foi relativamente rápida e ambos os modelos aparecem em catálogos da Leedy, Slingerland, Ludwig e Walberg nos anos 1928 e 1929 (ALDRIDGE, 1994). A partir daí, a bateria se desenvolveu bastante ao longo dos anos, incorporando tambores de diversos tamanhos (tom-tom agudo e grave) e pratos com várias funções (ataque e condução). Assim, por volta de 1935, o baterista Gene Krupa²⁷ aparece tocando com um *set* que mais tarde iria se tornar padrão dentro da indústria da bateria. Era um modelo Slingerland que agregava tom-tom e surdo com dupla afinação²⁸ (peles superior e inferior).



Figuras 10 e 11. Bateria Slingerland Radio King usada por Gene Krupa em meados dos anos 1930. Peça do acervo *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA.

A partir de então, este modelo de bateria vira *standard*, ou seja, passou a ser aceito e produzido por diversas marcas e fabricantes, popularizando-se. Aos poucos, o instrumento

²⁵ Não há um consenso para a denominação desta peça da bateria no Brasil. O conjunto de dois pratos é popularmente conhecido como *hi-hat*, contratempo, chimbau ou pratos de choque. A estante com pedal que possibilita tocar os dois pratos com o pé é chamada de máquina de contratempo, estante de chimbau ou máquina de hi-hat. Para este trabalho escolho os termos “máquina de contratempo ou de *hi-hat*”.

²⁶ Abreviação de *high – hat* (chapéu alto).

²⁷ Influente baterista de *jazz* norte americano cujo período de grande atuação foi a partir da década de 1930 até meados dos anos 1960. O instrumentista desenvolveu uma nova função musical para a bateria que se contrapôs ao que era vigente até meados dos anos 1930. Ao tocar a música “Sing, Sing, Sing” com a banda de Benny Goodman, Gene Krupa foi possivelmente um dos primeiros a utilizar a bateria para longos solos. Até então o instrumento era usado basicamente para a marcação rítmica [acompanhamento] e efeitos sonoros (ALDRIDGE, 1994). Para saber sobre a biografia de Gene Krupa visitar: www.drummerman.net/biography.html

²⁸ Trata-se a rigor de um mecanismo independente de afinação, isto é, um tambor que contém tarraxas de afinação em ambos os lados, membrana superior e membrana inferior. Antes de ser criado esse mecanismo, as duas membranas já eram afinadas, porém sem a mesma precisão, já que apenas uma haste ligava as peles, não permitindo uma afinação independente. Nas escolas de samba, por exemplo, todos os tambores são afinados ainda hoje dessa maneira. São instrumentos rústicos e que não possuem um mecanismo independente de afinação (CARDOSO, 2015).

tomou conta das orquestras e *jazz bands* americanas e sua sonoridade passou a ser ouvida em canções tocadas pelos gramofones de diferentes países (MOREIRA, 2011). Chegava-se, então, à configuração básica da bateria que temos até hoje: bumbo, caixa, tom-tom (tambores), surdo²⁹ (tambor de chão), pratos (de condução ou de ataque) e *hi-hat* (prato de contratempo ou chimbau) como pode ser observado nas figuras 12 e 13.



Figuras 12. Bateria Ludwig modelo Super Classic de 1971. Peça do acervo *Rhythm! Discovery Center*, Indianápolis, EUA.



Figura 13. Bateria Yamaha modelo PHX de 2014. Peça exposta na feira de música NAMM 2015, Califórnia, EUA.

²⁹ Em inglês esta peça é conhecida como *floor tom* (tom-tom de chão). Na língua portuguesa, e na música popular brasileira, o termo surdo, referido à bateria, é uma analogia ao surdo das escolas de samba (CARDOSO, 2015).

1.4.1 A bateria no Brasil

A chegada e a difusão da bateria no Brasil no início do século XX, foi consequência da importação de elementos culturais americanos e, portanto, reflexo do processo de industrialização e modernização deflagrado principalmente a partir do Rio de Janeiro (BARSALINI, 2009, p.13), capital federal à época. A historiografia, porém, não precisa exatamente quando a bateria surgiu no país, mas defende que isto tenha ocorrido entre os anos de 1917 e 1920. Tal hipótese é sustentada com base em alguns indícios que vale a pena serem citados. A revista Fon-Fon, bastante popular entre as classes mais abastadas da República, publicou em dezembro de 1917, a descrição de “um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra uns canudos estridentes”. Para Alberto T. Ikeda (1984), citado por Barsalini (2009), o músico citado era o euro-americano Harry Kosarin, maestro, pianista e chefe da orquestra do Teatro Fênix no Rio de Janeiro. José Ramos Tinhorão (1990) também reconhece Harry Kosarin como o responsável por apresentar aos cariocas e paulistas a “novidade da bateria americana”, em meados de 1919, durante as exposições da sua *Harry Kosarin Jazz Band* (apud BARSALINI, 2009). A denominação de “bateria americana” foi usada, provavelmente, para diferenciar este instrumento do “naipe” de percussão pertencente às bandas militares (BARSALINI, 2009, p.13).

Apesar das fontes divergirem em relação à data, o fato é que nos anos 20 a bateria já era conhecida nas principais cidades brasileiras, sendo utilizada nos teatros de revista, cassinos, hotéis e nas orquestras de cinema que acompanhavam os filmes mudos (MOREIRA, 2011). Diante do que foi aqui explicitado, acredito que as primeiras baterias que chegaram ao Brasil tiveram uma configuração básica próxima daquelas usadas nos Estados Unidos, entre 1910 e 1920, ou seja: bumbo, caixa, pedal de bumbo com acionamento de prato e prato suspenso. Um dos indícios que me levam a fazer esta afirmação é uma fotografia, pertencente ao acervo do Museu da Cidade de Salto (SP), datada de 1920. Nela, o baterista que acompanhava o conjunto do Maestro Gaó toca um *set* formado exatamente pelas peças acima citadas (BARSALINI, 2009, p.22). Uma outra possibilidade, apoiada na citação da revista Fon-Fon de 1917 sobre um músico que batucava em “onze instrumentos diversos”, é a existência de outros modelos de bateria com mais acessórios, como por exemplo, *wood blocks*, tom-tom chinês e efeitos diversos. Já o *hi-hat* pode ter chegado com os modelos que vieram a partir dos anos 1930. No entanto, até o momento, pela falta de fontes que comprovem minha suposição, deixo esta lacuna em aberto. Contudo, posso supor que, a partir

de meados da década de 30, a bateria comumente utilizada pelos nossos músicos já se aproximava da configuração moderna que o instrumento ganhou dali em diante.

Ao buscar informações sobre os primeiros bateristas brasileiros recorri a Falleiros (2000), Efegê (1980), citados por Barsalini (2009, p.27), que apontam quatro nomes principais: Joaquim Silveira Tomás, Sut, Valfrido Pereira da Silva, e Luciano Perrone. O primeiro foi percussionista e posteriormente baterista. Integrava o conjunto Os Oito Batutas com Pixinguinha, Donga e outros, quando começou a usar a bateria por volta de 1923. O segundo da lista é o músico João Batista das Chagas Pereira, conhecido como Sut, que iniciou sua carreira na década de 1920. Tido como um virtuose, trabalhou na Rádio Nacional e tocou com Carmem Miranda, acompanhando a cantora em temporada de shows em Nova York. Já o baterista Valfrido Pereira da Silva participou de inúmeras gravações a partir de 1932, quando integrou os grupos dirigidos por Pixinguinha, na gravadora RCA. Valfrido foi um dos primeiros nomes a serem creditados como *baterista* em disco, registro que se pode constatar na ficha técnica da gravação da música *Preludiando* (ALBIN, 2006; apud BARSALINI, 2009, p.27). A carreira de Valfrido inclui também seu trabalho nos estúdios da Odeon até 1935 e a participação na orquestra de Romeu Silva, conjunto que atuou no famoso Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, até o seu fechamento em 1946³⁰.

O quarto nome da lista citada é Luciano Perrone, uma das figuras mais proeminentes da percussão no Brasil. Considerado “pai” da bateria brasileira (BOLÃO, 2003), começou sua carreira cedo, em 1922, quando, aos quatorze anos, passou a fazer efeitos sonoros nos cinemas do Rio de Janeiro. A partir de 1924, se firma como um dos bateristas mais requisitados, tendo trabalhado em várias orquestras e gravadoras como RCA, Odeon e Columbia. Neste período, conheceu Radamés Gnattali, com quem formaria uma parceria musical que duraria 59 anos. Em 1931, durante a gravação de *Faceira*, protagonizou um dos primeiros destaques da bateria em discos no Brasil quando, na música, a bateria aparece sozinha, sem a presença de outros instrumentos, em determinado momento do arranjo (BARSALINI, 2009, p.30). Além disso, em 1936, Luciano Perrone tocou na inauguração da Rádio Nacional, local onde trabalharia por mais de 25 anos acompanhando vários artistas em diferentes épocas. Dotado de grande habilidade como instrumentista, conseguiu sintetizar com maestria vários ritmos brasileiros na bateria. O resultado dessas abordagens foi imortalizado em seu álbum solo intitulado *Batucada Fantástica*, lançado em 1963. Ainda no campo da

³⁰ Nesta data, o presidente Dutra proibiu a existência de cassinos no Brasil. Para saber mais sobre a orquestra Romeu Silva ver: ALL MUSIC. ROMEU SILVA. Disponível em < <http://www.allmusic.com/artist/romeu-silva-mn0001940708/biography>> Acesso em: 13 mar.2015

música popular brasileira, a performance de Luciano Perrone e a própria bateria tiveram outro momento de destaque em 1939, com a gravação histórica de *Aquarela do Brasil*. Composta por Ary Barroso, cantada por Francisco Alves e com arranjo de Radamés Gnattali, o sucesso da canção fez com que a bateria brasileira fosse divulgada de maneira marcante no cenário nacional e internacional (BOLÃO, 2003).

Com relação ao uso do instrumento na interpretação dos ritmos brasileiros, o baterista e pesquisador Oscar Bolão em artigo intitulado *A bateria*, para o projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*, comenta que, com a moda das *jazz bands* americanas por volta do ano 1923, a bateria era usada para reproduzir os gêneros musicais oriundos dos Estados Unidos divulgados em filmes e discos. Aos poucos, instrumentistas como Luciano Perrone, Sut e Valfrido Silva começaram a tocar na bateria ritmos nacionais, como samba, choro, maxixe e marchinha³¹. Nesse sentido, penso ser necessário acrescentar mais um nome expressivo na lista anteriormente apresentada. Trata-se de um dos mais antigos bateristas brasileiros em atividade: o músico Plínio Araújo. Em 1934, em João Pessoa, Plínio Araújo foi um dos fundadores da Orquestra Tabajara ao lado do irmão, maestro e arranjador Severino Araújo. Em 1940, a Orquestra se apresentou regularmente na Rádio Tabajara, da Paraíba, com Plínio Araújo no trompete. Contudo, em 1945, quando a Orquestra chega ao Rio de Janeiro, Plínio já era o instrumentista responsável pela bateria. Estabelecidos na cena musical carioca, o grupo foi contratado nos anos 1940 por Assis Chateaubriand como atração principal da Rádio Tupi, embora também tocasse na Rádio Nacional a convite do radialista Almirante. Em 1951, a Orquestra participou da inauguração da TV Tupi do Rio de Janeiro (Canal 6), onde anos mais tarde se apresentou ao lado da orquestra americana de Tommy Dorsey. No ano de 1955, Plínio e Severino Araujo assinaram contrato com a Rádio Nacional e passaram a tocar regularmente na Rádio Mayrink Veiga, acompanhando artistas como: Elizeth Cardoso, Marlene, Jamelão, Francisco Alves, entre outros. Desde então, Plínio Araujo vem tocando e gravando os mais variados ritmos brasileiros e estrangeiros com a orquestra³².

Ao apontar os cinco nomes da cena musical brasileira que possivelmente atuaram nas primeiras adaptações do baião na bateria, pretendi demonstrar que, mesmo antes da formatação e popularização do baião como gênero musical, ou seja, antes da segunda metade

³¹ Para saber mais sobre a bateria no Brasil visitar: BOLÃO, Oscar. A bateria por Oscar Bolão. In: Musico do Brasil Home Page. Disponível em <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbola-abateria.htm>> Acesso em: 13 mar.2015

³² Para saber mais sobre a Orquestra Tabajara ver: ORQUESTRA TABAJARA DE SEVERINO ARAÚJO. Disponível em <<http://www.orquestratabajara.com.br>> Acesso em: 12 mar.2015

da década de 1940, a bateria já se encontrava inserida na música brasileira. A seguir investigarei quando o baião passou também a ser interpretado neste instrumento.

1.5 A Bateria no baião

Inicialmente, devido à formatação do baião feita por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a sanfona, zabumba e o triângulo se tornaram instrumentos indispensáveis a sua performance (FERRETTI, 1988). Porém, com o tempo, o baião também passou a ser executado por outros instrumentos. Segundo Sulamita Vieira (2000): “em termos de acompanhamento (...), o baião foi, aos poucos, comparecendo a outras praças, levado por outros instrumentos e, desse modo, ampliando o seu público” (VIEIRA, 2000, p 83).

É nesta perspectiva que pretendo investigar quando a bateria passou a servir como mais um recurso para a execução do baião. Para tanto, tomo de empréstimo as noções de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (2007). O autor ressalta a necessidade de se atentar para os elementos periféricos, os detalhes, os indícios, normalmente negligenciados numa pesquisa com perspectiva global, mas que são características que possibilitam conhecer a essência das sociedades e culturas. Transpondo este raciocínio para a investigação aqui proposta, atentei para os indícios das primeiras gravações do baião feitas por grandes artistas acompanhados das orquestras das gravadoras ou de grupos regionais, entre o final dos anos 1940 e meados dos anos 1950. Além disso, ressaltarei as mudanças de instrumentação ocorridas no processo de adequação do baião à nova realidade do mercado da música já no início dos anos 1970.

Um dos primeiros indícios da presença da bateria no baião é a entrada de outros instrumentos na performance deste gênero. Como aponta Sulamita Vieira (2000), “O fato de o baião ser expresso por uma ampla rede de intérpretes, bem como de haver sido alcançado por múltiplos instrumentos, implica uma espécie de hegemonia musical que foi se incorporando à dinâmica da cultura e se espalhando pela sociedade” (VIEIRA, 2000, p.85). Apesar da afirmação da autora não mencionar a bateria especificamente, posso crer que o baião também foi “alcançado” por esse instrumento, pois há outros indícios de sua presença na mesma época, apesar de ser difícil precisar como e quando teria ocorrido a adaptação do baião para a bateria. Mas, ainda há outras pistas.

É sabido que a chegada do instrumento ao Brasil se deu por volta do início dos anos 1920 (IKEDA, 1984, apud BARSALINI, 2009, p.19). E, em exame da discografia brasileira dos anos 1930, Vieira (2000, p.49) aponta a frequência significativa de algumas orquestras em

gravações acompanhando vários cantores da época. Dentre essas estava a orquestra da RCA Victor, dirigida por Pixinguinha, composta de: 3 saxofones, 2 trompetes, 1 trombone, 1 piano, 1 banjo, 1 tuba e 1 **bateria** (VIEIRA, 2000, p.50. grifo meu). No período após 1946, quando o baião começa a se popularizar no Brasil, a mesma autora ressalta que o gênero musical se expande pelo país através de diversos grupos musicais e orquestras. Ao gravarem baiões em meados dos anos 1950, vários artistas de sucesso na época, como Isaura Garcia (1950), Carmélia Alves, Marlene e Nelson Gonçalves (1952), e Emilinha Borba (1953) foram, certamente, acompanhados por grupos regionais ou por orquestras das grandes gravadoras, como a própria RCA Vitor que, como visto anteriormente, contava com a presença da bateria na sua formação. (VIEIRA, 2000, P.75).

As atuações dos bateristas pioneiros no Brasil me trazem mais indícios sobre a execução do baião na bateria. Como já verificado, o baterista Valfrido Pereira da Silva participou dos grupos de Pixinguinha na gravadora RCA a partir de 1932 e trabalhou com a orquestra de Romeu Silva que ficou ativa no Cassino da Urca até 1946. Luciano Perrone tocou na Rádio Nacional de 1936 até 1961 e participou de inúmeras gravações com Radamés Gnattali deste período em diante. Atuando como baterista a partir de 1945, na popular e famosa Orquestra Tabajara do maestro Severino Araújo, Plínio Araújo possivelmente já teria tocado o baião após 1946 (quando o mesmo foi estilizado por Gonzaga e Teixeira), pois a orquestra, formada no estado da Paraíba, sempre abarcou em seu repertório diversos ritmos brasileiros, inclusive os nordestinos. Contudo, o que se sabe ao certo é que Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara gravaram em 1952, sob número SvA039, um baião intitulado *Baião pra maluco* de autoria do maestro³³. Tais fatos me levam a pressupor que o baião já poderia ter sido adaptado para a bateria, pelo menos, desde o início dos anos 1950 nas gravações e interpretações dos vários artistas que passaram pelas rádios, estúdios, cassinos e bailes da época.

Um outro indício da presença da bateria no baião está na tentativa de difundir o ritmo no exterior entre os anos de 1958 e 1964. Segundo Ferretti (1998), neste período, o baião entrava em declínio devido ao fim dos programas de auditório nas rádios, à ascensão da TV, e ao surgimento da bossa nova. Humberto Teixeira, com o intuito de resgatar o prestígio do gênero musical, organiza caravanas de músicos e artistas ao exterior, mas não obteve êxito, pois o mercado musical já havia sido dominado pelo rock de Elvis Presley (p.65). Na IIIª

³³ Para saber mais: GRAVAÇÕES RARAS SERVERINO ARAÚJO. Disponível em <<http://musicachiado.webs.com/gravacoesraras/SeverinoAraujo.htm>> Acesso em: 15 fev.2015

Caravana Oficial da Música Popular Brasileira, realizada na Europa em 1960, participava o grupo Brasília Ritmos, que atuava como “o Sexteto de Radamés Gnattali”. Dentre os integrantes do sexteto estava Luciano Perrone (TINHORÃO, 2013, p.261). Apesar de ser ele conhecido como um dos inventores do chamado samba batucada na bateria (BARSALINI, 2009), acredito que por estar numa viagem de divulgação dos ritmos brasileiros no exterior, entre eles o baião, Perrone provavelmente tocou o ritmo na bateria. Não obstante não ter conseguido o sucesso pretendido com as caravanas citadas anteriormente, ainda assim, o ritmo do baião conseguiu uma penetração entre os bateristas estrangeiros devido justamente à sua estrutura simples, em oposição à complexidade rítmica do samba (TINHORÃO, 2013, p. 256).

Outra evidência da presença mais acentuada do uso da bateria na execução do baião está na transição estilística que ocorreu entre o advento da bossa nova, no final dos anos 1950, e o surgimento da chamada MPB em meados dos anos 1960 e início do anos 1970. Para acompanhar a constante evolução da música brasileira, o baião precisou se adaptar às mudanças promovidas pelas exigências do mercado e às novas técnicas de gravação, entre outros fatores. Nesta linha, Ferretti (1998) defende que para se vincular “a um público de classe social mais alta, exigiu-se a mudança dos instrumentos tradicionais (sanfona, triângulo e zabumba) por outros mais modernos e “civilizados” (guitarra, piano, flauta, etc)” (p.141). Apesar da autora não mencionar especificamente a bateria nesta mudança, fica subentendido que a mesma participou do processo de modernização, pois seria a substituta natural da base rítmica representada pelo zabumba e triângulo. De qualquer forma, posso afirmar que entre as décadas de 1960 e 1970 a bateria já estava consolidada na música brasileira como mais um instrumento de execução do baião. Após estas considerações sobre a origem do baião e sua adaptação para bateria, trago mais um tópico para tratar da presença deste gênero popular na música instrumental brasileira.

1.6 Música instrumental brasileira e o baião

Seguindo a perspectiva histórica até agora desenvolvida, acredito que após o final dos anos 1960, o baião aparece, mais frequentemente, associado a uma tipo de música que veio a ser conhecida como música instrumental brasileira, ou simplesmente música instrumental, já definida na introdução deste trabalho. Tal constatação me leva à afirmação de que, entre o aparecimento do baião como gênero de música popular e o advento da música instrumental brasileira feita a partir dos anos 1960 em diante, há uma evolução significativa em relação à

performance do baião na bateria. Essa evolução pode ser observada, em âmbito mais geral, quando se compara as performances de músicos que reproduziram a forma tradicional do ritmo e aqueles que se propuseram a ir além musicalmente:

No processo de afirmação da música popular nordestina (...), encontram-se entre seus seguidores aqueles simples reprodutores de seu estilo e de seu conjunto típico, anônimos profissionais que deram vida à forró nas mais distantes cidadezinhas, aqueles que têm produzido um **trabalho mais elaborado**, conservando o “sotaque musical” do nordeste, a exemplo de **Dominguinhos**, e aqueles que, mais ousadamente juntaram influências de Gonzaga a outras fontes, produzindo uma fusão de novos estilos e novas tecnologias (RAMALHO, 2004, p.2, grifo meu).

Compartilhando da mesma perspectiva, Barreto (2012) comenta exatamente esta diferença entre um baião “simples”, representado pelas gravações de Luiz Gonzaga, e outro mais elaborado e “experimental”, dando como exemplo as inúmeras regravações da música *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

(...) gravações realizadas entre as décadas de 1940 e 1950, período em que [Luiz] Gonzaga atua como figura principal na estilização do baião, (...) são músicas que podem ser consideradas “simples” do ponto de vista instrumental (...). A composição “Asa Branca” (...) por exemplo, recebeu várias gravações instrumentais onde técnicas de desenvolvimento do material melódico e reharmonização são empregadas de forma abundante. Dentro desta abordagem podemos citar o arranjo “experimental” de Hermeto Pascoal no álbum “A música livre de Hermeto Pascoal” (...) (1973), a versão jazzística feita pela pianista Eliane Elias em duo com Herbie Hancock (...) (1995), e o “Concerto sinfônico para Asa Branca” de Sivuca (...) no álbum “Sivuca Sinfônico (...)” (2004) (BARRETO, 2012, p.176).

A citação anterior menciona aspectos melódicos e harmônicos dos arranjos. Contudo, penso que as afirmações do autor reforçam, mesmo que implicitamente, a minha hipótese de que houve uma evolução estilística do baião na música instrumental, principalmente na sua estrutura rítmica quando executado na bateria.

Ainda é difícil saber quando e como teria começado esta abordagem mais jazzística do baião no instrumento. No entanto, baseado nas informações que obtive nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, tenho um ponto de partida. O baterista Márcio Bahia, com sua experiência de ter começado a tocar com Hermeto Pascoal no início da década de 1980 e de conhecer bem a sua discografia anterior, como mostrarei no capítulo 2, afirma que a interpretação dos ritmos brasileiros de uma maneira mais livre, sem muitas regras,

privilegiando as improvisações e mudanças de fórmulas de compasso³⁴, como também é feito no *jazz*, deve ser creditada ao mestre alagoano Hermeto Pascoal:

Isso começou com o Hermeto [Pascoal] mesmo. Do jeito de tocar mais solto, mais livre (...). Eu não conhecia isso. Fui conhecer com o Hermeto as várias maneiras de se tocar o mesmo ritmo (...). Foi aí que eu comecei a descobrir como é o negócio mesmo vindo de um nordestino e as maneiras de se tocar o baião mais maxixado [ritmo do maxixe] tocado na caixa, não só conduzindo no prato, aquele lance de você tocar na caixa e fazer como banda de pífano. E mais ainda, transladar ele [baião] para outros compassos [fórmulas de compasso], em 3, em 5, em 7. Ele pega a base, ele pega a **tradição** e faz uma **transição**. Ele usa a tradição para fazer a transição dele, então, fica uma loucura (Entrevista concedida por Márcio Bahia ao autor, em junho de 2014, grifo meu)³⁵.

Importante notar que Márcio fala “tradição” e “transição” que, acredito, vem corroborar as minhas considerações sobre o desenvolvimento do baião na música instrumental. Entendo “tradição” como termo referido à execução do baião mais ligada ao ritmo de origem, inclusive da forma mais conhecida. A palavra “transição” significaria justamente partir desta maneira mais “clássica” e promover uma mudança de rumo do gênero, em outras palavras, um passo além para se chegar a algo novo. Seguindo nesta trilha, busco alguns indícios do início da abordagem jazzística do baião que poderiam estar nas primeiras gravações instrumentais das quais Hermeto Pascoal participou, no começo de sua carreira, na segunda metade da década de 1960.

Primeiramente cito como exemplo o único álbum do grupo “Quarteto Novo” gravado em 1967. Criado inicialmente para acompanhar o cantor Geraldo Vandré sob o nome de “Trio Novo”, Airto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola) e Théo de Barros (contrabaixo e violão) se juntaram posteriormente a Hermeto Pascoal (flauta e piano) e o grupo passou a adotar o nome de “Quarteto Novo”³⁶. O conjunto se destacou ao gravar um álbum instrumental inspirado nos ritmos do nordeste brasileiro, entre eles o baião. O disco foi gravado no mesmo ano do IIIº festival de Música da TV Record, realizado em São Paulo, onde se revelaram futuras estrelas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. O próprio “Quarteto Novo” teve participação neste festival quando acompanhou o cantor e compositor Edu Lobo na execução do baião *Ponteio*, música vencedora da competição (MELLO, 2003). Na apresentação da música já é possível perceber o início de uma concepção rítmica que o grupo usa no seu próprio disco, ou seja, tocar o baião misturando percussão e bateria, como ocorre na performance de Airto Moreira tocando

³⁴ É importante ressaltar que na música instrumental brasileira é possível encontrar diversas execuções de ritmos em compassos compostos, como por exemplo o samba, entre outros (CARDOSO, 2015).

³⁵ As citações creditadas a Márcio Bahia, colhidas na entrevista concedida ao autor para esta pesquisa, serão, a partir da agora, identificadas desta forma: (BAHIA, 2014).

³⁶ Para saber mais sobre o Quarteto Novo ver: QUARTETO NOVO. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/quarteto-novo/dados-artisticos>> Acesso em: 14 mar.2015

caxixi³⁷ e bumbo³⁸. A proposta musical do “Quarteto Novo” utilizava a música nordestina em uma nova roupagem, com espaço para improvisos, provavelmente, uma tentativa de não empregar material musical estrangeiro, como era comum no *samba-jazz* dos anos 1960. Assim, com esta roupagem original, o grupo acabou por influenciar muitos músicos:

(...) O “Quarteto Novo” afetou toda uma geração de músicos, de Edu Lobo a Tom Jobim, ao combinar percussão, viola caipira, violão, flauta, bateria, piano e guitarra. A proposta original (...) veio de Geraldo Vandré. Segundo ela, o quarteto deveria trabalhar exclusivamente como a música brasileira (LIMA NETO, 1999:44; apud BARRETO, 2012, p.219).

Em entrevista, o próprio Hermeto Pascoal confirma a importância que teve o “Quarteto Novo” para sua carreira, afirmando que foi o início de uma nova fase musical que inspirou muitos grupos que vieram posteriormente:

O “Quarteto Novo” foi uma das coisas mais importantes da minha carreira. Justamente porque abriu um campo para mim como compositor e também como instrumentista porque eu praticamente comecei a tocar flauta no “Quarteto Novo” (...). É muito importante. O som que a gente fez com o “Quarteto Novo” influenciou no Brasil a quase todos os grupos. (Entrevista de Hermeto Pascoal em: “QUARTETO NOVO”, GERALDO VANDRÉ – HERMETO, HERALDO, THÉO & AIRTO).³⁹

Outros bateristas importantes na interpretação do baião na música instrumental, como Fernando Pereira e Marcio Bahia, também apontam o “Quarteto Novo” como pioneiro dessa nova linguagem:

(...) considero [o “Quarteto Novo”] um marco maravilhoso. Depois, eu segui [musicalmente] o Airto Moreira (...). A linguagem de brasilidade está ali presente o tempo todo mas aquilo já é um *jazz* na concepção filosófica (...). A nordestinidade ficou consagrada *jazzisticamente* com o “Quarteto Novo” (Entrevista concedida por Fernando Pereira ao autor em março de 2014).⁴⁰

É uma evolução, não é? Mas você tem que agradecer ao Hermeto por isso. Ele foi o grande cara que fez essa grande transição com o “Quarteto Novo”, entendeu? Ele já tinha esse negócio na cabeça [música livre], essa coisa, essa pluralidade de timbres e idéias. Foi ele que fez o baião soar um pouco diferente na bateria do que todo mundo tocava na época, e evoluiu o estilo, levando para os compassos 3/4, 7/4, ou o que for. Contemporaneidade. Devemos muito ao Hermeto por isso (BAHIA, 2014).

³⁷ Destaco também a performance do baterista e percursionista Luciano Pimentel (Luciano) do grupo “Quinteto Violado”, a partir do início dos anos 1970, cuja concepção de execução na bateria dos ritmos nordestinos em geral, também é marcada pela utilização simultânea dos tambores (bumbo e tom-toms) e chocalho na mão esquerda.

³⁸ Para saber mais sobre a performance de Airto Moreira com Quarteto Novo na música *Ponteio* com Edu Lobo e Maria Medalha ver: MARIA MEDALHA E EDU LOBO - PONTEIO FESTIVAL <<http://www.dicionariompb.com.br/quarteto-novo/dados-artisticos>> Acesso em: 14 mar.2015

³⁹ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=na4oXQcmxAU>> Acesso em: 14 mar.2015

⁴⁰ As citações creditadas a Fernando Pereira que foram colhidas na entrevista concedida ao autor para esta pesquisa serão, a partir da agora, identificadas desta forma: (PEREIRA, 2014).

Márcio Bahia ainda sugere que, provavelmente, Hermeto Pascoal direcionou e deu sugestões para o baterista e percussionista Airto Moreira em relação à forma mais livre de tocar o baião. Porém, mesmo com essas declarações, não posso afirmar que isto realmente ocorreu, tendo em vista que não tive acesso aos protagonistas do “Quarteto Novo” ou a outras fontes. De todo modo, as performances de bateria e percussão de Airto Moreira com o “Quarteto Novo” são um registro importante de sua maneira de executar o baião. Utilizando-se de diferentes padrões rítmicos para acompanhar as improvisações, sua bateria diferia da forma simples com a qual o baião foi formatado, fazendo com que o gênero se aproximasse mais da linguagem musical do *jazz*⁴¹ e ganhasse um novo tipo de interpretação.

Desta forma, pelo que foi apresentado até o momento, acredito que o disco do “Quarteto Novo”, lançado em 1967, foi um início importante na construção da nova abordagem do baião. No entanto, há um trabalho anterior onde também é possível perceber indícios da presença de ritmos nordestinos na linguagem da música instrumental com influência do *jazz*. Trata-se do álbum *Em Som Maior*, gravado em 1965, pelo grupo “Sambrasa Trio”, formado por Airto Moreira (bateria e percussão), Humberto Cleyber (contrabaixo) e Hermeto Pascoal (piano, flauta), em que este último ainda atuou como arranjador.⁴² Em uma audição periférica, percebe-se que o disco tem uma sonoridade próxima dos trios de bossa nova e que o repertório é focado no ritmo do samba. No entanto, numa escuta mais atenta, é possível notar que na introdução da faixa *Lamento Nortista*,⁴³ há uma clara referência à música nordestina, com Airto Moreira reproduzindo o zabumba no surdo da bateria. Os improvisos de Hermeto e Airto neste disco já indicam o caminho que iriam seguir no trabalho do “Quarteto Novo” dois anos mais tarde.

Independente de quando esta nova abordagem tenha começado, o importante é que o trabalho de Hermeto Pascoal, juntamente com Airto Moreira, Theo de Barros e Heraldo do Monte no disco do “Quarteto Novo”, foi um marco na transição do baião para a música instrumental. A partir daí, fica clara a evolução do gênero, tanto no aspecto harmônico quanto

⁴¹ Ênfase que a expressão “linguagem musical do *jazz*” deve ser entendida como uma concepção livre de se tocar, com espaços para improvisação e liberdade de interpretação, diferindo da simples execução do ritmo de *jazz*.

⁴² Para saber mais sobre a discografia de Hermeto Pascoal: HERMETO PASCOAL. Disponível em < <http://www.hermetopascoal.com.br/discografia/05.asp>> Acesso em: 14 mar. 2015

⁴³ Para ouvir a faixa *Lamento Nortista do grupo Sambrasa Trio*: SAMBRASA TRIO. LAMENTO NORTISTA. Disponível em < <http://www.hermetopascoal.com.br/discografia/05.asp>> Acesso em: 14 mar. 2015

rítmico, em vários discos de Hermeto, e também de outros artistas como Egberto Gismonti⁴⁴. Para o baterista Pascoal Meirelles, Airto Moreira foi o responsável por essa mudança estilística do baião na bateria:

Eu acho que uma pessoa que fez essa mudança [da interpretação do baião] chama-se Airto Moreira. Ele é cria musical do Hermeto. Ele aprendeu essas jogadas de baião, essas coisas do nordeste, com o Hermeto. Mas, ele [Airto Moreira] morando lá nos Estados Unidos, começou a tocar o baião sob o ponto de vista do americano. Ele via os bateristas tocando e falava “é quase isso mas, eles não tem o nosso swing” (MEIRELLES, 2014).

Pascoal Meirelles cita o disco *Slaves Mass*, de 1977, de Hermeto Pascoal, como uma consolidação deste estilo livre e complexo de tocar o baião, creditado a Airto Moreira: “A partir dali, do disco *Slave Mass*, **colocaram mais requinte assim na levada do baião**. Eu acho que o Airto foi o cara” (MEIRELLES, 2014, grifo meu). Márcio Bahia também afirma a importância de Airto Moreira na mudança estilística do baião no trabalho do “Quarteto Novo” e acredita que isto ocorreu sob a orientação de Hermeto Pascoal:

“Quarteto Novo”! Não teve jeito, foi o grande divisor de águas. Foi um diferencial do que vinha de percussão no Brasil até 1967⁴⁵. O Hermeto com a cabeça avant-garde dele, orientou o Airto nesse sentido, eu acho. Ele [Airto] tocou caxixi com bumbo, as coisas do Hermeto, não é? Fazer esse tipo de coisa, misturar, foi o Airto sim, orientado pelo Hermeto, de tocar bateria e percussão junto, sabe? (BAHIA, 2014).

Assim, posso concluir que estas novas maneiras de tocar o baião que desaguaram na música instrumental a partir do final dos anos 1960, no disco do “Quarteto Novo”, e seguindo pela década de 1970 em diante, como no álbum *Slaves Mass*, diferem consideravelmente da maneira simples do ritmo ouvido nos discos de Luiz Gonzaga. É pertinente acrescentar também que, durante a mesma década, e prosseguindo pelos anos 1980, o multi-instrumentista Egberto Gismonti também lançou discos com este tipo de abordagem⁴⁶.

Posso, pois, afirmar que houve sim uma evolução do baião quando este passou a ser interpretado na música instrumental. Essa maneira de interpretar o gênero na bateria, de forma mais “solta”, como por exemplo, transladando os padrões do caxixi para o *hi-hat* tocado com

⁴⁴ Para saber mais sobre Egberto Gismonti: NEDER, Alvaro. Egberto Gismonti. In: All music Home Page. Disponível em < <http://www.allmusic.com/artist/egberto-gismonti-mn0000661687>> Acesso em: 15 mar. 2015

⁴⁵ Na entrevista concedida para esta pesquisa, Márcio Bahia comenta que o percussionista, compositor e inventor de instrumentos Pedro Sorongo (ou Pedro da Lua) foi um dos grandes precursores desta forma de se tocar a percussão de maneira mais livre e inventiva, citando suas contribuições na música brasileira já partir dos anos 1950 (consultar entrevista de Márcio Bahia nos anexos desta dissertação). Para saber mais sobre Pedro Sorongo acessar: *Pedro Sorongo Blogspot*. Disponível em < <http://pedrosorongo.blogspot.com/p/fotos.html> > Acesso em: 6 jun. 2015

⁴⁶ Para saber mais sobre a discografia de Egberto Gismonti: NEDER, Alvaro. Egberto Gismonti. In: All music Home Page. Disponível em < <http://www.allmusic.com/artist/egberto-gismonti-mn0000661687>> Acesso em: 15 mar. 2015

o pé, começou com Airto Moreira, mais claramente a partir do disco do “Quarteto Novo” de 1967, e continuou nos álbuns de Hermeto Pascoal das décadas de 1970, 1980 em diante, com diferentes bateristas como Nenê⁴⁷ e Márcio Bahia. Este fato servirá de marco para as análises que fiz das músicas “Baião de Lacan” e “Forró em Timbaúba” no capítulo 3 desta dissertação. Mudo agora meu foco para a formação musical dos bateristas Fernando Pereira e Márcio Bahia para o entendimento de como estes músicos aprenderam e chegaram a um nível tão alto de interpretação como observado nas performances do baião.

⁴⁷ Realcino Lima Filho, conhecido artisticamente como Nenê. Baterista e compositor tem em seu currículo trabalhos importantes na música instrumental com Egberto Gismonte, Hermeto Pascoal e na MPB com Elis Regina, Milton Nascimento entre outros. Como artista solo possui 11 discos gravados. Para saber mais acessar: Nenê Home Page. Disponível em <<http://www.nene.art.br/site/index.php?page=perfil> > Acesso em: 12 maio 2015.

CAPÍTULO 2

FORMAÇÃO MUSICAL: A TRAJETÓRIA DOS BATERISTAS FERNANDO PEREIRA E MÁRCIO BAHIA. REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE APRENDIZAGEM

A partir dos dados coletados nas entrevistas, este capítulo investiga a formação musical dos bateristas Fernando Pereira e Márcio Bahia. A apresentação de suas trajetórias está dividida em duas partes: a primeira, consiste na narrativa da formação musical, mostrando as experiências de educação que eles vivenciaram; a segunda, relata o processo de aprendizagem do baião na bateria e a descrição da interpretação do gênero no contexto da música instrumental. As entrevistas foram analisadas sob a luz das diferentes concepções de educação, sobre aquisição de habilidades, treino musical e criatividade, e revelaram a rica formação musical destes bateristas que, como mostrarei ao longo deste trabalho, contribuiu para a evolução do gênero baião na bateria, no contexto da música instrumental brasileira.

2.1 Processos de ensino-aprendizagem: formal, não-formal e informal

Para embasar a reflexão sobre a formação musical dos músicos selecionados, trago, primeiramente, algumas concepções sobre educação presentes na literatura.

Sob a perspectiva do ensino-aprendizagem, José Carlos Libâneo (2000) comenta que “os processos educativos ocorrentes na sociedade são multifacetados e complexos não podendo ser investigados à luz de apenas uma perspectiva e, muito menos, reduzidas ao âmbito escolar” (LIBÂNEO, 2000, p.63). Considerando a citação, o autor divide a educação segundo sua intencionalidade: educação não intencional, chamada de informal, e educação intencional, subdividida em educação formal e não-formal. Em relação à educação informal, Libâneo afirma que as forças sociais, políticas e culturais que operam e condicionam a prática educativa atuam de modo difuso, disperso, de forma não intencional, assumindo um caráter informal. Ao contrário, a educação formal seria aquela que apresenta como características ser sistemática, estruturada, organizada e intencionalmente planejada. Já a educação não-formal, igualmente intencional, apresenta certo grau de estruturação e sistematização pedagógica, embora não seja institucionalizada (LIBÂNEO, 2000).

Na visão de Nassif (1980), a educação informal é “o processo contínuo de aquisição de conhecimentos e competências que não se localizam em nenhum quadro institucional” (apud LIBÂNEO, 2000, p. 83). Thomas La Belle (1982), citado por Moacir Gadotti (2005), define a educação-não formal como “toda atividade educacional organizada, sistemática, executada fora do quadro do sistema formal para oferecer tipos selecionados de ensino a determinados subgrupos da população”(p.2). No entanto, Moacir Gadotti ressalta a ambiguidade da definição de La Belle, pois ela se define como uma negação, opondo-se à educação formal. O autor afirma ainda que toda educação é, de alguma maneira, formal, pois há uma intenção de educar, apenas variando os espaços (cenários) onde ela ocorre.

O que fica claro com essas definições é o fato de haver uma concordância quanto à existência de processos educativos fora do ambiente tipificado como educação formal. No entanto, há visões contrastantes entre os autores no que diz respeito à questão da intencionalidade da educação. Há um choque entre as afirmações de Gadotti, para quem toda educação é de certa maneira formal, pois há a intenção de educar, e as de Libâneo (2000), que divide os modelos educacionais justamente pela diferença de suas intencionalidades: não intencional (informal) e intencional (formal e não-formal).

Acredito que a intencionalidade dos processos educativos dependerá do contexto, do ambiente e dos sujeitos envolvidos. Por exemplo, numa situação de uma apresentação ao vivo pode haver uma intenção de aprendizado, quando um músico iniciante, da plateia, observa detalhadamente a performance de um músico mais experiente. No entanto, naquele momento, o músico experiente está concentrado somente na sua performance, não tendo, aparentemente, a intenção de ensinar. A discussão sobre o tema é ampla. Não obstante, o debate apresentado até o momento traz um enfoque mais centrado sob a perspectiva de quem ensina. Porém, o foco deste capítulo é o processo de aprendizagem dos bateristas selecionados. Assim, penso sobre a questão de como os músicos populares aprendem, fato que está diretamente ligado ao tema desta pesquisa.

Quem trata deste assunto é Lucy Green no livro *How popular musicians learn?* (2002) A autora discute os processos de aprendizagem entre os músicos populares e como adquirem conhecimento e habilidades na prática de seus instrumentos. Para ela, existem apenas dois modelos de educação: educação musical formal e aprendizagem musical informal. Ao definir a educação musical formal, Green destaca as práticas de ensino, treinamento e formação dos professores de música e de instrumento, e as experiências de aprendizagem de estudantes quando ensinados ou treinados dentro do sistema educacional formal, sistema no qual estão

incluídas as instituições educacionais (da escola primária até os conservatórios, com dedicação total ou parcial ao ensino da música), os mecanismos de avaliação sistemática de habilidades musicais (exames escolares e universitários, qualificações variadas como concessão de diplomas e títulos) e a literatura especializada (textos pedagógicos, materiais sobre ensino-aprendizado da música).

A chamada aprendizagem musical informal, Green assim a define: "Por 'aprendizagem musical informal', quero dizer uma variedade de abordagens para a aquisição de competências e conhecimentos musicais fora de contextos educativos formais (...)" (GREEN, 2002, p.45, tradução do autor)⁴⁸. A autora considera ainda a aprendizagem musical informal como um conjunto de 'práticas' ao invés de 'métodos':⁴⁹

Vou em termos gerais me referir a aprendizagem musical informal como um conjunto de 'práticas', em vez de 'métodos'. Isto porque, enquanto o conceito de 'método' sugere engajamento que é consciente focado e direcionado a uma meta, as 'práticas' deixam em aberto o grau de consciência, de engajamento focado e direcionado a uma meta. As práticas de aprendizagem musical informal podem ser tanto conscientes quanto inconscientes. Elas incluem encontrar experiências espontâneas de aprendizagem através da enculturação no ambiente musical; aprendizagem através da interação com os outros, como colegas, familiares ou outros músicos que não estão atuando como professores nas capacidades formais; e desenvolver métodos de aprendizagem independentes através de técnicas de auto-aprendizagem (GREEN,2002, p.45, tradução do autor)⁵⁰.

Independente da quantidade de definições sobre concepções de educação aqui apresentadas, considero a linha de pensamento de Lucy Green mais adequada quando o foco for a aprendizagem de Fernando Pereira e Márcio Bahia. Assim, adoto os conceitos de educação musical formal e aprendizagem musical informal, propostos pela autora. Não obstante, quando o contexto estiver sob a perspectiva de quem ensina, entendo que a concepção de educação não-formal proposta por José Carlos Libâneo me auxilia melhor nas análises desses processos de ensino. Apresentada as concepções de educação, dirijo meu olhar

⁴⁸ By 'informal music learning' I mean a variety of approaches to acquiring musical skills and knowledge outside formal educational settings (...) (GREEN, 2002, p.45).

⁴⁹ Adoto a definição de método como sendo "um conjunto de meios escolhidos com a finalidade de atingir um ou vários objetivos inscritos em um propósito, mediante ações organizadas e distribuídas no tempo" (PENNA, 2011, p.16).

⁵⁰ I will in general terms refer to informal music learning as a set of 'practices', rather than 'methods'. This is because, whilst the concept of 'methods' suggests engagement, which is conscious, focused and goal-directed, that of 'practices' leaves open the degree of conscious, focused and goal-directed engagement. Informal music learning practices may be both conscious and unconscious. They include encountering unsought learning experiences through enculturation in the musical environment; learning through interaction with others such as peers, family members or other musicians who are not acting as teachers in formal capacities; and developing independent learning methods through self-teaching techniques (GREEN, 2002, p.45).

para as questões sobre aquisição de habilidades, abordando os conceitos de enculturação musical e treino.

2.2 Aquisição de habilidades: discutindo os conceitos de enculturação e treino

Na definição de Green (2002), a enculturação é a aquisição de habilidades e conhecimentos musicais através da imersão na música do dia-a-dia e nas práticas musicais do contexto social dos indivíduos (p.22). Por sua vez, John Sloboda (2008) defende que na enculturação há uma ausência de esforço consciente para aprender e uma ausência de instrução explícita (p.259). Para ambos os autores, a imersão na música do cotidiano tem relação direta com a forma como a maioria das pessoas lida com a música, seja tocando, cantando, compondo e/ou ouvindo.

Sob o aspecto auditivo, Lucy Green distingue três tipos de escuta: intencional, atenta e distraída. A primeira (escuta intencional) tem o objetivo ou intenção de aprender alguma coisa visando colocá-la em prática após terminada a audição. Já a escuta atenta envolve um menor nível de detalhamento do que a escuta intencional e não possui nenhum objetivo específico, como aprender algo para tocar, lembrar, comparar ou descrever depois da audição. Finalmente, a escuta distraída é aquela que almeja a distração e que não tem um intencionalidade objetiva em relação à música (GREEN, 2002, p.22). Acredito que os diferentes tipos de escuta, presentes no processo de enculturação, fazem parte da construção da aquisição de habilidade relacionada à prática da bateria dos dois músicos estudados.

A ênfase no processo aural é determinante para a formação de qualquer músico, estando ele em ambiente de aprendizagem formal ou não. Compartilhando desta perspectiva, trago o depoimento do baterista Pascoal Meirelles no qual afirma a importância da escuta na sua formação como músico popular:

Há um ditado que diz: “tem um músico de rua e um músico que tem alguma coisa acadêmica. Eu sempre fui músico de rua, ou seja, **eu aprendi ouvindo disco**, bastante disco! (...) Meu principal professor foi ouvir discos e tudo quanto é tipo de música. Eu pensava que ia aprender muita coisa assim e eu acho que eu estava certo porque o disco, pra quem gosta de ouvir música, é uma grande escola. Você aprende determinados estilos e abre, inclusive, o seu leque de versatilidade em função de de ouvir (MEIRELLES, 2014, grifo meu).

Ao tentar entender como a interpretação do ritmo do baião na bateria alcançou alto nível na música instrumental, penso ser possível indagar quais os fatores possibilitaram a aquisição de habilidades e estiveram presentes na aprendizagem do baião na formação dos bateristas Márcio Bahia e Fernando Pereira. Uma hipótese que pode ser levantada, a partir dos

depoimentos dos próprios entrevistados, é a de que esses músicos tiveram, em algum momento, uma imersão nesse gênero musical, ou seja, passaram pelo processo de enculturação. Uma outra questão é o fator da expertise na prática da bateria, alcançada, possivelmente, através do treino musical. Para uma melhor compreensão desse último conceito, introduzo a ideia presente nos estudos de Sloboda (2008) de que o treino é formado por:

(..) experiências específicas que não são compartilhadas por todos os membros de uma cultura. São experiências da subcultura que valoriza a aspiração à excelência em uma determinada habilidade. Tais experiências permitem que o indivíduo use fundamentos gerais da enculturação para realizar-se naquilo que se pode chamar de expertise. (SLOBODA, p.260)

Não é meu propósito me ater mais detalhadamente nas questões sobre a chamada expertise em música. Minha intenção é descobrir quais os fatores contribuíram para a evolução musical dos bateristas selecionados para esta pesquisa. No entanto, acredito que o treino musical, conforme definido por Sloboda, possibilita o aprofundamento de uma habilidade em particular e permite pensar sobre os processos de aprendizagem dos músicos em questão no que concerne à prática do instrumento.

Nesta perspectiva, Sloboda (2008) destaca alguns conceitos associados ao desenvolvimento de habilidades que envolvem a aquisição de hábitos. Segundo o autor, o hábito, caracterizado por ser uma ação ou comportamento automático e usar pouco ou até nenhum esforço mental para sua execução, pode ser formado em duas fases: a primeira seria a da realização de comportamentos conscientes, deliberados, marcados pelo esforço, envolvendo geralmente um controle verbal; a segunda seria marcada pela passagem do conhecimento factual para o procedimental, ou seja, do saber o que fazer para o saber como fazer (SLOBODA, p.285). O autor considera também condição fundamental para a aprendizagem a habilidade do indivíduo em formar e sustentar objetivos. Estes, por sua vez, podem ser alcançados mediante a presença de fatores como motivação, repetição e retorno (p.286).

Fitts (1964), citado por Sloboda (2008), divide os processos de aprendizagem de uma habilidade em três estágios: estágio cognitivo (codificação inicial da habilidade); associativo (a habilidade passa a ser executada de maneira moderada) e autônomo (melhoria gradativa e continuada na performance de uma habilidade). A passagem do estágio cognitivo para o associativo é feita pela aquisição de conhecimento procedimental com base em conhecimento

declarativo ou factual (SLOBODA, 2008). Com base nestas afirmações procuro saber se os bateristas já possuíam conhecimento de padrões rítmicos (conhecimento declarativo) presentes no baião, ou seja, do modo como suas células rítmicas se distribuem entre as diversas peças da bateria, e como posteriormente, puderam aplicá-los na sua interpretação (conhecimento procedimental).

2.3 A questão da criatividade

Acredito que o desenvolvimento rítmico que o baião teve na música instrumental se deu, entre outros fatores, pelas criativas performances dos bateristas que gravaram obras desse gênero. Penso que o emprego de novos padrões rítmicos utilizados por esses bateristas contribuiu para a construção de uma nova forma de se tocar o baião na bateria. Sob esta ótica, procuro entender como aqueles músicos levaram o ritmo referido a um nível tão complexo de interpretação já que o gênero, como se sabe, possui uma estrutura rítmica simples (TELES, 2007). Para elucidar a questão, entendo que, além de analisar os aspectos técnicos das interpretações, seria interessante lançar um olhar atento para seu viés criativo. No embasamento teórico a que recorro, elenco duas questões centrais: na primeira abordo definições de criatividade e as condições para seu desenvolvimento; na segunda, discuto a dicotomia talento inato ou adquirido.

Em relação à primeira questão, com base na literatura sobre o assunto, a criatividade pode ser pensada na perspectiva do sujeito, pela sua relação com o meio sociocultural, e pelo resultado (ou produto), fruto da ação criativa. Do ponto de vista do indivíduo, Torrance (1974, 1979), citado por Denise de Souza Fleith (2007), afirma que desenvolver o pensamento criativo é desenvolver a habilidade de perceber lacunas, definir problemas, coletar e combinar informações, elaborar critérios para julgar soluções, testar soluções e elaborar planos para a implementação da solução escolhida.

Com o avanço das pesquisas sobre criatividade, percebe-se uma gradual mudança no direcionamento do foco. Segundo Fleith (2007), este foco, que normalmente é centrado no indivíduo, passa para uma visão mais sistêmica da criatividade. A autora afirma a criatividade como um processo que não poderia ser implementado isolando-se o indivíduo do que acontece no seu contexto histórico-social e cultural. Enfatizando essa perspectiva, Donald Woods Winnicott⁵¹ afirma que:

⁵¹ Sobre criatividade consultar os trabalhos de Winnicott: WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. Do mesmo autor, *Vivendo de modo criativo*, 1986; *Tudo Começa em Casa*. São Paulo:

(...) a criatividade é compreendida de forma ampla, abrangendo outros fazeres musicais e não musicais. Mais do que uma atividade, um processo ou produto, a criatividade é um modo de estar no mundo, uma “proposição universal” ligada “ao estar vivo” (WINNICOTT, 1975, p. 98),

Mônica Souza Neves-Pereira (2007) aborda a contribuição da psicologia soviética para a compreensão dos processos criativos, principalmente sob a luz de trabalhos de Lev S. Vygotsky. Segundo a autora, Vygotsky enxerga a criatividade a partir de um modelo histórico-cultural que explica os processos de desenvolvimento humano com base em uma ótica sociogenética. Nesta visão, a criatividade seria uma função psicológica superior⁵², com característica própria, produto da interação do sujeito com o meio ambiente. A influência do meio sociocultural e as experiências prévias do indivíduo são igualmente determinantes no desenvolvimento de produtos imaginativos:

Todo e qualquer produto novo não passa de fruto cristalizado de um processo imaginativo. Se esses produtos também têm origem na imaginação, são também obra coletiva, pois o sujeito que cria não constrói sua obra sozinho, mas sim com base nas interações que vivencia em sua coletividade, combinando elementos da realidade de modo original e inovador (NEVES-PEREIRA, 2007, p.76).

Estudos na área sugerem que a criatividade pode ser desenvolvida através de algumas técnicas e programas. Na visão de Torrance (1987) existem várias formas de trabalhar o pensamento criativo. Dentre elas, destaca aquela que envolve as funções cognitivas e emocionais, promovendo a motivação para a prática do pensamento criativo (apud NEVES-PEREIRA, 2007). Em consonância com este pensamento, Parnes (1970) citado por Fleith (2007), comenta que pesquisas na área da criatividade mostram que grande parte do comportamento criativo pode ser estimulado. Assim, diversas técnicas e programas surgiram sob esta perspectiva, dentre elas *Brainstorming* ou *Tempestade de Ideias* (OSBORN, 1963), *Sinética* (GORDON, 1971), *Listagem de Atributos* (CRAWFORD; DAVIS 1992), *Combinações Forçadas* (SHALLCROSS, 1981) e *Exercícios Ligados ao Uso da Imaginação*

Martins Fontes, 1999; *From dependence towards independence in the development of the individual* (1963) e *The maturational processes and the facilitating environment: studies in the theory of emotional development*. London: Karnac Books, 1990.

⁵² Considerando a imaginação como função psicológica tipicamente humana, Vygotsky, discutiu o seu processo de desenvolvimento até culminar no que chamou de “imaginação criativa”, também concebida como função psicológica superior. Para saber mais sobre as fases da imaginação criativa ver: NEVES - PEREIRA, Mônica Souza. *Uma leitura histórico cultural dos processos criativos: As contibiuições de Vygotsky e da psicologia soviética*. In: Talento Criativo: Expressão em múltiplos contextos. Angela M. R. Virgolin . Ed Universidade de Brasília, 2007, p.72.

(ADAMS, 1986). O ponto comum de concordância destes programas é a ênfase que seus autores dão à dimensão cognitiva como elemento estruturante do ato criativo (NEVES-PEREIRA, 2007).

Apesar da aparente convergência sobre a ideia de que a criatividade não é algo inato, os autores das técnicas para desenvolvimento do pensamento criativo e da teoria sócio-histórica de Vygotsky divergem quanto ao foco da questão. Para Vygotsky, o cerne do processo criativo não estaria no indivíduo em si, mas na sua relação com o meio sociocultural. Em contraste, os autores que desenvolveram programas de estímulo à criatividade se apóiam justamente nas funções cognitivas do indivíduo como base para o desenvolvimento de ações criativas, ou seja, o foco estaria no sujeito criativo. Penso, no entanto, que a criatividade pode ser entendida sob ambas as visões, o que não invalida nenhuma das duas.

Aprofundando um pouco mais esta reflexão, evidencio a seguir algumas condições favoráveis ao desenvolvimento da criatividade. Eunice M.L. Soriano de Alencar e Afonso Galvão (2007) apresentam um conjunto de três fatores que podem contribuir para o processo criativo nas ciências ou nas artes: os atributos pessoais, as condições ambientais e os antecedentes no contexto familiar e educacional. O primeiro está associado às características pessoais dos indivíduos considerados criativos, como o intenso envolvimento com o trabalho (motivação intrínseca) e a intensa preparação (treino). O segundo é relacionado às condições ambientais que influenciam a criatividade, tais como as características da sociedade, o clima sociocultural, condições que podem estimular ou obstruir a criatividade. O terceiro diz respeito aos antecedentes nos contextos familiar e educacional, englobando um conjunto de fatores vividos nos primeiros anos do indivíduo em termos de influência da família e da escola. Para um melhor entendimento do advento da criatividade, penso ser pertinente um olhar mais detalhado sobre tais condições.

O primeiro fator que pode contribuir para o processo criativo é relacionado aos atributos pessoais. Um aspecto inicial a ser considerado diz respeito às questões motivacionais e atitudes ligadas ao trabalho realizado. Pessoas consideradas criativas tendem a ter um grande envolvimento com o trabalho que se propõem a fazer. A chamada motivação intrínseca, termo utilizado na psicologia, sugere que pessoas são mais criativas quando se sentem motivadas pelo prazer e pelo desafio do trabalho em si (AMÁBILE, 1983; apud ALENCAR; GALVÃO, 2007, p.105). O intenso envolvimento com uma atividade é também caracterizado pelo estado conhecido como *fluir*. Mihaly Csikszentmihalyi (1990), citado por Alencar e Galvão (2007), discorre sobre o conceito de *fluir* (*flow*), também associado à motivação intrínseca. Segundo

Csikszentmihalyi, ao trabalharem com algo que as absorve e lhes dá muito prazer e satisfação, as pessoas podem vivenciar a experiência do *flow*, a ponto de perder o sentido do tempo. Endosso o conceito pois acredito que a imersão numa atividade prazerosa, quando o esforço associa-se ao prazer, faz com que o trabalho flua, contribuindo para o desenvolvimento de processos e produtos criativos.

Uma segunda característica do indivíduo criativo é a de fazer uma grande preparação quando pretende realizar alguma atividade ou trabalho artístico. Esta preparação é enfatizada em pesquisas sobre expertise musical que apontam o estudo individual deliberado, qualitativa e quantitativamente eficiente, como um dos fatores mais importantes para a aquisição da capacidade performática expert (GALVÃO, 2007). No entanto, não é minha intenção esgotar o assunto, mas chamar atenção para elementos que podem favorecer a chamada expertise musical. Trago este conceito da literatura somente para exemplificar que na área da música instrumental, por exemplo, estudos mostram que podem ser necessários pelo menos dez anos de estudo individual deliberado para que se alcance a chamada expertise (SOSNIAK 1985, 1990 apud, ALENCAR; GALVÃO, 2007 p.107). Seguindo nesta perspectiva, para se alcançar um alto nível de proficiência é necessária a presença do trabalho individual deliberado: “Pesquisas sobre expertise indicam que as pessoas se tornam altamente habilidosas em uma determinada área como resultado de atividades regulares praticadas de modo deliberado e não como consequência de algum drama ocasional” (GALVÃO, 2001 apud ALENCAR; GALVÃO, 2007). Um outro elemento comum entre pessoas com destaque na produção criativa é o fato delas possuírem uma atitude otimista e coragem de correr riscos, não temendo o erro. Assim, outras características pessoais de sujeitos considerados criativos seriam a de combinarem habilidades cognitivas, imaginação crítica, iniciativa, independência de pensamento e ação, persistência, audácia e autoconfiança.

O segundo fator favorável à criatividade é em função das condições ambientais que influenciam a produção criativa e que dizem respeito às diferenças de oportunidades oferecidas pelo meio sociocultural para o desenvolvimento das habilidades e potencialidades de cada indivíduo. Destacando o importante papel das forças sociais, Stein (1974) afirma que “estimular a criatividade envolve não apenas estimular o indivíduo, mas também afetar seu ambiente social e as pessoas que nele vivem” (apud ALENCAR; GALVÃO, 2007, p.109). O terceiro e último fator, apontado por Alencar e Galvão (2007), é a influência do contexto familiar e educacional nos processos criativos, que se refere aos antecedentes da produção intelectual criativa, às características do ambiente no qual o indivíduo viveu os primeiros anos

da infância e aos traços de personalidade cultivados em tal meio. Sobre o apoio familiar na infância de indivíduos considerados criativos em algumas áreas, estudos mostram, de modo geral, a existência de um número significativo de pais que encorajaram a curiosidade intelectual de seus filhos e demonstraram aprovação por suas realizações. Em uma das pesquisas sobre antecedentes do talento artístico, Bloom (1985) apresenta uma amostra de pessoas que demonstravam excelência nas áreas da música, esporte e ciências. O estudo revelou, de forma substancial, um grande envolvimento do sujeito na sua área de interesse, desde os primeiros anos da infância, bem como um intenso apoio e incentivo dos pais no desenvolvimento de suas habilidades específicas (apud, ALENCAR; GALVÃO, 2007).

Concordo que a presença da família incentivando o talento e a criatividade da criança ou jovem é de extrema importância. Penso, porém, que este fator não seja determinante para que surjam indivíduos criativos. Acredito na existência de exemplos de pessoas que não tiveram apoio familiar e, não obstante, superaram a falta de incentivo e conseguiram, provavelmente devido a uma grande motivação intrínseca, produzir trabalhos relevantes, destacando-se em sua área de interesse. Seguindo nesta perspectiva, Sosniak (1990), citado por Alencar e Galvão (2007), sugere que a família não seria o único veículo de apoio a pessoas talentosas. Segundo o autor, o incentivo ao desenvolvimento do talento pode ser entendido como uma rede social de apoio que valoriza não somente a atividade específica do indivíduo, mas também os esforços empreendidos para alcançar o objetivo proposto. Esta rede de apoio seria composta por família, responsável pelo estímulo inicial ao talento, professores e outros adultos que participariam, tanto sustentando interesses, quanto promovendo atividades que provoquem um envolvimento ainda maior do aprendiz.

Após esta exposição teórica de conceitos relacionados à criatividade, posso dizer que não é pertinente olhar o desenvolvimento do processo criativo somente por uma única dimensão. Concordo com as afirmações de Neves-Pereira (2007) de que o produto da ação criativa é influenciado pelo contexto sociocultural apoiado pelas interações vivenciadas na coletividade. Para esta dissertação, o produto criativo a que me refiro seriam as inventivas e complexas performances do baião na bateria, no contexto da linguagem instrumental. Acredito que a vivência representada pela imersão dos bateristas selecionados no gênero baião possa ter gerado condições para que neles pudesse aflorar todo um potencial criativo que, posteriormente, refletiu-se nas suas interpretações na bateria.

2.4 A questão do talento

A segunda grande questão que abordarei a seguir refere-se aos aspectos relativos ao talento, elencados quando tratada a dicotomia: talento inato – talento adquirido. Em uma revisão da literatura, é possível perceber a dificuldade dos autores em definir mais claramente o termo talento. As dúvidas que surgem são principalmente quanto à questão de poder ser ele adquirido através de treinamento deliberado ou ter características inatas. Segundo Afonso Galvão (2007), inato seria “um padrão fixo de ações de uma espécie que não dependem da experiência” (p.130). De acordo com o mesmo autor, há uma tendência a se considerar o talento como pertencente ao domínio de uma área específica, como por exemplo, a música, literatura ou matemática. Assim, somente uma parte da população poderia ser talentosa pois, caso contrário, o sucesso diferenciado não poderia ser previsto ou explicado.

A questão de o talento poder ser inato é discutida por alguns autores. Feldman e Goldsmith (1986) defendem que o talento é uma capacidade inata que os prodígios possuem, não sendo, portanto, possível ser adquirido. Sobre esta questão, Gardner (1993 a, 1993 b) afirma que indivíduos considerados brilhantes foram identificados como potencialmente promissores quando iniciantes, corroborando a ideia de que o talento estaria relacionado ao potencial inicial de alguém em termos biopsicológicos em um domínio específico (apud GALVÃO, 2007, p. 123). Entretanto, há pesquisas que lidam com a noção de talento e apresentam argumentos contrários à ideia de que ele seja um fenômeno inato. Howe et al (1998), citados por Galvão (2007), afirmam que habilidades pouco comuns em crianças parecem surgir como consequência de oportunidades de treinamento (p.125). Percebe-se que esses estudos defendem a ideia de que talento e expertise são alcançados somente pelo trabalho ou estudo deliberado.

Em seu livro *Nurtured by Love*, Shinichi Suzuki (1969) estudou o desenvolvimento de habilidades musicais em crianças e a influência do meio ambiente nesse processo. Ele afirma que todos nascem com capacidades e habilidades naturais para a música, a aprendizagem se desenvolvendo através da audição atenta, repetição e treino constantes. O autor defende a ideia de que, assim como a língua materna, o aprendizado musical tem que ser iniciado bem cedo e através da audição. Suzuki comenta que é necessário treinar e educar as disposições naturais, ou seja, repetir tarefas até o ponto em que, uma vez adquiridas, tais disposições se tornem habilidades simples e fáceis. Outro fator importante neste processo é a criação de um

ambiente que favoreça o aprendizado. Suzuki ressalta que as aptidões musicais não são qualidades herdadas, mas se desenvolvem através de condições ambientais adequadas (SUZUKI, 1969, p. 24).

Para discutir a dicotomia talento inato ou adquirido, um dos exemplos mais recorrentes na literatura é o caso do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. O sociólogo alemão Norbert Elias (1995), no livro *Mozart. Sociologia de um gênio*, traça um panorama da trajetória de Mozart, mostrando a criatividade e o talento musical não só sob a perspectiva do indivíduo, mas também através da influência que a sociedade exerceu sobre ele. Em seu trabalho, Elias critica a afirmação do senso comum de que o talento seja um fenômeno inato. O autor comenta a impossibilidade de se ter propensões genéticas, comuns a todos os indivíduos, que possam determinar a existência do talento, usando como exemplo a trajetória de Mozart:

Se dizemos que uma característica da pessoa é inata, queremos com isso dizer que é geneticamente determinada, herdada biologicamente da mesma maneira que a cor dos cabelos ou dos olhos. Mas é simplesmente impossível para uma pessoa ter uma propensão natural, geneticamente enraizada, de fazer algo tão artificial como a música de Mozart (Elias, 1995, p. 58).

O argumento do autor é de que Mozart, até os 20 anos, já tinha composto inúmeras obras nos moldes do estilo da música corrente na Europa naquela época, como, por exemplo, sonatas, serenatas, sinfonias e missas. O que Elias afirma é que o compositor tinha uma imensa habilidade, provavelmente fruto de um grande trabalho deliberado de manipulação das fontes sonoras e dos instrumentos, possibilitando um alto nível de composição: “Sua capacidade de manipular os complexos instrumentos musicais de seu tempo (...), não pode ter sido herdada geneticamente, tampouco o seu domínio destas formas musicais” (ELIAS, 1995, p.58).

Embora haja a observação do senso comum de que a extraordinária capacidade musical de Mozart provenha de um talento inato, possivelmente herdado do pai, também músico, alguns pesquisadores na área da expertise musical propõem explicações alternativas. Segundo os estudos destes autores, o notável desempenho musical do menino Mozart, que teve uma rigorosa formação musical promovida por seu pai, Leopold Mozart (ELIAS, 1991), pode ser comparado ao de outras crianças que também receberam um treinamento musical intensivo na infância (ERICSSON; TESCH-ROMER; KRAMP, 1983; GALVÃO, 2000; HALLAM, 1994; SLOBODA; DAVIDSON; HOWE, 1994, apud GALVÃO, 2007 p. 124). Este argumento é

sustentado também pelas afirmações de Haye (1981), citado por Galvão (2007), de que apesar de Mozart ter começado a compor muito jovem, seus trabalhos mais elaborados só apareceram após um período de dez anos de estudo deliberado. Este fato entra em concordância com os estudos sobre indivíduos considerados experts. Pesquisas mostram que pessoas possuidoras de algum tipo de expertise gastaram pelo menos dez anos para conseguirem apresentar os primeiros trabalhos de qualidade (GALVÃO, 2003). Outros estudos, como os de Chi; Ceci (1987); Degroot (1966) e Galvão (2000), indicam também que experts têm grande capacidade de memorização de material específico de sua área de interesse. Este fato provavelmente poderia explicar a notável habilidade de Mozart para memorizar grandes peças musicais (GALVÃO, 2007).

É possível perceber que os autores citados anteriormente tendem a concluir que a expertise musical é de fato fruto da quantidade de estudo ou trabalho individual deliberado que é empregado. Minha intenção aqui não é a de me aprofundar demasiadamente na dicotomia talento inato-talento adquirido. A discussão a respeito, e os seus contrastes, mostram que questões relacionadas à expertise e ao talento estão longe de chegarem a um consenso. No entanto, concordo com o pensamento de Galvão (2007) de que não se deve ter uma visão dicotômica do talento, ou seja, de que ele possa ser somente inato ou adquirido. Refutando o paradigma positivista, que busca uma verdade única (LAKATOS, 1991), acredito que o talento e a criatividade devem ser entendidos como consequência de muitas interações pertencentes ao processo de aprendizagem humana. Este processo, por sua vez, está sujeito a variações, de acordo com o contexto social e cultural no qual o indivíduo está inserido.

Apoiado nos conceitos de criatividade, enculturação, treino, e nas concepções de educação musical, que servirão como categorias de análise dos relatos a seguir, recorro agora às informações coletadas nas entrevistas para esta dissertação com intuito de investigar a formação musical dos bateristas Fernando Pereira e Márcio Bahia.

2.5 Formação musical: A trajetória de Fernando Pereira e Márcio Bahia

Um dos aspectos importantes na fase inicial de aprendizado do músico popular é a enculturação musical (GREEN, 2002). Tomando como início da narrativa a trajetória do baterista Fernando Pereira, os relatos a seguir revelam a enculturação pelo contato com a música em seu cotidiano. Apesar de não apontar para uma intenção mais consciente de

aprendizado, as citações indicam que já havia, desde cedo, uma inclinação para os instrumentos de percussão:

Eu escutava muito os discos que meu pai ouvia. Então, eu me lembro muito do *Bolero de Ravel*, de Rachmaninoff, *Pedro e o Lobo*, sempre [tocando] na vitrola de casa, no informal, no ambiente. Ouvia os clássicos de *jazz*, Glenn Miller ⁵³, aquelas *big bands* enormes e ouvia também, na Tijuca onde a gente morava, passar o bloco com a **batucada** deles no carnaval (PEREIRA, 2014, grifo meu).

Só para você ter uma ideia, no horário nobre [da televisão], não tinha, ou melhor, não era novela, era música! Tinha a bossa nova com Elis Regina e Jair Rodrigues num dia e Elizeth [Cardoso] e o Cyro Monteiro no outro. Tudo música! Eu sempre fui apaixonado por bossa nova, muito apaixonado! Eu gostava demais de ritmo. Não gostava dos outros ritmos porque eram menos balanceados (...), me soavam menos atraentes do que uma batucada, uma bossa nova, um baião, uns ritmos mais sincopados (PEREIRA, 2014).

Transpondo o conceito de enculturação para este trabalho, posso afirmar que, ao escutar os discos trazidos pela família, o baterista já começava a desenvolver uma sensibilidade auditiva para a escuta da música. Seguindo no histórico de sua formação musical, Fernando manifestou interesse pela percussão ao ouvir discos quando criança, e teve seu primeiro contato com a bateria por volta dos dez anos de idade, no início dos anos 1960 quando, movido pela curiosidade, percebeu que havia bateristas praticando próximo de sua casa:

Eu descobri que eu tinha dois ou três bateristas na vizinhança. Meu primeiro contato com o instrumento foi com dez anos de idade com o vizinho estudando. Aí eu manifestei a minha curiosidade e ele me chamou. Eu fui pra lá [casa do baterista] e comecei a estudar com ele ali um rudimento, o famoso toque duplo (PEREIRA, 2014).

Ao ser exposto aos primeiros rudimentos ⁵⁴ da bateria nestes encontros (que não tenho dados suficientes para caracterizá-los como aulas), posso supor que houve um início de práticas de aprendizagem musical informal já que o aprendizado foi fruto da interação com colegas, no caso, outro baterista, que não estava atuando como professor em sua capacidade formal (GREEN, 2002). Seguindo sua trajetória, Fernando continuou buscando conhecimento através da escuta, intencional e atenta, e da observação de outros bateristas e, mesmo sem

⁵³ Músico de *jazz* norte americano e líder das famosas *big bands* da chamada era do *swing*.

⁵⁴ No ensino da percussão e da bateria, os rudimentos correspondem a uma série de padrões rítmicos executados através de toques que se baseiam em uma linguagem onomatopaica (CARDOSO, 2015). Formam a base para padrões mais complexos através da múltipla combinação dos diferentes toques: simples, duplos e apojaturas. É considerado base teórica fundamental para qualquer baterista ou percussionista. Segundo a *Percussion Arts Society* (P.A.S) são reconhecidos hoje 40 tipos de rudimentos, como por exemplo: rulos de 5,6,7,9,10,11, 13,15 e 17 golpes, *paradiddles simples*, *duplos e triplos*, *flams* (toque simultâneo) *ruffs*, *drags*, entre outros. Para saber mais: <http://www.pas.org>

instrumento, tentava reproduzir os ritmos que assimilava: “Eu não tinha instrumento nenhum (...). Aí eu voltava para casa e simulava, pegava a famosa tampa de panela, colher de pau e ia criando o brinquedo [bateria]. Fui fazendo esta construção por obstinação mesmo” (PEREIRA, 2014). A partir deste relato, posso remetê-lo ao conceito de motivação intrínseca proposta por Amabile (1983; apud ALENCAR; GALVÃO, 2007) pois a “obstinação” do baterista revela uma motivação e um desafio de praticar a bateria mesmo não tendo o instrumento. Nesse época, o entrevistado não tinha nenhum conhecimento teórico de música. Suas primeiras noções de escrita e teoria musical foram adquiridas ao ingressar na escola pública, no antigo ginásial⁵⁵, ao participar de uma banda marcial tocando instrumento de sopro:

Logo depois eu fiz prova de admissão para escola pública, para o Ginásio, [Escola] Orsina de Fonseca na Tijuca. Lá, abriu vaga para quem quisesse ir para a banda. A escola tinha todo o equipamento (...). Era uma banda marcial para tocar o hino nacional (...). Aí eu fui lá, falei com o maestro e pedi um instrumento na clave de fá para eu poder aprender as notas (...). O instrumento que me foi dado foi a tuba em si bemol (PEREIRA, 2014).

Mais uma vez, aponto aqui para a presença da motivação intrínseca com relação à vontade do baterista em aprender a escrita musical estudando um instrumento de sopro. As primeiras aulas particulares de bateria aconteceram logo após Fernando ganhar o seu primeiro instrumento, aos doze anos de idade. Essas aulas adotavam um conteúdo programático que não era previamente pensado e baseavam-se na escuta, prática, observação e reprodução: “O meu primeiro professor foi o Eloyr (...); ele tocava e eu tentava reproduzir (...). Era prática, repetição e observação” (PEREIRA, 2014). Baseado nessas informações, refletindo sobre a concepção de educação em que a aula descrita se insere; concluo que ela pode ser entendida como uma prática de aprendizagem informal uma vez que acontecia fora de contextos educativos formais já definidos por Green (2002) no início deste capítulo. Além disso, essas aulas não tinham, aparentemente, nenhum mecanismo de avaliação sistemática de habilidades musicais e não adotavam um material pedagógico especializado no ensino-aprendizado da música pois, como relata Fernando, elas se baseavam na “prática, repetição e observação”.

Remetendo às práticas de aprendizagem informal, enculturação com os diferentes tipos de escuta, aliada à observação, Fernando Pereira comenta que, ao frequentar bailes na sua juventude, observava com atenção a orquestra e ficava encantado com a qualidade dos

⁵⁵ O antigo curso ginásial (5^a à 8^a série) hoje corresponde ao ensino fundamental do 6^o ao 9^o ano.

seus músicos, principalmente do baterista Wilson das Neves. Sua observação e escuta atenta, e provavelmente intencional, já lhe serviam como ferramentas de aprendizagem:

Com quatorze anos eu já frequentava os bailes do Ed Lincoln porque eu já podia entrar no clube para assistir (...). Eu fiquei muito ‘amarrado’ no time de ouro do Ed Lincoln que era o baterista Wilson das Neves e o Rubens Bassini, um percussionista sensacional(...). Esse time formava, assim, o meu sonho de *balanço* (PEREIRA, 2014).

Ao sentir necessidade de aprofundar seus conhecimentos relacionados à seu instrumento, o baterista teve oportunidade de entrar em contato com uma educação musical mais formalizada e sistematizada. Por volta dos quinze anos de idade, em meados dos anos 1960, Fernando Pereira teve aulas de teoria musical e bateria em uma escola de música no Rio de Janeiro. O curso contava como dois professores, os bateristas Wilson das Neves e Bituca⁵⁶, que se revezavam com o conteúdo curricular:

Então eu fui para a Escola de Música Fernando Azevedo e lá tinha dois professores. Não era só o Wilson [das Neves], ele tinha um para revezar com ele, eram parceiros sócios do curso, do conteúdo programático: era o Bituca. (...). O foco era aprender (...) teoria musical aplicada (...). O Wilson me dava aula mais teórica e o Bituca me dava aula de rudimentos. O foco era aprender (...) teoria musical aplicada, por exemplo, com o livrinho da Virgínia Fiúza: *Pontos da teoria musical*. Estudei muito aquele livrinho. Peguei uma base ótima porque toda a semana tinha que fazer dever de casa e levar para o Wilson e Bituca (PEREIRA, 2014).

Considerando que essas aulas aconteciam numa instituição educacional votada para o ensino-aprendizagem da música, utilizando mecanismos de avaliação e literatura especializada, posso dizer que o baterista vivenciou neste momento uma educação musical formal. A metodologia de ensino utilizada nas aulas combinava teoria voltada para a técnica do instrumento e para a prática de bateria, ocasião em que Fernando aprendeu vários ritmos então executados nos bailes da época, como bolero, bossa nova e baião. Após a experiência na escola de música, por volta do ano de 1967, o baterista relata que seu aprendizado passou a ser através do estudo individual e na prática de conjunto:

Aí eu comecei andar sozinho, vamos dizer assim. Comecei a ouvir muito, comecei a estudar muito o método do Gene Krupa, aquele clássico que até hoje é importantíssimo (...) e consegui tocar numa orquestra de baile do Zito Righi. Era uma orquestra de gente grande e eu sem experiência nenhuma (...). Eu tive uma escola de orquestração muito boa, sabe, de treino, de carga horária, praticando mesmo (PEREIRA, 2014).

⁵⁶ Bituca - Edgar Nunes Roca, baterista, professor.

Na citação anterior, nota-se que mesmo não frequentando a escola de música, Fernando continuou a sua formação musical com as práticas de aprendizagem musical informal através da escuta de discos, do estudo individual, somado à prática de conjunto, quando começou a atuar numa orquestra de baile. Ao mencionar que teve uma boa “escola de orquestração” e de “treino”, o músico quer dizer que seu desenvolvimento musical está associado a sua intensa prática na orquestra. Não obstante, as aulas de teoria na escola de música e, mais tarde, tomadas particularmente, serviram de base para que Fernando pudesse ingressar na orquestra de baile onde a demanda por leitura musical era grande. Na citação a seguir, Fernando Pereira exemplifica como eram estas aulas de bateria:

O Athayde (baterista de São Paulo) chegou para mim em aulas particulares, não formais, não escolares mas o conteúdo era totalmente formal. Então o que aconteceu foi que através do [livro] Pozzoli, que é um guia teórico prático, eu ‘disparei’ na leitura. A minha leitura rítmica ficou aguçadíssima, muito segura (PEREIRA, 2014).

Quando Fernando afirma que as aulas particulares que ele frequentava eram “não-formais (...) mas o conteúdo era totalmente formal”, penso que o baterista se referia ao fato delas acontecerem em um ambiente não institucionalizado, mas com algum grau de sistematização. Acredito que por haver intencionalidade - o professor focava a leitura musical utilizando literatura especializada, como o método Pozzoli, criando assim uma certa sistematização -, essas aulas particulares podem ser consideradas como educação não-formal, segundo proposta por Libâneo (2000).

Portanto, ao chegar no mercado de trabalho como baterista profissional, a partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, Fernando Pereira já acumulava alguma experiência em educação musical formal - aulas de teoria e leitura musical junto à banda marcial no antigo Ginásio, aulas de bateria na escola de música voltadas para teoria e prática do instrumento -, e na educação não-formal, com as particulares de bateria. Tudo isso somou-se a sua experiência com as práticas de aprendizagem musical informal: enculturação no ambiente musical, autoaprendizagem através da apreciação aural de discos, prática de conjunto na orquestra de baile, e estudo individual de variados métodos de bateria. Apresentada a formação musical de Fernando Pereira, passo agora para a trajetória do segundo músico entrevistado relatando suas experiências a respeito de sua formação.

O baterista Márcio Bahia demonstrou gosto pela música desde muito cedo, entre os seis e sete anos de idade. A enculturação, através da imersão na música do dia-a-dia, pode ser facilmente reconhecida nestes relatos:

Eu sempre gostei muito de música (...).Tinha música em casa o tempo todo (...). Minha mãe depois começou a estudar violão popular e ela tocava em casa também. Eu adorava ouvir ela praticando e tocando (...). Meu pai não tocava nada (...) mas eu escutava muito as coisas que ele trazia para casa, os discos e tudo, adorava! (BAHIA, 2014).

Na época que comecei a tocar tinha de tudo lá em casa. Tinha Santana, essas bandas de *hard rock*, James Brown, tudo. Eu adorava. Eu ia na casa dos meus amigos e a gente se reunia para ouvir discos (...). Eu fazia assim, sempre como autodidata: ouvindo e tirando, ouvindo e tirando. Foi assim (BAHIA, 2014).

O interesse de Marcio pela bateria veio justamente com a observação do naipe de percussão das bandas marciais, o que nele gerou a motivação para tentar reproduzir os sons em casa, mesmo não tendo instrumento:

Eu ouvia desde pequenininho as bandas marciais na época do 7 de setembro. Essas foram as minhas influências. Meu pai gostava muito de música e levava sempre uns LPs lá pra casa para a gente escutar (...). Costumava botar os discos que papai trazia, e ficava escutando sozinho, na idade de seis para sete anos (BAHIA, 2014).

Eu gostava muito de bateria, sempre gostei muito. Eu gostava de todos os instrumentos na realidade. Eu gostava muito da tuba, da Sousafone⁵⁷. Eu ficava impressionado quando a banda passava com aquele Sousafone grandão, eu achava bonito (BAHIA, 2014).

Eu ouvia o naipe de percussão das bandas e procurava imitar em casa. Então a primeira bateria que eu fiz foi um balde de plástico que era o surdo, um regador de metal virado para mim que era o tom-tom, uma marmita da comida do cachorro que era a caixa, e não tinha prato. E eu tocava com dois cabos de vassoura [risos] (...). Essa foi a minha primeira bateria que eu armava no quintal, sentava no chão e tocava. (BAHIA, 2014).

Através da análise dos relatos de Márcio sobre as primeiras práticas com instrumentos de percussão, é possível constatar que a impossibilidade momentânea de obtenção de uma bateria possibilitou aflorar um processo criativo que o levou a construir seu próprio instrumento com materiais disponíveis em casa. É interessante perceber que ao ter o primeiro contato com uma bateria, Márcio já demonstrava certeza em relação à escolha de seu instrumento:

⁵⁷ Instrumento de sopro da família dos metais, conhecido como um dos maiores instrumentos de sopro, foi idealizado pelo compositor norte-americano John Phillip Sousa. Consiste em uma “tuba” especial que o músico apóia no ombro para poder tocar enquanto marcha ou anda. Para saber mais acessar: Dicionário Formal Home Page. Disponível em < <http://www.dicionarioinformal.com.br/sousafone/> > Acesso em: 9 jun.2015

Foi quando eu fui com meu pai na loja [de música] (...). Ele foi comprar um violão elétrico para o meu irmão e na loja tinha uma bateria, uma *Pinguim* [marca de bateria] de madrepérola branca, linda! Fiquei louco. Comecei a tocar no instrumento. Aí o vendedor falou assim, aquela coisa de vendedor: “ Oh, esse menino leva jeito!”. Queria empurrar a bateria para meu pai. A gente não comprou não, mas quando eu vi a bateria eu fiquei doido: [disse] “É isso que eu quero!” (BAHIA, 2014).

A primeira bateria de Marcio Bahia veio por volta dos treze anos de idade comprada através de um primo. Mesmo com limitações técnicas quanto à coordenação motora e à independência, ele procurou reproduzir os ritmos que assimilava: “ Eu queria tocar, eu não tinha coordenação nenhuma, não tinha nada, eu queria só sentar e tocar. Então eu ficava as vezes só no chimbau, só na caixa e tentava coordenar alguma coisa para tocar (...). Sempre autodidata, tirando. Ouvindo tirando, ouvindo e tirando. Foi assim” (BAHIA, 2014).

Retornando aos conceitos ligados à criatividade, percebo, na citação anterior, uma motivação intrínseca associada à iniciativa, ação, persistência e autoconfiança, que, segundo Galvão (2007) são características pessoais de sujeitos considerados criativos. É importante notar que Márcio ressalta que seu aprendizado inicial de bateria foi autodidata, ou seja, “ouvindo, e tirando”, utilizando recursos da audição de discos, o que, acredito, se insere na noção das práticas de aprendizagem musical informal proposta por Green (2002). A ênfase no aspecto aural em seu processo de aprendizagem pode ser detectada no depoimento de Márcio Bahia, onde é possível identificar o uso da escuta intencional, ao procurar assimilar os ritmos dos discos para, em seguida, tentar reproduzi-los na bateria: “Sempre ouvindo! Ouvindo e tocando, procurando tirar [reproduzir] dos discos, né? Procurando tirar umas *batidas*, coisas mais básicas, tipo as *batidas* do 2 e 4 [tempos do compasso] do *rock’n roll* (...). Eu escutava muito *rock’n roll* nesta época” (BAHIA, 2014).

O ensino-aprendizagem da bateria de forma mais regular e sistematizada veio para Márcio Bahia quando este iniciou aulas particulares com o baterista e professor Sérgio Murilo, a partir dos treze anos de idade, em meados dos anos 1970. Ao frequentar essas aulas por dois anos, e inicialmente muito ligado ao *rock’n roll*, Márcio mudou a sua perspectiva musical ao ser exposto a vários assuntos com os quais ainda não tinha tido contato:

(..) ele [professor] me veio com as primeiras noções de técnica, de leitura básica, e despertou o interesse pelo *jazz* e pela bossa, (...) então abriu minha cabeça assim totalmente em termos de sonoridade e de possibilidades. Tive dois anos [de aula] com ele, me mostrou de tudo, de Tamba Trio, de *jazz*, de Dave Brubeck, de Bill Evans. Minha cabeça deu uma mudada (...). Foi aí que conheci ícones como Milton Banana, Élson Milito, esses grandes bateristas brasileiros todos da época dos trios [de bossa e samba jazz] (BAHIA, 2014).

As aulas particulares de bateria provocaram nele uma mudança de perspectiva, contribuindo para a construção de sua personalidade enquanto músico. Pelo fato destas aulas acontecerem em ambiente não institucionalizado, apresentar intencionalidade, um certo grau de sistematização, como o uso de material didático voltado para o ensino da leitura musical e da técnica de bateria, posso afirmar que os procedimentos de ensino pelos quais passou se inserem no contexto da educação musical não-formal.

Após dois anos de estudo particular com o professor de bateria, e concomitantemente com as aulas de flauta doce na escola, Marcio Bahia ingressou na Escola Villa Lobos, em 1976. Pensando tratar-se inicialmente de um curso voltado para o ensino-aprendizagem da bateria, pois um dos professores era justamente Bituca, Márcio acabou descobrindo que, na verdade, estava sendo preparado para tocar percussão sinfônica devido à carência de percussionistas nas orquestras do Rio de Janeiro na época:

Aí eu fui fazer um exame lá [Escola Villa Lobos] para o curso de bateria. Passei. Fiz uma audição com o Bituca, ele me botou na turma B, eram três turmas, A, B e C, eu fiquei na turma B. Depois eu fui ver que não era curso de bateria não cara, era curso de percussão erudita, porque eles estavam com carência de pessoal nas orquestras e estavam querendo formar uma nova geração de percussionistas (BAHIA, 2014).

A partir de então, Marcio cursou percussão erudita na Escola Villa Lobos por quatro anos. A metodologia consistia no ensino musical formal voltado para a percussão, com leitura, técnica de caixa, rudimentos de caixa clara, e estudos dos mais diversos instrumentos da percussão sinfônica. Com dois anos de estudo nesta instituição, Márcio entrou para a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, aos dezoito anos, em 1978. Após dois anos de trabalho e desmotivado em relação à rotina do músico erudito, Márcio Bahia deixou a orquestra no final do ano de 1980 para se dedicar mais às atividades como baterista na música popular, entrando em uma nova fase de sua formação musical.

No início de 1981, Marcio recebeu um convite para uma *jam session* (um ensaio sem compromisso) na casa de Hermeto Pascoal. Desde então começou uma parceria que provocou uma grande mudança na vida do músico:

Saí [da orquestra] em 80, sem saber o que ia acontecer (...). Aí começou a história com o Hermeto logo depois da orquestra (...). Um belo dia o Pernambuco [percussionista] ligou lá para casa... e aí que tudo começou, não é (...)? Foi uma mudança de 360 [graus]. O Pernambuco disse: “Vem cá dá uma *canja*”⁵⁸. Não é para ficar não, é só para dar uma *canja*”. O Hermeto estava sem baterista nessa época (...). O Nenê e o Alfredo Dias Gomes [bateristas] tinham saído (BAHIA, 2014).

⁵⁸ Tocar sem compromisso, sem ensaio.

Este primeiro contato com Hermeto Pascoal já foi uma experiência de imersão total no ambiente musical pois o ensaio durou três dias seguidos:

E aí eu fui lá, fiquei três dias *canjeando* [tocando] com eles. Três dias! O Hermeto subia, não falava nada, olhava, descia tocava um pouco... Eu falei: “ não deve estar agradando nada...”. Aí no final do terceiro dia ele veio e falou com a gente: “E aí, vocês curtiram e tal?”. Foi aí que ele convidou eu e o Malta [Carlos Malta, saxofonista e flautista] para fazermos parte do grupo. Aí nós entramos no final de fevereiro de 81 (BAHIA, 2014).

Apesar de já ter uma base na percussão sinfônica, com sua vivência no ensino formal de música da Escola Villa Lobos e a prática na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Márcio comenta que, ao entrar para o grupo de Hermeto Pascoal, a sua bagagem musical, ou seja, a sua experiência como baterista na música popular e com os ritmos brasileiros, ainda era limitada, principalmente devido ao alto nível do conjunto:

Eu não tinha experiência vivida de músico o suficiente porque o nível do grupo era muito alto já. Eu era uma cabeça.... eu era um olho que lia para burro, uma mão que tocava para burro, mas uma cabeça vazia. Eu só tinha aquele aprendizado de música erudita, agora o meu vocabulário rítmico na bateria era pequeno, entendeu? O meu vocabulário de bateria, a minha experiência de bateria (BAHIA, 2014).

Um dos motivos da sua falta de vivência na música popular, com relação a bateria, foi o fato do seu aprendizado, até aquele momento, ter ficado restrito à área erudita da percussão. A experiência do baterista Márcio Bahia com o grupo de Hermeto Pascoal teve uma grande ênfase na percepção auditiva aplicada à prática musical:

Então o Hermeto me mostrou muito isso, de você fazer a cabeça musical, desenvolver o ouvido musical, as coisas que você não aprende na escola. Na escola você aprende ditado melódico, aprende a identificar a nota, mas identificar um bom acorde, a ter bom gosto como acompanhante, a ter bom gosto como compositor, a ficar sensível a uma boa harmonia, sabe? A dinâmica, as *malandragens* boas de tudo. Se não tocar, se não for *para a rua*, não tem jeito (...). A música é para ser vivida. (BAHIA, 2014).

Quando Márcio fala que o músico tem que ir “*para a rua*”, ele quer dizer que é necessário uma vivência musical prática que, aliada a outras práticas de aprendizagem, é um dos pilares da formação do músico popular (GREEN, 2002). O envolvimento musical do baterista com o grupo de Hermeto Pascoal propiciou-lhe a possibilidade de adquirir experiência no terreno da música popular. Márcio foi adquirindo vocabulário musical e rítmico através dos ensaios para, em seguida, colocá-los em prática nas apresentações ao vivo

com o grupo: “Tinha os shows, não é? Ele [Hermeto] passava [ensinava] e a gente ensaiava e tocava. Então era prática e aula ao mesmo tempo, tudo junto. Perfeito, cara. Perfeito! Foi como eu comecei a desenvolver a minha cabeça musical realmente” (BAHIA, 2014).

A partir do que foi exposto até o momento, é possível enxergar a formação musical de Márcio Bahia como um conjunto formado pelas práticas de aprendizagem musical informal, educação formal e não-formal. O seu desenvolvimento musical galgou um outro patamar através do convívio intensivo com o grupo de Hermeto Pascoal e na prática de diversos ritmos brasileiros, incluindo o baião. Assim, baseado nas experiências musicais dos bateristas entrevistados, passo meu foco para processo de aprendizagem do baião na bateria, no contexto da música instrumental.

2.6 Aprendizado e interpretação do baião na bateria

O baterista Fernando Pereira fala que o seu conhecimento do baião veio primeiramente pela escuta das gravações clássicas do gênero que estavam presentes no seu ambiente musical: “A minha fase adolescente era toda simultânea. Então, eu ouvia bossa nova e ouvia Luiz Gonzaga. Muito!” (PEREIRA, 2014). No entanto, o músico comenta que não aprendeu a tocar o baião em aulas particulares ou em escola, mas sim através da observação das interpretações dos bateristas das orquestras de baile e da autoaprendizagem: “observação e prática (...). Eu ia assistir meus colegas [bateristas] nos bailes e via como eles tocavam e ficava prestando atenção” (PEREIRA, 2014). A sua concepção de transposição do baião para a bateria, que mais tarde tornou-se uma linguagem pessoal, resultou da assimilação de diferentes formas de interpretação do ritmo, do conhecimento da instrumentação tradicional, aliada às possibilidades técnicas de polirritmia da bateria:

Eu fui acolhendo estas maneiras [de tocar o baião] dando uma forma técnica oficial do instrumento (...). Então, eu comecei a ver que existem exercícios que são muito aplicáveis à bateria. A bateria pra mim é a arte de um homem só desenvolver uma polirritmia (...). Por exemplo, um baião tem muitos elementos, como o triângulo, zabumba, o *bacalhau*. A zabumba tem outras notas também. Ela (...) tem intervalos através do som abafado e da nota solta (...), e você ainda vê o *bacalhau* “funcionando” ali do outro lado (...). Tem um ostinato ali naquele negócio (PEREIRA, 2014).

Fernando vai além e indica especificamente a função de cada peça da bateria na adaptação do baião esclarecendo como cunhou a sua forma de estilização⁵⁹ do ritmo, feita através dos timbres:

A bateria tem uma variação, uma abrangência (...) onde você encontra todos os timbres correlatos. Então por exemplo, eu uso as cúpulas dos pratos para fazer exercícios que reproduzem perfeitamente o triângulo. O Aro da caixa reproduz perfeitamente um *bacalhau*. O bumbo reproduz perfeitamente uma zabumba. Então depois, você fazendo a superposição de cada função desses instrumentos, você vê qual o timbre predomina e aí você tira o secundário, o timbre secundário (...). Dessa forma, quando você protege os sons predominantes e dá uma noção exata ao ouvinte do som global. É uma estilização! E esta estilização é feita através da escolha destes timbres (PEREIRA, 2014).

A estilização a que o baterista se refere é feita pela escolha dos timbres predominantes do baião. Ou seja, transpondo o som grave do zabumba para o bumbo, os sons agudos do triângulo para os pratos de condução ou *hi-hat* [prato de contratempo] e o som de frequência média do *bacalhau* para a caixa da bateria. A sua clareza no que diz respeito ao entendimento da estrutura rítmica do baião possibilitou que o músico tivesse facilidade de interpretação do ritmo nas orquestras e, posteriormente, nas gravações com artistas do gênero:

Isso tudo [tocar em orquestras de baile e ouvir baião em gravações] foi me dando base. Depois, me chamaram lá para a orquestra [da TV Globo] e o Chiquinho [do Acordeom] me levou para gravar todas as coisas (...). Eu fui o fiel baterista, eu e o Picolé⁶⁰, fomos os fiéis bateristas do Chiquinho do Acordeom nas dezenas de gravações de forró⁶¹ que a gente fez (...). Eu gravei muitos discos do Gonzagão [Luiz Gonzaga]. Tenho participações com Dominginhos, Fagner... (PEREIRA, 2014).

A concepção rítmica do baião na bateria nestas gravações tinha uma conotação mais próxima do ritmo originalmente estilizado por Luiz Gonzaga, ou seja, um baião de *batida* simples para não se *chocar* com os padrões executados pelo zabumba e o triângulo:

Durante estas gravações eu tinha muita preocupação (...) da minha bateria não *atropelar* o trio original do baião [zabumba, triangulo e sanfona], (...) de forma que a gravação deixasse a bateria como “anjo da guarda” do triangulo e da zabumba. Então o meu bumbo nunca se chocava com o bumbo do Durval [zabumbeiro] (PEREIRA, 2014).

⁵⁹ O termo “estilização” deve ser entendido neste trabalho como um tipo de formatação, ou seja, dar uma nova forma a algo existente.

⁶⁰ Baterista de grande atuação em gravações nas décadas de 70 e 80, principalmente no Rio de Janeiro.

⁶¹ O Forró é conhecido com um tipo de música e dança da região nordeste. No entanto o termo também é associado a ritmos nordestinos como baião, xaxado, xote e quadrilha entre outros.

Apoiado nos conceitos de aquisição de habilidade e na definição de hábito propostos por Sloboda (2008), posso dizer que nesta fase profissional (das gravações) o baterista já dominava a execução do baião na bateria, pois não lhe era necessário nenhum esforço mental ou físico para tanto. Posso ainda afirmar que já era um hábito adquirido e com conhecimento procedimental, pois Fernando já sabia como e o quê fazer. A melhoria gradativa e continuada de uma habilidade, como no estágio autônomo (FITTS, 1964 apud SLOBODA, 2008), fica clara quando Fernando aceita sugestões do próprio Luiz Gonzaga e muda sua forma de tocar o baião de modo a que as síncopes do zabumba ficassem em primeiro plano. Objetivando um melhor resultado sonoro na gravação, a citação mostra o ensino-aprendizado do baião feito na prática:

No início eram dois zabumbas [bateria e zabumba tocando o mesmo padrão] (...). Aí ele [Luiz Gonzaga] falou: “Fernandinho, meu filho! Bota a zabumba assim! Bota o bumbo aqui para não chocar”. Eu aceitava sugestões. O Gonzagão [Luiz Gonzaga] chegou pra mim e falou: “Fernando, deixa o bumbo no primeiro tempo. Não é no segundo [última semicolcheia do padrão do baião], é no primeiro! (...)”. Ele falou isso porque a síncope vai toda para o resto do compasso e a zabumba ‘deságua’ depois no primeiro tempo, considerando um compasso binário (...). Então eu tocava o baião acentuando somente o primeiro tempo e ele [zabumbeiro] só ia respondendo. Nunca chocava na hora de ouvir. Aí ficava uma coisa bem “pé de serra”⁶² como eles chamam (...) porque o trio: triângulo, zabumba e a sanfona ficavam em primeiro plano. E tudo isso na prática! (PEREIRA, 2014).

Posso pensar que o refinamento da sua execução do baião nas gravações, juntamente com a imersão total no ritmo, através do contato direto com mestres do gênero, possibilitou ao baterista alcançar uma excelência na sua habilidade de tocar bateria: “A minha cultura nordestina (...), ela se desenvolveu a partir da convivência com os grandes mestres do forró com quem eu convivi” (PEREIRA, 2014).

No entanto, essa linguagem musical do baião na bateria, mais estilizado e simples, difere da concepção usada na música instrumental feita principalmente a partir dos anos 1970, em que a liberdade através dos improvisos é uma de suas marcas. Fernando teve seu primeiro contato na prática deste gênero musical quando ingressou em conjuntos (trios) para tocar bossa nova instrumental na época dos bailes. Contudo, a sua forma particular de interpretar o baião, como nas gravações instrumentais com Sivuca nas décadas de 1980 e 1990, veio curiosamente pela influência de um baterista que não era brasileiro. Ao ouvir os discos de Billy Cobham⁶³ (mesmo não havendo baião nas gravações), Fernando Pereira percebeu de

⁶² Tipo de baião com sonoridade tradicional devido a sua instrumentação com a sanfona, zabumba e triângulo.

⁶³ Importante baterista norte-americano e um dos pioneiros do chamado *jazz fusion* (mistura de *jazz* com rock e outros ritmos). Influenciou muitas gerações com seus discos solos, a partir da década de 1970, e suas participações em discos de Miles Davis e Mahavishnu Orchestra, entre outros.

maneira criativa uma nova forma de se expressar na bateria: manter a essência do ritmo e preencher a *levada* com *notas fantasmas* (não acentuadas) na caixa. O baterista comenta quais elementos presentes no disco de Cobham lhe proporcionaram uma mudança de visão musical e sua possível aplicação no baião:

Basta você abordar o LP *Crosswinds* (1974) de Billy Cobham (...). Ele simplesmente me deu elementos que eu precisava pra botar a minha personalidade dentro deste baião básico que eu tocava. Eu toco o baião, o swing ..., agora é botar frases, desenvolver (...) “a fraseologia”. O Billy Cobham, por exemplo, consegue fazer uma condução e permear esta com um solo riquíssimo através de *notas fantasmas* [notas tocadas sem acento] (PEREIRA, 2014).

Ao transpor para o baião instrumental a técnica de bateria que “preenche” o ritmo básico, chamada de *nota fantasma* [*ghost note*], o baterista abriu novas possibilidades de expressividade e forjou assim sua própria personalidade musical na bateria dentro deste gênero. A convivência com Sivuca em gravações no início dos anos 1980 e, posteriormente, em temporada de shows no Brasil e no exterior, solidificou sua maneira de executar o baião que iria desaguar, como mostrarei mais adiante no capítulo 3, na sua performance do “Forró em Timbaúba” do LP “Pau Doido” (1992):

Na verdade eu comecei a gravar com o Chiquinho do Acordeom e o Sivuca era o convidado (...). Agora, as primeiras gravações com o Sivuca, foram pela [gravadora] Copacabana que tinha uma séria chamada “Forró e Frevo” (...).Então na época que eu comecei a conviver com o Sivuca gravei o volume 3 e 4 com ele. Depois disso eu fui para o *Un, Deux, Trois*⁶⁴ com ele e o Rildo Hora⁶⁵ e começamos a tocar juntos. E logo em seguida veio a primeira excursão internacional. Foi na Europa, dois meses (PEREIRA, 2014).

A experiência e prática de Fernando Pereira nos bailes, as gravações junto a mestres como Luiz Gonzaga, Chiquinho do Acordeom e Sivuca, somadas à influência do *jazz fusion* da bateria de Billy Cobham, formaram a base de sua interpretação do baião na música instrumental: “A gravação foi um aperfeiçoamento, um filtro refinadíssimo (...). Depois veio a soma do Billy Cobham aonde eu pude esperar a hora de sair do acompanhamento e poder ir para a música instrumental onde a gente se expressa na plenitude” (PEREIRA, 2014).

Nota-se aqui duas situações com relação à função da bateria. Primeiro, seria a posição do instrumento dentro da música popular, ou seja sua função primordial de manter a pulsação e acompanhar. Tal fato me leva a pensar sobre a maneira simples e direta com que o músico

⁶⁴ Casa noturna no Rio de Janeiro.

⁶⁵ Gaitista, violonista, compositor, arranjador e produtor musical. Para saber mais ver: <http://www.dicionariompb.com.br/rildo-hora>. Acesso em 28/9/2015.

gravava o baião. Segundo, seria estar a bateria passando a ter uma posição de solista, no sentido de ter mais destaque musicalmente. Quando Fernando diz “sair do acompanhamento”, ele aponta o fato da música instrumental permitir maior liberdade e, por causa disso, sua interpretação do baião na bateria poderia incluir mais elementos e não só ficar no ritmo básico. Desta forma, a sua expressão e interação com a música seria feita de maneira mais completa. No relato abaixo, o baterista resume a sua concepção do baião como um veículo de liberação de sua expressão pessoal e artística:

Juntou o som, o swing do pé-de-serra que recepcionou as frases, ou seja, a refinada técnica [da bateria] que é usada no *jazz*. Isso me proporcionou a liberdade de colocar melodias sobrepostas a este pé-de-serra. Então por exemplo, eu posso botar quinhentas subdivisões em cima daquele *groove*⁶⁶ [*levada*] original, entendeu? De tal forma que eu posso fazer contracantos, contrapontos sem interromper aquele ostinato. Tecnicamente falando é isso (PEREIRA, 2014).

Os “contracantos e contrapontos” e as “melodias sobrepostas” seriam os preenchimentos da levada original através da técnica de *notas fantasmas* na caixa ou de subdivisões de pratos. Uma outra fonte de inspiração para a construção da sua interpretação do baião na bateria dentro da linguagem instrumental foi, como já visto, o trabalho do “Quarteto Novo” com Hermeto Pascoal e Airto Moreira. Fernando comenta a importância de Hermeto Pascoal na experimentação dos ritmos nordestinos nessa nova abordagem musical, ressaltando também os músicos que seguiram sua trilha, como por exemplo, o baterista Márcio Bahia:

O Hermeto é um ponta de lança no experimental. Ele é um insaciável pesquisador e experimentador e isso contagiou os seus discípulos. Você vê o Márcio Bahia tocando é uma delícia (...) porque a quantidade de saídas [repertório musical] que ele tem dentro da linguagem [música instrumental], sem sair da cultura brasileira, são saídas e soluções que só quem conviveu muitas horas com Hermeto pode ter (PEREIRA, 2014).

Aproveitando esta última citação, passo para a trajetória de Márcio Bahia relatando a sua aprendizagem do ritmo do baião. O músico afirma que já tinha um conhecimento prévio do mesmo, adquirido por autoaprendizagem e escuta de diversos álbuns do gênero, inclusive instrumentais, e na discografia do próprio Hermeto Pascoal:

Eu já tinha contato com o ritmo do baião. Eu tinha porque eu estudava muito, eu tinha os livros, tocava e ouvia baião, não é? Eu era muito fã. Sempre fui e, na época, era mais ainda fã do Quinteto Violado, que era uma espécie de “Quarteto Novo”. Eu já ouvia, antes de tocar com ele, eu já ouvia muito o Hermeto. Eu já conhecia o disco

⁶⁶ Termo utilizado para representar a execução de um ritmo. Também denominado *levada*.

do “Quarteto Novo”, os discos “A música Livre de Hermeto Pascoal [1973]”, o disco *Slaves Mass* [1977], isso tudo antes de entrar para o grupo. Então, eu sabia que a célula [do baião] era:[canta o padrão básico do baião]. Eu tocava assim. E tocava no show para fazer que nem o Luciano do Quinteto [Violado], tocava no bumbo e no triângulo na mão. Tocava uns ganzás, um *cowbell*, um agogô (BAHIA, 2014).

Márcio Bahia deixa transparecer que o seu conhecimento prévio do baião, ou seja, a aquisição da habilidade de tocar o ritmo na bateria, veio através das práticas de aprendizagem informal: enculturação feita pela imersão na música do baião no seu cotidiano, com escuta intencional e atenta, através da audição de discos e de artistas que executavam o gênero, do seu estudo individual através dos livros, e da prática do baião na bateria. Não obstante, posso supor também que seu conhecimento do gênero também foi adquirido na sua experiência com a educação musical formal e não-formal quando ele relata “ eu estudava muito, eu tinha os livros”. Já a construção de uma concepção do baião numa linguagem instrumental, misturando percussão com bateria, se iniciou com a influência que teve ao ouvir discos de grupos como Quinteto Violado, “Quarteto Novo” e de artistas como Hermeto Pascoal. Posso afirmar também que, nesse período, Márcio já sabia tocar uma versão simples do ritmo na bateria. No entanto, a convivência com o mestre alagoano foi enriquecendo ainda mais o seu vocabulário musical em relação ao gênero:

Mas o Hermeto me mostrou outras maneiras de se tocar [o baião] (...). Eu tinha uma versão muito básica. Ele como nordestino me mostrou a coisa do baião, do xaxado, não é? A diferença do coco [ritmo nordestino], as variações. Tudo vindo da zabumba, quer dizer, tudo vem da percussão e a gente translada para a bateria (BAHIA, 2014).

A sua base de leitura devido ao estudo formal foi fundamental porque, muitas vezes, o baterista não conseguia executar as novas ideias de Hermeto por serem muito complicadas tecnicamente:

Eu tinha uma base técnica de leitura muito boa, então o que eu não conseguia tocar, o Hermeto escrevia para mim. Aí que ele se embalou a escrever mais para a bateria, porque ele tinha um cara que lia. Ele escrevia, eu lia, então ele foi fazendo um dicionário rítmico de batidas e de sugestões de variados ritmos, em variados compassos, e aquilo foi enchendo a minha cabeça (BAHIA, 2014).

É importante notar a percepção do baterista em relação à existência das muitas variações do baião e do papel da percussão na estruturação rítmica. Ao transpor a linguagem do zabumba para a bateria, Márcio constrói a sua interpretação do gênero e se aproxima da metodologia utilizada por Fernando Pereira. Ele recorre ao triângulo e à zabumba como

fontes para a adaptação do ritmo na bateria e executa menos notas quando toca junto com a percussão:

Quando eu toco baião, (...) uma das maneiras que eu gosto de fazer é traduzir a linguagem da zabumba para a bateria. Eu toco como o zabumbeiro. Se o zabumbeiro toca comigo, eu recolho, que aí ele tem o “mando de campo”. Agora, se eu estou sozinho, faço todos aqueles desenhos de zabumba, o aro da caixa faz o *bacalhau* e o chimbal [*hi-hat*] faz o triângulo. Isso eu estou falando de um jeito “redondo” de tocar (BAHIA, 2014).

Ao fazer a adaptação do baião para a bateria, posso dizer que Márcio colocou em prática o seu conhecimento factual do baião e o transformou em procedimental (saber fazer), atingindo os estágios associativos e autônomos da aquisição de habilidades (FITTS, 1964 apud SLOBODA, 2008). Quando o baterista usa a expressão “tocar de um jeito redondo”, ele quer dizer tocar o baião de uma maneira básica enfatizando o padrão tradicional do gênero, e procurando reproduzir na bateria o que fazem o zabumbeiro e o músico que toca o triângulo. A passagem da interpretação básica para uma mais complexa gerou um novo conceito de execução do ritmo. Essa transição aconteceu principalmente como resultado das sugestões de Hermeto e do contato com diversos grupos tradicionais de baião nas viagens pelo nordeste:

Então, Hermeto me fez descobrir o baião, o coco, o xaxado, as diferenças. A gente começou a viajar muito também, comecei a ver muita gente tocando quando ia para o Nordeste. A gente é muito amigo da banda de pifanos de Caruaru, vi os caras tocando, como eram as *levadas*. A banda Cabaçal do Crato, lá do Ceará, lá do Crato, de Juazeiro [do Norte-CE] (BAHIA, 2014).

Posso pensar que a imersão no ambiente do baião em suas viagens pelo nordeste, observando os artistas locais e escutando as diversas vertentes do gênero, foi uma forma de enculturação aliada a outras práticas de aprendizagem informal. Este fato gerou um conhecimento mais profundo do gênero, trazendo elementos para que o músico pudesse tocar o baião de maneira mais livre, menos marcada e complexa ritmicamente. Poderei explicitar mais claramente este fato na análise de sua performance na música “Baião de Lacan” que será apresentada mais adiante no capítulo 3.

Assim, Márcio Bahia reforça novamente que a forma de tocar o baião de maneira mais solta se iniciou com Hermeto Pascoal. O baterista descreve como funciona essa abordagem jazzística do gênero:

O jeito de tocar mais solto, mais livre começou com o Hermeto mesmo. A gente pode tocar o ritmo da maneira básica e tornar ele mais ... mais flutuante, vamos dizer assim, no bom sentido. Extraindo uma batida aqui, outra ali, usando outro tipo de

levada, de combinação entre as mãos, usando *notas fantasmas* e tal , quer dizer, a própria música vai te levando. Ele [o ritmo] fica mais *floating* [flutuante], não fica aquele baião “pé no chão” mesmo, pé-de-serra. Ele fica mais jazzístico. Você toca o prato, você tira a batida (...) você não usa compacto, maciço o tempo todo, entendeu? (...) Tirando, fica mais fluente. Você vai usando os motivos sem ter que fazer o “tum – tum” [a *levada* básica do baião] o tempo todo. Foi assim que começou (BAHIA, 2014).

O relato mostra que esse tipo de interpretação é baseada na fluência e na utilização de diversos recursos técnicos provenientes do instrumento, mas sem a necessidade de tocar a *levada* básica constantemente. Desta forma, o ritmo fica subentendido, mais sutil, e se aproxima da linguagem que muitos bateristas de *jazz* já utilizavam, a de não evidenciar constantemente, no prato de condução, o padrão característico do gênero (por exemplo as tercinas do *jazz*). Quando Márcio Bahia comenta que ele utiliza uma “combinação entre as mão, usando *notas fantasmas*”, ele se refere à maneira de tocar as notas não acentuadas na caixa. Como visto anteriormente, este recurso interpretativo se assemelha à abordagem de Fernando Pereira que usa a mesma técnica para “preencher” a *levada* do baião. Vejo, pois, que é possível estabelecer uma ligação entre os dois bateristas em relação à concepção de interpretar o ritmo do baião na música instrumental.

Refletindo sobre o que foi exposto a respeito da formação musical e do aprendizado e interpretação do baião, à luz dos conceitos elencados, posso concluir que os bateristas entrevistados tiveram um ambiente musical favorável ao aprendizado, pois a música estava sempre presente no âmbito familiar através da audição de discos. Este fato possibilitou o desenvolvimento dos diversos tipos de escuta (intencional, atenta e distraída) que vieram a ser importantes aliados na formação musical de cada um deles.

Para ratificar a afirmação sobre a importância do contexto sócio cultural associado à vivência dos indivíduos no advento da criatividade (NEVES-PEREIRA, 2007), cito como exemplos o contato de Márcio Bahia com músicos populares do baião nas suas viagens pelo nordeste e, no caso de Fernando Pereira, a convivência como os grandes mestres do baião no seu trabalho como músico de estúdio. Apoiado no pensamento de que a criatividade se estabelece, entre outros fatores, com uma rede social de apoio através de pessoas estimuladoras de conhecimento (SOSNIAK, 1990, apud, ALENCAR; GALVÃO, 2007), posso operar com essa ideia aplicando-a a algumas situações já relatadas neste capítulo, caso do processo de ensino-aprendizagem do baião vivenciado por Márcio Bahia, em que a presença estimuladora de Hermeto Pascoal teve particular destaque. Ao transmitir suas ideias e conhecimentos dos ritmos nordestinos aplicados à bateria, a proximidade com Hermeto foi

com certeza um catalisador para o desenvolvimento do pensamento criativo do baterista. Na trajetória de Fernando Pereira, um outro exemplo de pessoa estimuladora seria Luiz Gonzaga, ao passar suas sugestões e ideias a respeito do baião nas diversas gravações em que o baterista participou. Acredito que a figura do “rei do baião” foi inspiradora e desencadeou no músico uma busca de soluções criativas para uma melhor interpretação do gênero na bateria.

Apoiado nas experiências de ensino-aprendizagem relatadas por Márcio Bahia e Fernando Pereira – e sem entrar na discussão sobre o possível talento inato de cada um, o que seria difícil avaliar – posso afirmar que a criatividade e a expertise destes músicos ocorreu como resultado da influência do contexto sociocultural, associado à vivência no gênero baião e à presença de pessoas estimuladoras do pensamento criativo; das experiências nas práticas de aprendizagem informal, englobando a enculturação; e do estudo individual e trabalho deliberado, somado à aprendizagem nos sistemas de educação musical formal e não-formal. O trabalho e estudo intenso é percebido, por exemplo, na passagem de Márcio Bahia pela Escola Villa Lobos no Rio de Janeiro para estudar percussão sinfônica. O trabalho deliberado, associado à autoaprendizagem e à prática da bateria, pode ser elencado à fase na qual Fernando Pereira realiza seu estudo individual, através de métodos de bateria e leitura, e na prática musical vivida na experiência com as orquestras e conjuntos de baile.

É interessante observar também que, na formação musical dos dois bateristas analisados, houve momentos de congruência entre a educação formal, não-formal e aprendizagem musical informal. Ambos passaram pela enculturação, práticas de autoaprendizagem, como a escuta de discos e estudo individual de métodos de bateria. Posteriormente, tiveram acesso a aulas particulares não-formais cujos processos se assemelhavam, pois ambas tinham algum grau de sistematização em ambiente não institucionalizado e focavam o ensino da teoria, técnica e prática do instrumento através da execução de diversos ritmos. Não obstante, tanto Márcio quanto Fernando também tiveram contato, em algum momento, com um ensino musical formal. Fernando Pereira, no curso Ginásial em suas aulas de instrumento de sopro, e na escola de música, onde teve acesso a aulas de teoria e prática de bateria; Márcio Bahia, em maior grau, quando estudou percussão erudita na escola Villa Lobos. Posso então afirmar que a formação musical de ambos, no período até aqui estudado, foi uma combinação de elementos do sistema de educação formal de ensino da música e das diversas práticas de aprendizagem musical informal, além da experiência na educação não-formal. Acredito que este tipo de junção educacional é de grande valia, pois ambas as experiências se completam de certa forma.

Em relação aos fatores que contribuíram para a aquisição de habilidades na aprendizagem do baião, confirmo a minha hipótese de que estes músicos tiveram, em vários momentos de sua formação, uma imersão no gênero do baião tanto por enculturação como por treino musical. A partir destas experiências, os bateristas adquiriram conhecimento dos padrões rítmicos (conhecimento declarativo) do baião e puderam aplicá-los em suas interpretações do gênero (conhecimento procedimental) na bateria, ao adaptá-lo para a música instrumental. Desta forma, constato que Marcio Bahia e Fernando Pereira alcançaram uma grande expertise no instrumento. No caso de Fernando, esse processo ocorreu através de sua experiência nos bailes, nas gravações com mestres do baião como Luiz Gonzaga e Sivuca, e na transposição de técnicas influenciadas por bateristas estrangeiros. Para Márcio, o convívio intenso com Hermeto Pascoal foi fator determinante para o enriquecimento do seu vocabulário rítmico e o desenvolvimento da sua interpretação do baião.

Finalizando, constato ainda que a rica formação musical destes músicos pode ser resumida como uma junção de educação musical formal, não-formal e práticas de aprendizagem informal. Esta combinação, com toda certeza, contribuiu para a evolução do gênero baião na bateria, no contexto da música instrumental brasileira. Para evidenciar as criativas e complexas interpretações dos bateristas estudados, apresento no capítulo 3 as análises rítmicas das músicas “Forró em Timbaúba” e “Baião de Lacan”.

CAPÍTULO 3

COMPLEXIZAÇÃO DO BAIÃO NA BATERIA NO ÂMBITO DA MÚSICA INSTRUMENTAL: ANÁLISES DO “FORRÓ EM TIMBAÚBA” E DO “BAIÃO DE LACAN”

Acredito que dentre as diversas formas de se tocar baião na bateria, sua interpretação no âmbito da música instrumental brasileira, baseada nas performances de bateristas que gravaram temas com expoentes deste gênero musical, alcançou uma complexa forma de execução, atingindo um elevado nível musical. Partindo deste pressuposto, nesta seção, faço uma análise rítmica das músicas selecionadas como amostragem: “Forró em Timbaúba”, do disco *Pau Doido* (1992) de Sivuca, com o baterista Fernando Pereira; e “Baião de Lacan”, do álbum *Música das Nuvens e do Chão* (2003) de Hamilton de Holanda, com a performance de Márcio Bahia na bateria. O critério adotado para a verificação do adensamento rítmico do baião, no referido contexto musical, foi a inclusão de novos padrões executados e distribuídos entre as peças da bateria, resultando num enriquecimento do gênero. As análises procuram evidenciar construções criativas das interpretações do baião na bateria, demonstrando a complexização da execução do gênero na música instrumental. Antes de entrar nas análises das músicas escolhidas, apresento a notação musical para a bateria no pentagrama com o intuito de ajudar o leitor na compreensão das interpretações do baião.

3.1 Notação

Com relação à notação para a bateria pode-se constatar que não há um padrão definido na literatura. A escrita para este instrumento, encontrada em livros acadêmicos e revistas especializadas, apresenta pontos de convergência e divergência. As variações detectadas dizem respeito à representação e ao posicionamento de certos elementos da bateria no pentagrama. Acredito que esta falta de padronização seja resultado das inúmeras possibilidades de configuração que o instrumento pode ter. Porém, no que tange às peças básicas da bateria como bumbo, caixa, tom-tom, surdo, prato e prato de contratempo (*hi-hat*), a notação é praticamente a mesma em todas as publicações que pesquisei (DOEZIMA, 1986; OLIVEIRA, 2014; SIMMS, 2012; SCHUETER, 2014). Apesar das possíveis diferenças de escrita, adotei uma notação que considero bastante usual, por ser encontrada de maneira praticamente uniforme em programas de computador (*softwares*) especializados em notação

musical, como por exemplo, *Finale, Sibélius, Musecore* ⁶⁷ e em materiais didáticos voltados para ensino/aprendizagem da bateria (CUNHA, 2000; GALVÃO, 2010; GOMES, 2008; ROCHA, 2008).

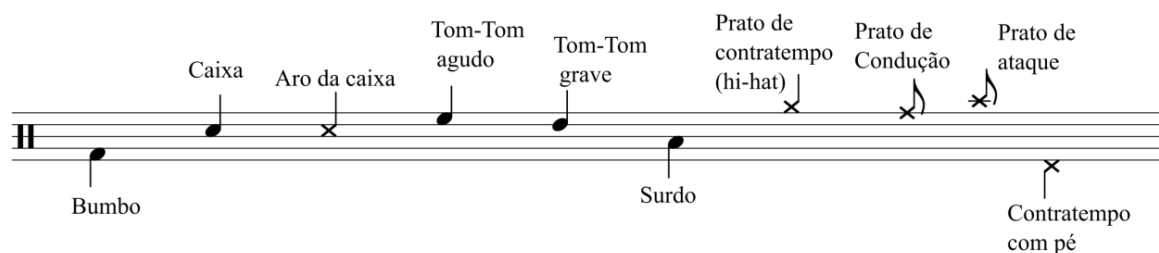


Figura 14. Notação para bateria.

3.2 Análise das músicas pesquisadas

Para alcançar um dos objetivos desta dissertação, o de demonstrar como o baião chegou a um alto grau de sofisticação rítmica no âmbito da música instrumental, analisei a performance de duas músicas que considero exemplos de interpretações criativas e que mostram como a execução do baião na bateria pode ir do simples ao complexo. São elas: “Forró em Timbaúba”, do disco *Pau Doido* (1992) de Sivuca, com a performance do baterista Fernando Pereira, e “Baião de Lacan”, do disco *Música das Nuvens e do Chão* (2003), de Hamilton de Holanda, com Márcio Bahia na bateria. Para entender a complexidade destas interpretações, e fazer uma análise rítmica, penso ser pertinente apresentar, primeiramente, a execução do baião na percussão.

Mais tradicionalmente, a condução rítmica do baião é realizada pelo triângulo e o zabumba. Almir Cortes Barreto faz uma descrição detalhada do padrão de cada instrumento: “O triângulo mantém a subdivisão de semicolcheias acentuando os contratempos (...). Temos um som aberto quando o acento⁶⁸ ocorre. O zabumba, por sua vez, marca os graves fornecendo o pulso⁶⁹ encontrado no baião” (BARRETO, 2012, p.177). Os dois instrumentos tocados conjuntamente se completam e formam a célula rítmica básica que marcou a

⁶⁷ Para saber mais sobre notação para bateria acessar a pagina do programa de edição de partitura Musecore. MUESCORE. Home Page. Disponível em < <http://musescore.org/pt-pt/> > Acesso em: 16 mar. 2015

⁶⁸ Acredito que o termo “acentu”, a que o autor se refere, não esteja associado a uma nota percutida com acentuação. O que ocorre, na verdade, é simplesmente uma alternância regular entre os sons preso e solto (ver figura 16), o que caracteriza o estilo inconfundível do instrumento na música nordestina.

⁶⁹ O termo “pulso” a que o autor se refere pode ser entendido como uma sequência de batidas rítmicas contínuas separadas por intervalos de tempo iguais, um *ostinato*, sobre a qual organizam-se os demais padrões rítmicos.

formatação do gênero. Nas figuras 15 e 16 mostro o padrão rítmico do baião executados pelo zabumba e pelo triângulo. Estes exemplos podem ser encontrados em inúmeras gravações presentes nos discos de Luiz Gonzaga⁷⁰ ao longo de sua carreira.

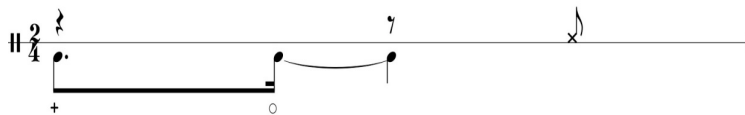


Figura 15. Padrão básico do zabumba no baião. A linha superior representa o *bacalhau* e a inferior o som de frequência grave do zabumba.

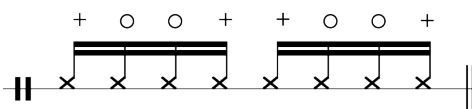


Figura 16. Padrão rítmico do triângulo no baião. O sinal (+) representa o som fechado. O sinal (o) representa o som aberto.⁷¹

Analisando os exemplos musicais das figuras 15 e 16, é fácil perceber a simplicidade da estrutura rítmica do gênero. A marcação da *batida* do baião é feita com uma única figura ($\text{♩} \text{---} \text{♩} \text{---}$) em que a primeira nota (colcheia pontuada) e a quarta (semicolcheia) do primeiro tempo de um compasso binário são percutidas. Já o triângulo, percutindo nas subdivisões de semicolcheia, preenche e dá suporte ao padrão do zabumba. Nota-se, também, que há poucas síncopes e pequenas variações neste exemplo musical o que, provavelmente, facilita a sua compreensão e execução. É importante que se diga que, dentro do próprio gênero, existem outras formas de performance dos padrões rítmicos do baião (BARRETO, 2012).

Apresentado o baião na percussão, passo agora para a transposição deste ritmo para a bateria. Os exemplos das figuras 17, 18 e 19, podem ser encontrados em diversos livros e métodos (CUNHA, 2000; GALVÃO, 1998; GALVÃO, 2010; GOMES, 2008; ROCHA, 2008), e em gravações do gênero na música popular. Na pauta, o *hi-hat*, ou prato de condução

⁷⁰ Para saber mais sobre a discografia de Luiz Gonzaga acessar: LUIZ LUA GONZAGA Home Page. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=51> Acesso em: 16 mar. 2014

⁷¹ É importante ressaltar que a produção do som aberto é feita com o ato de abrir levemente a mão que segura o triângulo. Essa abertura começa na segunda semicolcheia e continuando até a terceira. O som fechado é produzido na quarta semicolcheia quando se fecha totalmente a mão.

representa o triângulo, o aro da caixa e o bumbo substituem, respectivamente, o *bacalhau* na membrana inferior e a maceta na membrana superior.

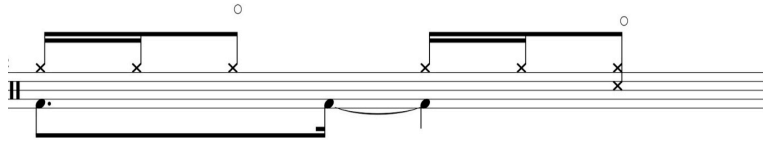


Figura 17. Adaptação do ritmo do baião para a bateria com *hi-hat*, bumbo e aro da caixa.

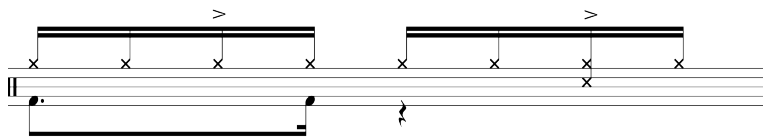


Figura 18. Adaptação do ritmo do baião para a bateria com *hi-hat* em semicolcheia, bumbo e aro da caixa.

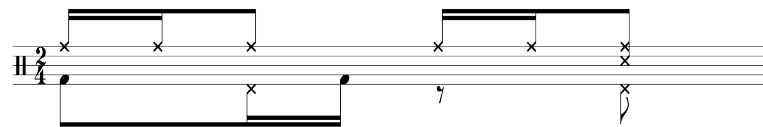


Figura 19. Adaptação do ritmo do baião para a bateria com prato de condução, bumbo, aro da caixa e *hi-hat* com pé.

Não é meu objetivo listar todas as variações possíveis ao se tocar o baião. Os exemplos ilustrados até aqui servem como base para entender as interpretações de Fernando Pereira e Márcio Bahia nas músicas estudadas. Conforme mencionei na introdução deste trabalho, o critério de análise dos temas instrumentais foi estabelecido segundo o grau de complexidade que o baião alcançou quando executado na bateria. Direcionando meu foco para as performances dos bateristas, esse grau foi definido segundo o maior ou menor emprego de recursos musicais interpretativos como *notas fantasmas* e o eventual uso de novas divisões rítmicas nas diversas peças da bateria. Após essas considerações, caminho para a análise das músicas “Forró em Timbaúba” e “Baião de Lacan”.

3.2.1 “Forró em Timbaúba”

Música de Dominginhos, interpretada por Sivuca no álbum *Pau Doido* (1992), “Forró em Timbaúba”⁷² é um baião instrumental de andamento rápido ($\text{♩} = 115$). De um modo geral, neste arranjo⁷³, a bateria serve musicalmente como suporte rítmico para a melodia e solos, sem grandes mudanças ou intervenções (*viradas*)⁷⁴. Não obstante, Fernando Pereira toca o baião de maneira muito interessante que se distingue das adaptações do ritmo para a bateria mostrados anteriormente (figuras 17 à 19).

Logo na Introdução, como ilustrado na figura 20, a partir do compasso 3, o baterista apresenta uma *levada* que mantém o padrão do bumbo no baião (representada no primeiro espaço inferior da pauta) e adiciona subdivisões de semicolcheias na caixa (terceiro espaço da pauta), executando-as como *notas fantasmas*, causando um efeito de preenchimento da *batida*.

The image shows a musical score for the introduction of the song "Forró em Timbaúba". It is written for two staves: BAIÃO (top) and Bateria (bottom). The tempo is marked as $\text{♩} = 115$. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems, with measures 1-6, 7-11, and 12-16. The Bateria part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, characteristic of a "levada". The BAIÃO part has a melodic line with accents and slurs. A box labeled "INTRO" is placed above the first measure of the Bateria staff.

Figura 20. Bateria de Fernando Pereira na introdução da música “Forró em Timbaúba” (Dominginhos). Transcrição do autor.

Fazendo uma análise comparativa entre os tipos de execução do gênero na bateria, evidencio o que chamo de baião simples e baião complexo. O baião simples é aquele onde a

⁷² Para escutar a música “Forró em Timbaúba” do álbum *Pau Doido* (1992) acessar Forró em Timbaúba Home Page. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=pzmKU2eXXY> > em 33:40 minutos. Acesso em: 21/05/2015.

⁷³ Ver transcrição de “Forró em Timbaúba” nos anexos desta dissertação.

⁷⁴ *Virada* é um termo muito usado no âmbito da música popular que geralmente é associado à bateria. Significa, a execução de padrões rítmicos na bateria, normalmente na caixa, tom-tom e surdo, para demarcar as passagens entre as seções da música. Por exemplo, o baterista executa uma *virada* entre a parte “A” e “B”. No entanto, o músico pode executar *viradas* a qualquer momento, dependendo da sua decisão ou do arranjo em questão.

levada é composta de poucos elementos rítmicos, mantendo o *ostinato* do baião (colcheia pontuada e semicolcheia) e cujo produto sonoro é bastante claro e direto. Já o baião complexo também mantém o padrão básico do baião, no entanto, neste são empregadas várias subdivisões em diversas peças do instrumento como, caixa, *hi-hat* com pé e prato de condução, resultando uma batida mais complexa ritmicamente. As figuras 21 e 22 ilustram justamente a diferença entre o baião simples e o complexo que é percebida, principalmente, neste caso, pela forma de execução da caixa, já que o bumbo, nos dois exemplos, mantém basicamente o mesmo padrão.



Figura 21 – Baião simples.

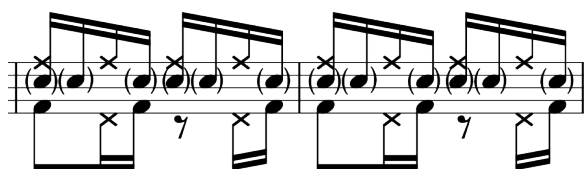


Figura 22. Baião complexo com *notas fantasmas* na caixa. Compassos 4 e 5 da Introdução da música “Forró em Timbaúba” interpretado por Fernando Pereira na bateria. Transcrição do autor.

Voltando à figura 21, que representa o baião simples, a caixa, ou aro, é percutida somente na segunda colcheia do 2º tempo do compasso binário, ou seja, uma nota por compasso. Todo o preenchimento desta *levada* fica por conta da execução do prato de condução que toca uma figura rítmica composta por duas semicolcheias e uma colcheia. Já a figura 22 (retirada da introdução de “Forró em Timbaúba”, compassos 4 e 5) representa o baião complexo, onde a caixa percute *notas fantasmas* em uma subdivisão de semicolcheias (primeira, segunda e a quarta notas). Neste último exemplo, de difícil execução, a caixa não se limita a tocar apenas uma única nota por compasso, mas sim, uma nova célula rítmica que completa e enriquece a *levada*, criando um novo recurso interpretativo.

Na época da gravação de LP *Pau Doido*, Fernando Pereira afirma que já havia consolidado esta sua maneira particular de tocar o baião utilizando *notas fantasmas*:

Quando a gente gravou o *Pau Doido* [LP], a gente já tocava junto a cinco anos. Eu havia conseguido fundir perfeitamente a raiz, a origem do pé de serra, com a sofisticação da técnica da bateria do Billy Cobham. Então, eu já conseguia, por exemplo, que as *notas fantasmas* fluíssem na minha cabeça sem perturbar o pé de serra. Acho que a soma do pé-de-serra com as *notas fantasmas*, que a bateria nos

proporciona, é que foi resultando no meu produto final, no meu estilo, entendeu? (PEREIRA, 2014).

A concepção desta criativa *levada* de baião se originou, segundo Fernando, da aplicação na bateria de um rudimento denominado *Flamacue*⁷⁵ (quatro semicolcheias e uma semínima num compasso binário). O que o caracteriza é, no 1º tempo, a apogiatura⁷⁶ na primeira semicolcheia e o acento na segunda, e no 2º tempo, a apogiatura da semínima no tempo dois.

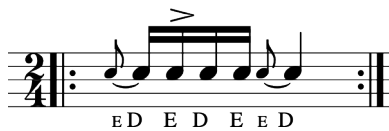


Figura 23. O rudimento *Flamacue*. “E” significa mão esquerda. “D” significa mão direita⁷⁷.

O baterista explica que o *Flamacue* foi um artifício que facilitou a aplicação das *notas fantasmas* no baião: “Apliquei, inclusive, aquele rudimento (...), o *Flamacue*, que foi o que me deu a oportunidade de manter, simultâneo, o groove [baião] com as *notas fantasmas*” (PEREIRA, 2014). Para compreender como ocorreu a aplicação deste rudimento na *levada* de baião interpretada por Fernando Pereira, o *Flamacue* tem que ser percutido de maneira contínua, ou seja, o rudimento (quatro semicolcheias com apogiatura na primeira nota) em cada tempo do compasso (figura 24):



Figura 24. O rudimento *Flamauce* tocado de maneira contínua.

⁷⁵ O *Flamacue* é o rudimento nº 23 da lista internacional dos 40 rudimentos segundo a PAS (Percussive Art Society). Para saber mais acessar: www.pas.org

⁷⁶ Notas tocadas quase que simultaneamente mas com uma pequena defasagem entre elas, ocasionando a produção de dois sons muito próximos, criando a chamada apogiatura onde a nota real, executada no tempo, é sempre mais forte. Este movimento, na bateria, é conhecido também com *flam* que é mais um entre os 40 rudimentos básicos segundo a Percussion Arts Society (PAS).

⁷⁷ A manulação (sequência das mãos) proposta para a execução do rudimento se refere aos músicos destros. Para os canhotos, a manulação deve ser invertida.

Ao transpor este rudimento para a bateria é necessário, primeiramente, a separação das mãos onde, mantendo a mesma subdivisão do *Flamacue*, cada uma toca em peças diferentes. Por exemplo, a mão direita (D) executa colcheias no *hi-hat* fechado, e a mão esquerda (E) percute semicolcheias (primeira, segunda e quarta notas) na caixa (figuras 25 e 26).

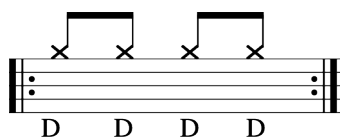


Figura 25. Mão direita (D) do *Flamacue* executado no *hi-hat* fechado com colcheias.



Figura 26. Mão esquerda (E) do *Flamacue* executado na caixa com semicolcheias.

Ao tocar simultaneamente as células rítmicas do *hi-hat* e da caixa (figuras 25 e 26), a apogiatura do 1º tempo do *Flamacue* fica muito sutil, quase não sendo percebida, principalmente quando executada em andamentos rápidos (figura 27).

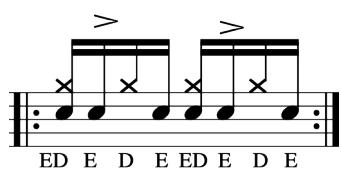


Figura 27. Célula rítmica, com base no *Flamacue*, executada no *hi-hat* (D) e caixa (E).

Seguindo o exemplo da figura 27, aplica-se agora a *nota fantasma* na primeira e quarta semicolcheia de cada tempo do compasso (figura 28).

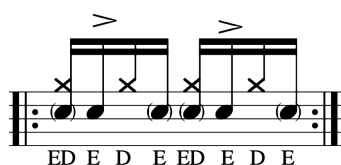


Figura 28. Célula rítmica, com base no *Flamacue*, executada com *notas fantasmas*. Mão direita (D) no *hi-hat* e esquerda (E) na caixa.

Finalmente, ao fazer a junção da célula rítmica da figura 28 com o bumbo de baião (colcheia pontuada e semicolcheia), temos a base, uma espécie de matriz, da complexa *levada* que Fernando Pereira utilizou em boa parte do arranjo de “Forró em Timbaúba” :

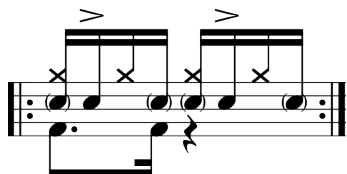


Figura 29. Base da *levada* de baião com *notas fantasmas*. O ritmo é executado com *hi-hat* fechado, caixa e bumbo.

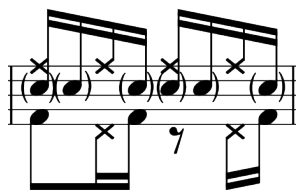


Figura 30. *Levada* de baião utilizada por Fernando Pereira na música “Forró em Timbaúba”, compasso 19 da seção “A”. O ritmo é executado no prato de condução, caixa, bumbo e *hi-hat* com pé. Transcrição do autor.

O exemplo musical da figura 30 mostra que Fernando optou por não acentuar a caixa na segunda semicolcheia do 1º e 2º tempos do compasso, como no exemplo da figura 29. Ao invés disso, o baterista preferiu executar todas as notas da caixa como *notas fantasmas*, criando um padrão contínuo que enriquece e complexiza o ritmo. A capacidade de perceber lacunas e de coletar e combinar informações (TORRANCE, 1974, 1979; apud FLEITH, 2007), como na aplicação, na bateria, do rudimento *Flamacue* levando-o para o ritmo do baião, mostra todo o desenvolvimento do pensamento criativo do baterista Fernando Pereira. A figura 31 evidencia a aplicação dessa criativa e complexa *levada* de baião nas seções: Introdução, “A” e “B” do “Forró em Timbaúba”:

FORRÓ EM TIMBAÚBA

Dominginhos

Álbum: "Pau Doido" (1992). Artista: Sivuca. Bateria: Fernando Pereira.

BAIÃO

♩ = 115

INTRO

Bateria

7

12

A

18

23

Bumbo Samba

28

B

33

40

46

Detailed description: The image shows a drum score for a Bateria (drum set) in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 115. The score is divided into sections: an 'INTRO' section, a section labeled 'A' starting at measure 18, and a section labeled 'B' starting at measure 33. A 'Bumbo Samba' section is indicated between measures 28 and 33. The notation uses standard drum symbols: a vertical line for the snare, an 'x' for the hi-hat, and a vertical line with a cross for the bass drum. The score includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings like accents (>).

Figura 31. Bateria de Fernando Pereira nas seções Introdução, “A” e “B” de “Forró em Timbaúba”. Transcrição do autor.

A criatividade, descrita nos exemplos anteriores, aparece também em um outro trecho da seção “A”. Ao interagir com a melodia e com o baixo, Fernando mantém a mesma *levada*

que executava nos compassos anteriores. No entanto, a partir dos compassos 31 e 32 (figura 32), o baterista muda o padrão do bumbo do baião passando a tocar com um dos exemplos usados no samba tocado na bateria (articulação da primeira e quarta semicolcheias no 1º e 2º tempo do compasso binário), mesclando o baião com o samba. No contexto deste arranjo, a mudança é bem sutil, mas com certeza, mostra todo o lado criativo do músico.

Figura 32. Bateria da seção “A” de “Forró em Timbaúba” com a mistura do baião com o samba nos compassos 31 e 32. Transcrição do autor.

Apresentada a análise de “Forró em Timbaúba”, sigo para interpretação de Márcio Bahia na música “Baião de Lacan”.

3.2.2 “Baião de Lacan”

A composição “Baião de Lacan”⁷⁸ (Guinga /Aldir Blanc) tem um arranjo instrumental no álbum do bandolinista Hamilton de Holanda intitulado *Música das Nuvens e do Chão* (2003), que conta com a bateria de Márcio Bahia em todo o disco. Ao longo da referida música é possível perceber variações de andamento ($\downarrow = 150$ e $\downarrow = 128$) e de ritmo, principalmente nos solos. A figura 33 ilustra a bateria das seguintes seções da música: Introdução, “A”, “B” e “C”. Nota-se que nestas partes, bem com em todo o arranjo⁷⁹, não se encontra o exemplo de baião simples na bateria, ilustrado anteriormente na figura 21.

⁷⁸ Para escutar a música “Baião de Lacan” do álbum *Música das nuvens e do chão* (2003) acessar: Baião de Lacan Hope Page. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=H9dmVfVNfuI> > Acesso em: 21 mai. 2015.

⁷⁹ Consultar a transcrição de “Baião de Lacan” nos anexos desta dissertação.

BAIÃO DE LACAN

Guinga/Aldir Blanc

Álbum: Música das Núvens e do Chão (2003). Artista: Hamilton de Holanda. Bateria: Márcio Bahia.

Transcrição: Christiano Galvão (2015).

Baião

$\text{♩} = 150$

INTRO

Bateria

9

17

20

25

30

38

43

48

53

58

Baião de Lacan

The image shows a musical score for the drum part of 'Baião de Lacan'. It consists of five systems of staves, each with a top staff for the snare drum and a bottom staff for the bass drum. The measures are numbered 62, 68, 73, 78, and 82. A box labeled 'C' is placed at the beginning of the 68th measure. Dynamic markings 'mp' and 'f' are present at the bottom of the score.

Figura 33. Bateria de Márcio Bahia nas seções: Introdução, “A”, “B” e “C” do “Baião de Lacan”. Transcrição do autor.

Na seção “A” do “Baião de Lacan” (figura 34, compassos 21 e 22), Márcio Bahia executa uma criativa e complexa *levada* de baião que se resolve em dois compassos.

The image shows a musical score for the drum part of section 'A' of 'Baião de Lacan'. It consists of three systems of staves, each with a top staff for the snare drum and a bottom staff for the bass drum. The measures are numbered 19, 24, and 29. A box labeled 'A' is placed at the beginning of the 19th measure. A triangle symbol is used in the fourth space of the staff to represent a cowbell.

Figura 34. Bateria da seção “A” de “Baião de Lacan”. Transcrição do autor. A figura em forma de triângulo, escrita no quarto espaço da pauta (de baixo para cima), representa o instrumento de percussão chamado *cowbell*⁸⁰.

⁸⁰ Instrumento feito de metal com timbre próximo ao agogô.

A figura 35 mostra detalhadamente a *levada* de baião na parte “A” que, tocada no rápido andamento da música ($\text{♩}=150$), exige um grande domínio técnico no instrumento. No primeiro compasso, o baterista executa o bumbo de baião no 1º tempo (colcheia pontuada e semicolcheia), e o hit-hat com pé marcando as semínimas do 1º e 2º tempo dos dois compassos. As mãos tocam, em toda a *levada*, uma subdivisão de semicolcheias distribuídas entre o *cowbell* e a caixa. No 1º tempo do primeiro compasso, o *cowbell* percute junto com o bumbo de baião a primeira e a quarta nota. No 2º tempo, percute a segunda e a quarta semicolcheias criando uma síncope bem interessante. No segundo compasso, o *cowbell* toca na segunda e terceira notas do 1º tempo, e na segunda semicolcheia do 2º tempo. A caixa executa, no 1º tempo do primeiro compasso, a segunda e a terceira notas, e no 2º tempo, a primeira e terceira semicolcheias. O ritmo se completa, no segundo compasso, quando Márcio toca a caixa como se fosse o bumbo, isto é, executa a mesma figura (colcheia pontuada e semicolcheia), mas não junto com o bumbo. O resultado desta combinação é que, quando uma das mãos está acentuando, a outra preenche os espaços vazios com a subdivisão de semicolcheia.

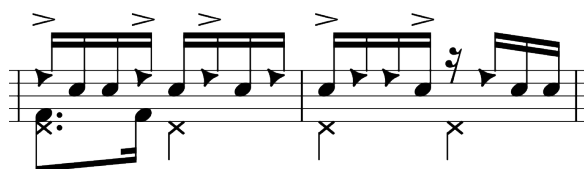


Figura 35. Trecho da *levada* de baião interpretada por Márcio Bahia na música de “Baião de Lacan”. Seção “A”, compassos 21 e 22. Transcrição do autor.

Uma outra *levada* de baião bem rebuscada ritmicamente aparece nas seções “C”, “C2”, “C3”, Solo 1 e Solo 2 do “Baião de Lacan” (ver transcrição nos anexos). Nestas partes, Márcio Bahia utiliza um recurso na bateria em que uma mesma célula é percutida em uníssono pelos pés. Destaco, na figura 36, a partir do compasso 69, a primeira vez que esta *batida* aparece na música:

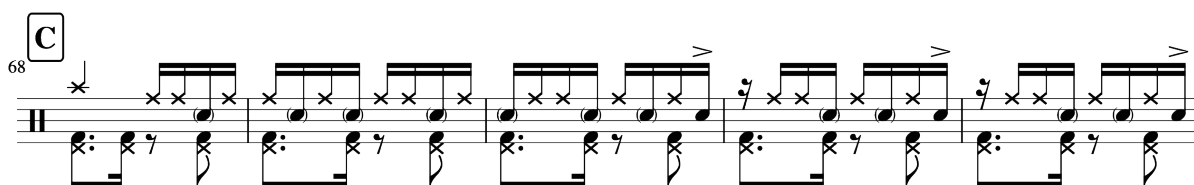


Figura 36. Trecho da seção “C” de “Baião de Lacan”, compassos 68 a 72. Transcrição do autor.

Com um olhar mais atento ao padrão executado pelos pés, ilustrado na figura 36 (primeiro espaço inferior do pauta), percebe-se que a célula rítmica é composta por colcheia pontuada e semicolcheia no 1º tempo, e pausa de colcheia, seguida de uma colcheia, no 2º tempo. Nas figuras 37 e 38 mostro separadamente os padrões do bumbo e *hi-hat* com pé. Na figura 39 eles são apresentados juntos.



Figura 37. Padrão de bumbo utilizado na *levada* de baião da seção “C” do “Baião de Lacañ”. Transcrição do autor.



Figura 38. Padrão de *hi-hat* com pé utilizado na *levada* de baião da seção “C” do “Baião de Lacañ”. Transcrição do autor.



Figura 39. Célula rítmica executada em uníssono pelo bumbo e *hi-hat* com pé na *levada* de baião da seção “C” do “Baião de Lacañ”. Transcrição do autor.

Observa-se uma possível relação da célula rítmica da figura 39, executada por Márcio Bahia, com um dos padrões de zabumba (som grave) encontrados no ritmo do xaxado, como mostro na linha inferior da pauta da figura 40. A linha superior representa o *bacalhau* e a linha inferior a pele de cima do zabumba percutida com maceta (som grave). O sinal (+) significa som abafado, e o sinal (o), som aberto.

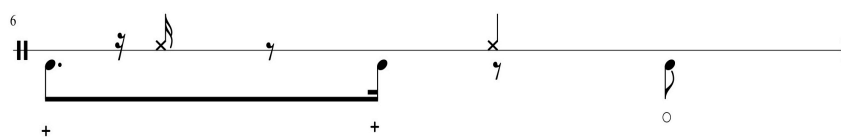


Figura 40. Exemplo de xaxado executado no zabumba da música “Óia eu aqui de novo” (Antonio Barros) do CD *Gilberto Gil e as canções de Eu Tu Eles* (2000) do compositor Gilberto Gil. Transcrição do autor.

A figura 41 ilustra a base da *levada* de baião que Márcio utilizou na referida seção, ao executar, simultaneamente, a mesma figura rítmica com bumbo e *hi-hat* com pé, adicionando prato de condução e caixa (*notas fantasmas*) em subdivisão de semicolcheias.



Figura 41. Base rítmica da *levada* de baião interpretada por Márcio Bahia na seção “C” do “Baião de Lacan”.

Ao analisar a performance do baterista nos compassos 70 e 71 da seção “C” (figura 42), aponto para mais um exemplo de baião complexo na bateria. Neste caso, o emprego de uma nova célula rítmica para o *hi-hat* com pé exige uma grande independência motora devido aos diferentes padrões executados e coordenados, ao mesmo tempo, pelos pés e mãos. Na figura 42, focando somente o *hi-hat* com pé, nesta peça, Bahia percute colcheia pontuada e semicolcheia no 1º tempo, e a segunda colcheia do 2º tempo do compasso.

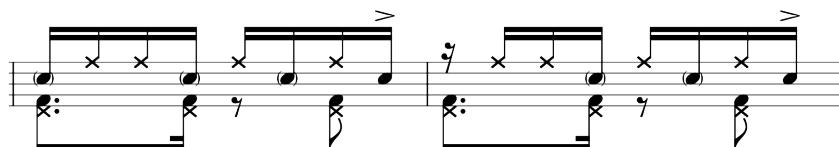


Figura 42. Exemplo de baião complexo interpretado por Márcio Bahia em “Baião de Lacan” na seção “C” (compassos 70 e 71). O exemplo mostra o bumbo e o *hi-hat* com pé executando a mesma célula rítmica. Transcrição do autor.

No baião simples, representado na figura 43, a execução do *hi-hat* com pé não apresenta grande dificuldade técnica pois o baterista toca somente na segunda concheia de cada tempo do compasso (contratempos), não tendo que percutir subdivisões mais complexas.



Figura 43. Exemplo de baião simples na bateria.

A ideia de utilizar variações de padrões do *hi-hat* com o pé no baião foi inspirada, segundo Márcio, nas performances do baterista Nenê, registradas em diversos discos de

Hermeto Pascoal como, por exemplo, no LP *Zabumbê-bum-á* do ano de 1979: “Aprendi isso com o Nenê, porque ele fazia isso muito bem. Você pode ver isso em gravações como “Suíte Norte Sul Leste Oeste” do *Zabumbê-bum-á*. Ele usa muito esse tipo de coisa [tocar em uníssono o bumbo e *hi-hat* com pé]. Isso eu peguei com ele” (BAHIA, 2014). No entanto, conforme mencionado na introdução desta dissertação, esta maneira de execução do baião, tocando diferentes células rítmicas no *hi-hat* com pé, já acontecia no disco do “Quarteto Novo” (1967), com a interpretação do baterista e percussionista Airto Moreira, principalmente na faixa “Síntese”⁸¹.

A criatividade na composição da *levada* de baião, ilustrada na figura 42, pode ser evidenciada pela utilização de recursos como *notas fantasmas*, combinações de padrões executados entre o prato de condução e caixa, e células rítmicas tocadas em uníssono pelo bumbo e *hi-hat* com pé. Márcio Bahia explica a sua interpretação em “Baião de Lacan”:

Eu faço assim, uso essa ideia do Nenê [tocar em uníssono o bumbo com *hi-hat* com pé] mas eu não fico nela o tempo todo. Eu faço umas combinações de *paradiddle*⁸² [rudimento] que dá uma combinação interessante, (...) entre prato e caixa. Torno ele [o baião] mais aberto (...). É baião, mas eu deixo ele “voar” mais um pouco, sabe? (BAHIA, 2014).

Essa maneira que o baterista cita de deixar o baião “voar”, ou seja, de interpretá-lo de forma mais livre, sem a preocupação de reproduzir a *batida* tradicional, emerge em outros momentos do “Baião de Lacan”. Na seção Solo 1, Márcio repete a célula de bumbo e *hi-hat* com pé da *levada* da seção “C”, no entanto mudando o padrão das mãos, percutindo no aro da caixa e prato de condução, uma subdivisão composta de pausa de semicolcheia, semicolcheia e colcheia no 1º tempo, e semicolcheia, colcheia e semicolcheia no 2º tempo, como mostro na figura 44:

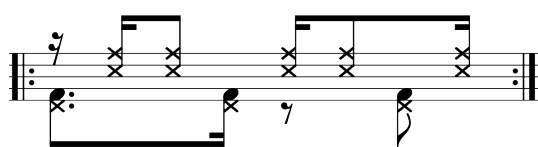


Figura 44. Trecho de *levada* de baião no Solo 1, compasso 177. Transcrição do autor.

⁸¹ Para escutar a performance de Airto Moreira executando padrões no hi-hat com pé na faixa “Síntese” do álbum do “Quarteto Novo” acessar: < <https://www.youtube.com/watch?v=81pRm99dEyw>> em 0:50 minutos. Acesso em: 21/05/2015.

⁸² *Paradiddle* simples é o rudimento nº 16 da lista internacional dos 40 rudimentos segundo a PAS (Percussive Art Society). Este é um exemplo de sua notação onde (D) significa mão direita e (E) mão esquerda: Para saber mais acessar: PAS home Page. Disponível em <www.pas.org> Acesso em 15/09/2015.

Uma outra variação dessa *levada* de baião complexo ocorre na seção Solo 2 (figura 45). O baterista toca o ritmo na caixa com uma subdivisão de semicolcheia acentuando a primeira e quarta nota do 1º tempo, e a terceira nota do 2º tempo do compasso. O que torna esta *batida* interessante é a solução criativa que Márcio encontrou de não repetir o padrão de bumbo do baião nos dois compassos. Ao invés disso, ele optou por tocar o bumbo somente na colcheia pontuada e semicolcheia do 1º tempo do primeiro compasso. Esta mesma célula se repete, no segundo compasso, porém percutida pelo o *hi-hat* com pé, adicionado à segunda colcheia do 2º tempo do compasso, produzindo um som aberto pelo choque entre os pratos da máquina de *hi-hat*.

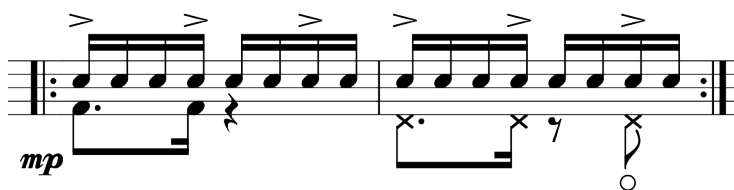


Figura 45. Trecho da bateria na seção Solo 2, compassos 245, 246. O sinal (o) significa som aberto produzido pelo choque entre os dois pratos da máquina de *hi-hat*. Transcrição do autor.

Apesar do exemplo da figura 45, aparentemente, não apresentar grande dificuldade técnica na sua execução, a proposta de tocar a célula que seria do bumbo no *hi-hat* com pé (segundo compasso) revela criatividade e bom gosto musical, além de demandar uma coordenação apurada. O resultado sonoro deste exemplo musical é uma *batida* de baião implícita, ou seja, menos marcada ritmicamente.

Após as análises de “Baião de Laca” e “Forró em Timbaúba”, afirmo que, mesmo possuindo uma estrutura simples, o baião alcançou uma complexização rítmica no contexto da música instrumental brasileira. Esta afirmação é corroborada quando se compara a *levada* de baião simples na bateria (ilustradas na figura 21) com as *levadas* de baião complexo de Fernando Pereira e Márcio Bahia transcritas e analisadas neste capítulo. Penso que as criativas soluções encontradas nestas performances, com o emprego de recursos como *notas fantasmas*, aplicação de rudimentos, diversas células rítmicas com mãos e pés, além de proporcionar uma execução complexa do baião, podem gerar um material de estudo e prática voltado para o desenvolvimento da técnica na bateria. Inspirado nas análises das interpretações dos bateristas, proponho no capítulo 4 exercícios de ensino-aprendizagem para

bateria com base no baião. Antes de apresentar este material didático, coloco meu foco sob a perspectiva daquele que ensina, investigando processos de ensino da bateria e percussão, com intuito de embasar a elaboração dos exercícios propostos.

CAPÍTULO 4

EXERCÍCIOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM PARA A BATERIA COM BASE NO BAIÃO

O ensino-aprendizagem dos ritmos brasileiros na bateria apresenta diversos vieses. O instrumento ainda é pouco presente nas instituições de ensino superior devido, principalmente, à falta de titulação dos bateristas que lecionam, de modo geral, oriundos da área da música popular (TEIXEIRA, 2006). É muito comum que a aprendizagem do instrumento seja feita num contexto fora do sistema formal justamente devido a esta situação, o que não exclui a possibilidade de formação do baterista em ambiente formal. Apoiado nos relatos colhidos nas entrevistas com os bateristas, percussionistas e professores Pascoal Meirelles e Rodolfo Cardoso, neste capítulo apresento dois exemplos ensino-aprendizagem da bateria e percussão. Refletindo sobre esses processos, finalizo o trabalho propondo exercícios voltados para a técnica da bateria inspirados no ritmo do baião.

4.1 Exemplos de ensino-aprendizagem de bateria e percussão

Como já mencionado na introdução, Pascoal Meirelles tem uma carreira musical de mais de cinquenta anos atuando como instrumentista, compositor e professor. Pascoal já atuava profissionalmente no Rio de Janeiro desde o final dos anos 1960. Nesta fase desenvolvia sua formação musical de forma autodidata, estudando métodos disponíveis na época. A princípio não pensava em lecionar bateria mas já percebia na sua rotina de estudo uma forma de transmitir o conhecimento que estava adquirindo:

A questão do ensino começou quando eu tentava ensinar a mim mesmo, comprando esses métodos como o *Stick Control*⁸³, que eu copieei inteiro e foi um aprendizado (...), o *Krupa*⁸⁴ [método do Gene Krupa] e os rudimentos. Eu fui me ensinando e tentando ver que eu poderia passar isso para uma outra pessoa, mas isso não ficou muito latente. Eu não gostava muito de dar aula porque nessa época, (...) de 68 até 75, eu fiquei trabalhando e estudando demais (MEIRELLES, 2014).

⁸³ Método *Stick Control* de George Lawrence Stone. Até hoje um dos mais populares livros sobre controle de toques e aplicação de rudimentos.

⁸⁴ The Gene Krupa Method, editado em 1938.

Em meados dos anos 1970, Pascoal recebeu uma bolsa para estudar na Berklee College of Music, em Boston, nos Estados Unidos. Só após ter adquirido um conhecimento teórico musical mais formal é que Pascoal se sentiu preparado para lecionar bateria ao regressar ao Brasil: “ (...) eu achei que podia dar aula quando cheguei da Berklee (...). A base do meu conhecimento para dar aula (...) foram esses quatro anos que eu estudei no Estados Unidos” (MEIRELLES, 2014).

Esta “base de conhecimento” que Pascoal viria usar futuramente com seus alunos foi formada com a experiência no exterior, observando o que era utilizado pelo departamento de percussão da universidade: “Eu notei que todos eles, todos esses caras [bateristas e professores de percussão] que eu passei, tinham coisas básicas fundamentais que eram: rudimentos e leitura,(...) coordenação e independência, (...). Eles me colocaram que esse caminho era o mais certo” (MEIRELLES, 2014).

Ao pensar em uma possível metodologia, Pascoal escolheu uma bibliografia fundamental sobre técnica de bateria e coordenação, cuja base vinha da linguagem do *jazz*:

Eu tentei forjar um trabalho que tivesse essa colocação principal, ou seja, rudimento, por exemplo o *Stick Control*, que no caso foi o mestre para mim (...), foi o livro que eu mais aprendi (...). Comecei a passar esses rudimentos com os alunos e esclarecer a eles a forma que ele [o rudimento] poderia ser aplicado na bateria. Para coordenação e independência, nessa época um método muito popular nos Estados Unidos era aquele método do Jim Chapin⁸⁵, que foi a base da coordenação e independência do *jazz* (...). Aí eu peguei essa fundação usando essas quatro leis [rudimentos, leitura, coordenação e independência] de teoria e técnica da bateria para aplicar com os alunos quando eu comecei [a dar aulas] aqui no Rio e forjei um curso (MEIRELLES, 2014).

Ao utilizar livros como *Stick Control* e o método de coordenação e independência do baterista Jim Chapin, penso que Pascoal Meirelles criou um curso baseado na metodologia norte americana de ensino-aprendizagem da bateria, fundamentado na leitura, coordenação, independência e aplicação de rudimentos. Apesar disso, Pascoal, que leciona bateria desde a década de 1980, comenta que hoje já mudou e corrigiu muita coisa em sua metodologia, procurando um equilíbrio entre teoria, técnica e criatividade. Com relação ao ritmo do baião, o baterista afirma que o conhecimento deste gênero se solidificou a partir da sua experiência de tocar por um ano em uma temporada de shows que marcava o reencontro do “rei do baião” Luiz Gonzaga com seu filho Gonzaguinha, no ano de 1981: “A minha escola do baião foi o seu Luiz Gonzaga (...).Depois dessa turnê de um ano, mudou muito a minha cabeça em

⁸⁵ *Advanced Techniques for the Modern Drummer* do baterista Jim Chapin.

relação à maneira como o Luiz Gonzaga fazia com esse ritmo (...). Ele [Luiz Gonzaga] criou uma vocabulário musical em torno do baião” (MEIRELLES, 2014).

Apoiado nos relatos de Pascoal Meirelles sobre a sua atuação como professor de bateria, penso que suas aulas particulares inserem-se no tipo de educação musical não-formal pois apresentam um certo grau de organização e sistematização em ambiente não institucionalizado (LIBÂNEO, 2000). Pascoal utiliza nas aulas um processo que emprega literatura especializada e materiais didáticos, como diversos métodos sobre ensino-aprendizado de bateria, coordenação, rudimentos e leitura musical, baseados justamente na sua experiência dentro da educação formal, quando aluno da Berklee College of Music.

Após a apresentação dos relatos de Pascoal Meirelles, agora passo para um exemplo de experiência do ensino de percussão e bateria que ocorre em uma instituição de ensino formal. O percussionista, baterista e professor doutor em música, Rodolfo Cardoso, leciona percussão erudita e popular no Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Começou sua carreira musical como baterista autodidata em Brasília, no início dos anos 1970. Ingressou no curso de licenciatura plena em música da Universidade de Brasília – UNB, por volta de 1974. Rodolfo comenta que nessa época não havia graduação em percussão e nem de bateria. Diante deste quadro, o músico optou por continuar sua autoaprendizagem, mas precisou escolher outro instrumento:

Não tinha, como não tem até hoje, uma graduação de percussão na UNB. Eles tem uma abertura para música popular, tem algumas coisas acontecendo lá, (...) mas bateria não tem não. E aí eu continuei tocando bateria de ouvido e tive uma passagem pelo clarinete, porque (...) não tinha percussão [no curso de licenciatura] (Entrevista concedida por Rodolfo Cardoso ao autor em junho de 2014)⁸⁶.

Assemelhando-se à experiência vivida por Márcio Bahia relatada no capítulo 2, o interesse e estudo da percussão veio por acaso. Ao participar do CIVEBRA⁸⁷ em 1977, Rodolfo acreditou que iria estudar bateria, mas na verdade, o curso era de percussão sinfônica:

O segundo CIVEBRA quem foi dar aula de percussão foi o Pinduca⁸⁸ que é o Luiz D’Anunciação, que é o meu grande mestre, minha grande referência como percussão e como músico também (...). E foi engraçado porque eu tinha ouvido falar,

⁸⁶ As citações creditadas à Rodolfo Cardoso e colhidas na entrevista concedida ao autor para esta pesquisa serão, a partir da agora, identificadas desta forma: (CARDOSO, 2014).

⁸⁷ Curso Internacional de Verão de Brasília (CARDOSO, 2015).

⁸⁸ Luiz D’Anunciação (Pinduca). Percussionista, concertista, autor e pesquisador.

não sei se me informaram errado, que quem daria o curso seria o Bituca. Então eu fui para ter um curso de bateria, veja como são as coisas (CARDOSO, 2014).

Apesar de continuar tocando bateria na área popular, a influência de Pinduca foi determinante para a formação de Rodolfo como percussionista sinfônico:

O Pinduca deu cinco cursos de verão seguidos, 77, 8, 9, 80 e 81 (...). Ele mexeu muito com a minha cabeça porque apresentou coisas completamente diferentes (...). Quando eu vi ele fazer um concerto aquilo me deixou mais balançado porque lá ele tocou solo para tom-tom, vibrafone solo, caixa clara solo, marimba solo, peça para marimba e piano, para vibrafone e piano, tocou uma peça para berimbau solo, o cara tocou tudo (...). A minha formação na percussão foi ali (CARDOSO, 2014).

Ao entrar no mundo da percussão erudita, Rodolfo passou a atuar como timpanista na Orquestra Sinfônica de Brasília, no final dos anos 70. Como professor, lecionou percussão na Escola de Música de Brasília de 1980 a 1981. A partir do fim daquele ano, ingressou na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) no Rio de Janeiro, onde tocou por nove anos. Em 1986 começou a lecionar percussão na UNIRIO, atendendo à demanda inicial de alunos de licenciatura em música:

Eu me lembro que eu vim [para a UNIRIO] com essa missão: inicialmente para atender a esse perfil de aluno que vai ser professor de música que tem que ter um contato com a percussão porque é isso que ele vai encontrar muitas vezes em sala de aula. Claro que, para o futuro, também vim para construir o bacharelado [em percussão], que veio se consolidar anos depois pela dificuldade de se conseguir instrumento (CARDOSO, 2014).

Conforme as razões apresentadas no relato, Rodolfo Cardoso priorizou o ensino da percussão no curso de licenciatura de música e no futuro bacharelado da UNIRIO. Aulas de bateria só acontecem, porém, de forma muito esporádica, de acordo com o perfil de determinados alunos: “Não [dou aulas de bateria na UNIRIO] mas, eventualmente, quando tem um aluno de percussão complementar que é um baterista (...), aí a gente dá aula (CARDOSO, 2014). Observando o perfil dos alunos de licenciatura em música, com pouca ou nenhuma experiência com percussão, Rodolfo comenta que percebeu uma falta de conhecimento dos ritmos brasileiros por parcela dos futuros professores de música. Este fato provocou nele a criação de uma metodologia de aulas de percussão com ênfase maior nos gêneros musicais populares.

Eu tive vários alunos aqui de licenciatura que me fizeram esse depoimento: “Olha professor é o seguinte, eu chego as vezes numa escola particular ou pública para dar aula e lá eu encontro instrumento de percussão. Encontro surdo, tom-tom, tambores diversos, encontro agogô, encontro triângulo, pandeiro, reco-reco e não sei o

que fazer com isso. Eu não conheço samba, não conheço baião, frevo, maracatu, eu não sei, não conheço esses ritmos”. Ai eu cheguei aqui [UNIRIO] e confirmei isso, esse perfil do aluno de licenciatura. E eu comecei [a dar aulas] e falei: “Poxa, eu tenho que trazer os ritmos brasileiros para cá (CARDOSO, 2014).

Sua formação acadêmica, aliada a uma base musical oriunda do popular, resultou num processo que equilibra a experiência prática de tocar os instrumentos de percussão popular com o conhecimento teórico baseado na escrita, em que é utilizada a notação tradicional. Seguindo esta abordagem metodológica, Rodolfo afirma que suas primeiras aulas na disciplina Instrumento Complementar são teóricas, explicando, por exemplo, a classificação acústica de cada instrumento, aproveitando para dar uma visão mais conceitual do universo da percussão. Numa fase posterior apresenta, através dos instrumentos da percussão popular, as características básicas dos ritmos brasileiros. Por exemplo, utilizando o samba, o professor demonstra onde é o apoio rítmico, o tempo forte, e qual a representação correta (a notação) do ritmo: “A gente começa com o surdo, (...), ai eu vou acrescentando tamborim, reco-reco, chocalho, pandeiro, etc e tal e sempre, e isso é uma coisa que eu faço muita questão: vamos tocar, mas vamos ver como é que se escreve” (CARDOSO, 2014). A notação é um ponto importante pois é uma maneira de fixar o conhecimento adquirido, possibilitando consultá-lo inúmeras vezes no futuro. Além disso, é uma questão metodológica, principalmente porque o aluno está inserido num sistema formal de educação musical e em nível superior:

É sempre com notação [as aulas de percussão]. Porque eu acho o seguinte, nós estamos numa universidade, se o cara não aprender isso [a notação] aqui, ele vai aprender aonde? (...) Pressupõe-se, inclusive, que ele já tenha isso. E tem uma grande vantagem, se você anotar você não esquece nunca (CARDOSO, 2014).

Apesar de apresentar uma metodologia de educação musical formal muito clara, Rodolfo afirma que devido ao perfil heterogêneo dos alunos de licenciatura, é necessário uma flexibilidade no processo de ensino-aprendizagem da percussão em sala de aula. Quando o aluno não consegue assimilar o ritmo pela leitura, é necessário priorizar a sensibilidade auditiva, com ênfase na escuta intencional (GREEN, 2002). Nessas situações verifica-se que o aluno consegue assimilar melhor utilizando a escuta e os movimentos de corpo associados à pulsação básica do ritmo:

Eu falo para o aluno: “esquece, para de olhar para o quadro [com notação]. Tira essa partitura da estante. Vamos dançar. Procura sentir isso no corpo” (...). Então ele fica em pé só marcando o 1 e 2 [pulsação], entendeu? “Marca aqui, 1 e o 2 (...). Vamos cantar essa divisão. Vamos começar só na colcheia (...), procura sentir a semi-colcheia. Canta internamente, você tem que ter esse som na tua cabeça [repro- a divisão do tamborim no samba]. Agora ouça internamente o surdo”. O aluno não vai ouvir tudo de cara mas eu toco um pouquinho (...): “agora vamos fazer a frase, vamos

cantar” [reproduz síncope do samba]. Ai ele começa a fazer. Daqui a pouco ele está fazendo, consegue tocar um compasso, e então sai feliz da vida (CARDOSO, 2014).

Em relação ao ensino-aprendizagem do baião, Rodolfo utiliza o mesmo procedimento metodológico, apresentando os padrões básicos e os exemplificando no zabumba: “eu dou os padrões mais tradicionais porque é mais simples, não é? Eu uso o zabumba, para mostrar ” (CARDOSO, 2014).

Após as estratégias de ensino-aprendizagem de bateria e percussão expostas pelos dois professores, resumo as práticas de ensino-aprendizagem de Rodolfo Cardoso e Pascoal Meirelles desta forma: Pascoal se insere no contexto de educação não-formal de ensino-aprendizagem da bateria, em um contexto não institucionalizado. Rodolfo Cardoso leciona percussão (e eventualmente bateria) em sistema formal utilizando, quando necessário, práticas como a escuta intencional, sem o uso de notação. Acredito que a flexibilização em relação ao processo de ensino-aprendizagem dos ritmos brasileiros (como apresentado pelos entrevistados) tanto na bateria quanto na percussão, pode ser muito positiva pois gera processos de ensino-aprendizagem que transitam entre as concepções de educação que abarco nesta dissertação (educação musical formal, não-formal e práticas de aprendizagem informal), potencializando as possibilidades de aprendizado.

Em concordância com as afirmações expostas por Henri Lèfebvre (1975, p.49) de que o conhecimento vem pela prática, antes de alcançar um nível teórico mais elaborado (apud LIBÂNEO, 2011, p.147), pude perceber alguns elementos importantes na minha rotina de prática da bateria utilizando ritmos brasileiros. Primeiro, os padrões presentes na execução do baião tem grande valor didático quando utilizados como exercícios focados na técnica do instrumento (CUNHA, 2000; GALVÃO, 2010; ROCHA, 2008). Segundo, estes exercícios, desenvolvidos a partir de uma rotina de aprendizado originado na célula rítmica básica do baião, são capazes de auxiliar os alunos a desenvolverem um nível de interpretação mais rico e elaborado na bateria. Assim, penso ser importante a criação de uma prática de aprendizagem que inclua material didático baseado no ritmo do baião.

Refletindo sobre os exemplos de ensino-aprendizagem de bateria e percussão apresentados pelos bateristas e professores Rodolfo Cardoso e Pascoal Meirelles, posso articular alguns pontos de suas práticas de ensino com a elaboração dos exercícios que proponho no final deste capítulo. O primeiro ponto a considerar é o uso da notação dos ritmos brasileiros para os instrumentos de percussão proposta por Rodolfo Cardoso. Seguindo nesta

linha, transcrevo exemplos de ritmos como baião, xaxado e samba, apresentando sugestões de adaptação destes para a bateria. Um segundo ponto, que tomo de empréstimo da narrativa de Rodolfo, é o uso da sensibilidade auditiva na aprendizagem de um determinado ritmo. Inspirado nesta estratégia, proponho exercício focado somente na escuta intencional do baião, objetivando o seu aprendizado e reprodução no instrumento. Um terceiro e último ponto vem das considerações de Pascoal Meirelles, relatando que a base de suas aulas é centrada nos fundamentos do ensino-aprendizagem da bateria - os rudimentos, a coordenação e a leitura. Assim, apresento exercícios inspirados no ritmo do baião, cujo objetivo é trabalhar a independência e coordenação motora, além de praticar a leitura rítmica.

De um modo geral, as interpretações dos bateristas Fernando Pereira e Márcio Bahia, analisadas no capítulo 3, também ajudaram a estruturar os exercícios propostos. Por exemplo, da transcrição de “Forró em Timbaúba” extraí o emprego das *notas fantasmas* na levada do baião e apliquei a ideia no exercício “Baião com notas fantasmas”, onde a célula rítmica executada por Fernando Pereira, a partir do rudimento *Flamacue*, é desenvolvida em diferentes *batidas*. A mistura da *levada* de baião com bumbo de samba, presente na parte “A” de “Forró em Timbaúba”, forneceu elementos presentes no exercício “Misturando baião com samba”, onde dois padrões rítmicos se mesclam quando executados na bateria.

Da música “Baião de Lacan”, com a interpretação de Márcio Bahia, busquei nas análises da parte “C” a concepção de tocar o baião utilizando um novo padrão com o *hi-hat* com pé. Apliquei este tipo de abordagem no exercício “Coordenação e independência no baião e xaxado”, onde o padrão do aro da caixa é executado no *hi-hat* com pé, possibilitando trabalhar a independência e criar interessantes *levadas*. A performance de Márcio nas seções Solo 1 e Solo 2 de “Baião de Lacan”, tocando o baião de forma mais “livre”, sem enfatizar a *levada* básica do ritmo, me direcionou para a questão do improviso na bateria. Desta forma, concebi o exercício “Improvisação no baião” e a peça para 3 bateristas “Balaio”, em que são trabalhadas, justamente, diversas formas de improvisação no instrumento. Apoiado nestas considerações, parto agora para apresentação de exercícios para o ensino-aprendizagem da bateria inspirados no ritmo do baião e com foco na técnica do instrumento.

4.2 Exercícios para o ensino-aprendizagem da bateria com base no baião

Os exercícios propostos nesta seção foram elaborados a partir de elementos presentes no ritmo do baião. O objetivo é desenvolver os aspectos técnicos no instrumento e estimular a criatividade no aluno visando uma melhor performance dos ritmos brasileiros como um todo. Os exercícios apresentados destinam-se ao aluno de nível intermediário e avançado na prática da bateria. Espera-se que o baterista possua, previamente, coordenação e independência motora necessárias para a execução de ritmos brasileiros como baião e samba. Os exercícios seguem etapas que consistem na prática de apreciação aural, leitura, técnicas de bateria, coordenação, prática de ritmos, improvisação e interpretação. A ordem em que são apresentados pressupõe que o baterista comece a trabalhar com um ritmo básico e gradativamente vá acrescentando elementos que possibilitem um maior domínio na execução e interpretação do baião na bateria.

4.2.1 Prática do baião pela escuta intencional

Utilizando a escuta como principal ferramenta, sugiro um exercício de audição de músicas que tenham como ritmo principal o baião. A escuta deve focar a bateria ou percussão. Em fase posterior, indico a reprodução na bateria, da melhor forma possível, do ritmo e das interpretações das gravações. O objetivo destes exercícios é treinar a sensibilidade auditiva e a memória musical sem fazer uso da notação. A listagem contempla o baião cantado e instrumental.

Músicas sugeridas

1- Baião cantado

1. “Baião” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira). Artista: Luiz Gonzaga. CD *Gonzagão Sempre* (2009).
2. “Vem Morena” (Luiz Gonzaga / Zé Dantas). Artista: Luiz Gonzaga. CD *Gonzagão Sempre* (2009).
3. “Paraíba ” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira). Artista: Luiz Gonzaga. CD *Gonzagão Sempre* (2009).
4. “Asa Branca ” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira). Artista: Luiz Gonzaga. CD *Gonzagão Sempre* (2009).
5. “A Vida do Viajante” (Luiz Gonzaga / Hervé Cordovil). Artista: Luiz Gonzaga. CD *Gonzagão Sempre* (2009).
6. “Óia eu aqui de novo” (Antônio Barros). Artista: Gilberto Gil. CD *As Canções de Eu Tu Eles* (2000).

7. “Estrada de Canindé” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira). Artista: Luiz Gonzaga e Fagner. LP *Gonzagão & Fagner* (1988).
8. “Forró no Interior ” (João Silva / Oseinha). Artista: Luiz Gonzaga. LP *Luiz Gonzaga De Fia Pavi* (1987).
9. “Farinhada” (Zé Dantas). Artista: Luiz Gonzaga. LP *Luiz Gonzaga Eterno Cantador* (1982).
10. “Toque de Fole” (Bastino Calixto / Ana Paula). Artista: Elba Ramalho. LP *Coração Brasileiro* (1983).

2- Baião instrumental

1. “O Ovo ” (Hermeto Pascoal). Artista: Quarteto Novo. LP *Quarteto Novo* (1967).
2. “Vim de Santana” (Théo de Barros). Artista: Quarteto Novo. LP *Quarteto Novo* (1967).
3. “Pro Zeca” (Victor Assis Brasil). Artista: Vitor Assis Brasil. LP: Victor Assis Brasil (1974).
4. “Suíte Norte Sul Leste Oeste” (Hermeto Pascoal). Artista: Hermeto Pascoal. LP *Zabumbê Bum A* (1979).
5. “Forró Brasil” (Hermeto Pascoal). Artista: Hermeto Pascoal. LP *Hermeto Pascoal Ao Vivo – Montreux Jazz* (1979).
6. “Loro” (Egberto Gismonti). Artista: Egberto Gismonti. LP *Sanfona* (1981).
7. “Papagaio Alegre” (Hermeto Pascoal). Artista: Hermeto Pascoal. LP *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1983).
8. “Fuga para o Nordeste” (Dominginhos). Artista: Sivuca. LP *Pau Doido* (1992).
9. “Forró em Timbaúba” (Dominginhos). Artista: Sivuca. LP *Pau Doido* (1992).
10. “Baião de Lacan” (Guinga /Aldir Blanc). Artista: Hamilton de Holanda. CD *Musicas das Nuvens e do Chão* (2003).

4.2.2 Leitura e coordenação

Estes exercícios trabalham com um exemplo básico de baião na bateria. O objetivo é, primeiramente, tocar o ritmo com bumbo, prato de condução e *hi-hat* com pé (exemplo A). Em seguida, sugiro praticar a leitura rítmica (caixa ou aro) dos exemplos 1 a 14, utilizando grupos de uma, duas e três notas em cada tempo do compasso. Após o aluno ficar seguro na execução dos padrões apresentados, indico a leitura do exemplo 15. Além de praticar a leitura com diversas subdivisões e síncopes, os exemplos propostos desafiam a coordenação motora do baterista. A manulação (ordem de execução das mãos) no prato de condução (D = mão direita) refere-se aos bateristas destros, devendo ser invertida quando o aluno for canhoto.

A D D D BAIÃO D D D

prato
bumbo
hi-hat / pé

LEITURA CAIXA OU ARO

1 **2** **3** **4**

5 **6** **7**

8 **9** **10**

11 **12** **13** **14**

15

4.2.3 Variações de *hi-hat* no baião

As adaptações do ritmo do baião para a bateria podem apresentar diversos padrões de *hi-hat*. Trabalhando com grupos de três notas em várias subdivisões, o exercício a seguir propõe experimentar diferentes possibilidades de execução da peça. Seu objetivo é construir novos exemplos de “levadas” aumentando o vocabulário rítmico do baterista. A manulação no *hi-hat* (D = mão direita) refere-se aos bateristas destros, devendo ser invertida quando o aluno for canhoto.

1

hi-hat
aro
bumbo

2

3

4

5

6

7

8

4.2.4 Baião com notas fantasmas

O exercício proposto aplica, no ritmo do baião, a técnica de *nota fantasma*, que consiste em tocar as notas levemente, sem acentuar. A meta é praticar a dinâmica na caixa e controlar a baqueta na execução das notas acentuadas e não acentuadas, as quais aparecem sempre entre parêntesis. O aluno deverá tocar os exemplos na ordem proposta, primeiramente em andamento lento. O exemplo 6 representa um grau de dificuldade avançado em que é necessário o uso do rebote da baqueta em andamentos mais rápidos. A manulação do exercício (D = mão direita, E = mão esquerda) refere-se aos bateristas destros, devendo ser invertida quando o aluno for canhoto.

1 D E D E D E D E D E D E D E D E

hi-hat
caixa

2 D E D E D E D E D E D E D E D E

hi-hat
caixa
bumbo

3 D E D E D E D E D E D E D E

4 D E D E D E D E D E D E D E

5 D E D E D E D E D E D E D E

6 D E D E D E D E D E D E D E

4.2.5 Coordenação e independência no baião e xaxado

A diferenciação entre os diversos ritmos nordestinos está associada a um conjunto de fatores como ritmo, melodia, tipo de dança, entre outros. Apesar de reconhecer que a *levada* é apenas um desses fatores, adoto para este exercício como uma das diferenças entre o xaxado e o baião tocado na bateria, a execução do padrão do aro ou caixa. No baião mais comum, a caixa (aro) é tocada somente na segunda colcheia do 2º tempo do compasso binário. No xaxado, ela é executada na segunda semicolcheia do 1º tempo e na primeira e terceira semicolcheia do 2º tempo. Transpondo o padrão de aro do xaxado para o *hi-hat* com o pé (exemplo A), este exercício cria dois tipos de ostinato que servirão de base para a leitura no bumbo de padrões de baião. O aluno deverá, antes de fazer a leitura, tocar os ostinatos B e C em andamentos bem lentos, no intuito de se familiarizar com o novo padrão do *hi-hat* com o pé. O foco é trabalhar a coordenação e independência entre pés e mãos de forma musical. A manulação no *hi-hat* (D = mão direita) refere-se aos bateristas destros, devendo ser invertida quando o aluno for canhoto.

XAXADO

hi-hat
aro
bumbo

D D D D D D D D

A EXEMPLO HI-HAT C/ PÉ

B OSTINATO 1

caixa
hi-hat c/pé

D D D D D D D D

prato
condução

C OSTINATO 2

hi-hat c/pé

D D D D D D D D

LEITURA BUMBO

1 **2** **3**

EXEMPLOS

4.2.6 Misturando baião com samba

Este exercício mistura padrões de *hi-hat* e aro do samba com exemplos de bumbo do baião. O objetivo é construir novas *levadas* e estimular a criatividade do aluno. Primeiramente, é necessário executar o ritmo do samba na bateria. Em seguida, tocar somente o ostinato (*hi-hat* e aro do samba) para, na sequência, fazer a leitura de bumbo do baião proposta nos exemplos A e B. A manulação no *hi-hat* (D = mão direita) refere-se aos bateristas destros, devendo ser invertida quando o aluno for canhoto.

SAMBA

OSTINATO

LEITURA BUMBO BAIÃO

A **B** **C**

EXEMPLOS

1 Aro de samba + bumbo de samba

2 Aro de samba + bumbo de baião

3 Aro de samba + bumbo de baião

4.2.7 Improvisação no baião

O presente exercício é voltado para o treino da improvisação na bateria utilizando o ritmo do baião. A meta é estimular e potencializar a criatividade do baterista, praticando o improviso em diferentes peças do instrumento, mantendo fixo somente a marcação do *hi-hat* com pé. O exercício é feito dentro de uma forma musical de 32 compassos. O aluno deverá tocar a sequência dos exemplos 1 a 4 e improvisar somente onde indicado no exercício. Sugiro que, numa primeira fase, ao improvisar, o baterista utilize frases simples com figuras como semínima, colcheia e semicolcheia. Numa segunda fase, o aluno poderá combinar estas figuras com tercinas e sextinas. Em fase mais avançada, o baterista deverá buscar outras subdivisões, aplicar acentos, criar sincopes, objetivando sempre um fraseado musical na bateria.

1 BAIÃO

prato
condução
aro
bumbo
hi-hat c/pé

2 IMPROVISAR CAIXA

3 IMPROVISAR CAIXA E BUMBO

4 IMPROVISO LIVRE

4.2.8 Balaio - Peça para 3 baterias

Trata-se de uma composição baseada no ritmo do baião para ser executada por três bateristas⁸⁹. O objetivo é praticar leitura, interpretação, improvisação e interação musical. A manulação (sequência das mãos) na execução do prato ou caixa fica a critério do aluno.

Notação
 hi-hat × tom-tom
 caixa × argo
 bumbo × surdo
 × hi-hat c/pé

BALAIO

Para 3 baterias

Christiano Galvão

$\text{♩} = 110$

BATERIA 1

BATERIA 2

BATERIA 3

BAT 1

BAT 2

BAT 3

BAT 1

BAT 2

BAT 3

⁸⁹ Para escutar a peça “Balaio” acessar: *Balaio – Christiano Galvão*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=J8ssK-quYSQ>> Acesso em: 6 jun.2015.

Balaio 2

BAT 1

BAT 2

BAT 3

BAT 1

BAT 2

BAT 3

Tutti

BAT 1

BAT 2

BAT 3

mf *f* *p* *mf*

Balaio 3

25

BAT 1

BAT 2

BAT 3

SOLO BATERIA

29

SOLO BATERIA

BAT 1

BAT 2

BAT 3

33

BAT 1

BAT 2

BAT 3

SOLO BATERIA

⊕

D.S. al Coda

Balaio 4

37

BAT 1
BAT 2
BAT 3

41

BAT 1
BAT 2
BAT 3

p
p
p

45

BAT 1
BAT 2
BAT 3

mf *f*
mf *f*
mf *f*

49

BAT 1
BAT 2
BAT 3

f

Fine

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa foi investigada a adaptação, interpretação e a complexização do baião na bateria, no âmbito da música instrumental brasileira. Como observado, o gênero alcançou um alto nível de execução no instrumento devido à contribuição dos bateristas no processo de adensamento rítmico do baião na música instrumental. Nesta dissertação pude confirmar tais considerações com as análises das complexas e criativas interpretações de Fernando Pereira em “Forró em Timbaúba” e Márcio Bahia em “Baião de Lacan”. O presente estudo revelou que a execução do ritmo na bateria pode ir do simples ao complexo.

Ao investigar o momento em que o gênero popular baião foi adaptado para a bateria, cumprindo meu primeiro objetivo específico, deparei-me com uma grande dificuldade em relação à existência de fontes que pudessem comprovar com precisão esse fato. Não foi possível, por exemplo, identificar quem o adaptou ou quando isto ocorreu exatamente. No entanto, apoiado nos dados levantados no capítulo 1, posso afirmar que a bateria tinha presença consolidada na música brasileira já na década de 1930 devido à formação das orquestras que trabalhavam para as grandes gravadoras da época. Como mencionado no trabalho, o baião foi formatado e se popularizou a partir do final dos anos 1940, através dos registros de Luiz Gonzaga e seus parceiros musicais. Levando em consideração a formação daquelas orquestras, posso afirmar que o gênero já era executado na bateria pelo menos desde o início dos anos 1950. Uma das provas encontradas que reforçam meu argumento foi a existência da gravação da música *Baião pra maluco*, registrada pela Orquestra Tabajara de Severino Araújo em 1952, com Plínio Araújo na bateria. Além disso, é relevante lembrar o trabalho dos pioneiros bateristas brasileiros como Valfrido Silva, Sut e Luciano Perrone que, provavelmente, participaram, em algum momento, desse processo de adaptação do baião para a bateria, como consequência de suas atuações nas rádios, estúdios, cassinos e bailes. Após essas considerações, deixo em aberto uma pergunta: será que o baião não poderia ter sido adaptado para a bateria antes de 1950? Espero, vivamente, que esta pergunta seja respondida por futuras pesquisas neste tema.

A presença do baião na música instrumental brasileira com uma abordagem mais *jazzística*, tanto na bateria quanto na percussão (diferindo consideravelmente da execução simples do gênero nas gravações a partir dos anos 1950), começou, mais expressivamente, no

disco do “Quarteto Novo” (1967), com a performance do baterista e percussionista Airto Moreira. Baseado nas citações das entrevistas, a interpretação de Airto naquele álbum teria tido alguma orientação da parte de Hermeto Pascoal. No entanto, não posso ratificar esta afirmação. De qualquer forma, credito à Hermeto Pascoal e Airto Moreira o início da evolução rítmica do baião na música instrumental.

Ao refletir sobre o processo de formação musical dos bateristas estudados, volto às indagações iniciais apresentadas na introdução: Que tipo de educação musical ocorreu na formação dos bateristas Márcio Bahia e Fernando Pereira? Como adquiriam conhecimento e habilidade musical? Como aprenderam a tocar o baião? Como fizeram a adaptação do gênero baião para a bateria? As repostas para estas questões foram encontradas nas análises das entrevistas do capítulo 2 que revelou o histórico da formação musical, o aprendizado e a interpretação do baião na música instrumental por parte de cada um deles, contemplando meu segundo objetivo específico. A análise da trajetória de Fernando Pereira e Márcio Bahia revelou a rica formação musical destes bateristas que pode ser sintetizada como uma junção das práticas de aprendizagem informal - enculturação em ambiente musical -, aprendizagem de técnicas através do estudo individual e na interação com outros músicos, educação musical formal através da aprendizagem em instituições educacionais para ensino da música e nas aulas particulares inseridas na educação não-formal. Posso afirmar também que, no início de suas carreiras, Márcio e Fernando tiveram um ambiente favorável ao aprendizado musical pois a música estava sempre presente no âmbito familiar.

Com relação aos fatores que contribuíram para a aquisição de suas habilidades na bateria e na aprendizagem do baião, mais uma vez, confirmo a minha hipótese de que estes músicos tiveram, em vários momentos, uma imersão no gênero por enculturação e treino musical, alcançando expertise no instrumento. No caso de Fernando Pereira, aponto para a sua experiência nos conjuntos de baile, nas gravações com mestres do baião como Luiz Gonzaga e Sivuca, suas aulas no ensino formal e não-formal, e o estudo individual ao fazer a transposição para o baião de técnicas influenciadas por bateristas estrangeiros. No caso de Márcio Bahia, as suas viagens pelo nordeste, observando e aprendendo com os artistas locais que tocavam as várias vertentes do baião, o intenso convívio com Hermeto Pascoal - que foi fator fundamental para o desenvolvimento do seu vocabulário rítmico - e o estudo individual, juntamente com a experiência na educação não-formal e no ensino formal.

Para alcançar meu terceiro objetivo específico - de demonstrar como o baião, que possui estrutura rítmica simples, alcançou alto nível com a sua execução na bateria, no âmbito

da música instrumental - recorri às análises musicais presentes no capítulo 3. As inventivas performances dos bateristas nas músicas “Forró em Timbaúba” e “Baião de Laca” provaram a existência do alto grau de sofisticação da interpretação do ritmo e revelaram o que denominei de baião complexo na bateria. A utilização de recursos interpretativos como o emprego de *notas fantasmas* na caixa, adaptação e aplicação de rudimentos na *levada*, uso de diversas células e subdivisões com as mãos e novos padrões executados pelos pés, demonstraram o pensamento criativo destes músicos e a sofisticação rítmica do baião na música instrumental.

As interpretações de Márcio Bahia e Fernando Pereira foram motivo de inspiração para a elaboração do material didático voltado para o desenvolvimento da técnica na bateria, apresentado no capítulo 4, que contempla meu quarto e último objetivo específico. Os exercícios de ensino-aprendizagem com base no baião, são frutos diretos das análises e transcrições das músicas selecionadas. Por exemplo: o emprego das *notas fantasmas* na *levada*, presente em “Forró em Timbaúba”, foi aplicado no exercício “Baião com notas fantasmas”; a concepção de tocar o ritmo utilizando um novo padrão com o *hi-hat* com pé, encontrada na música “Baião de Laca”, está contida no exercício intitulado “Coordenação e independência no baião e xaxado”.

Os processos de ensino-aprendizagem de bateria e percussão apresentados pelos bateristas e professores Rodolfo Cardoso e Pascoal Meirelles, também puderam ser articulados com a elaboração dos exercícios propostos neste trabalho. Da narrativa de Rodolfo Cardoso, utilizei o uso da notação dos ritmos brasileiros para os instrumentos de percussão, transladados para a bateria, nos exercícios “Coordenação e independência no baião e xaxado” e “Misturando samba com baião”, e o uso da sensibilidade auditiva na aprendizagem de um determinado ritmo no exercício “Prática do baião pela escuta intencional”. Das considerações de Pascoal Meirelles, relatando que a base de suas aulas é centrada nos fundamentos do ensino-aprendizagem da bateria - rudimentos, coordenação e leitura-, elaborei os exercícios “Leitura e coordenação”, “Coordenação e independência no baião e xaxado” objetivando trabalhar a independência e coordenação motora, além de praticar a leitura rítmica.

Acredito que os exercícios propostos nesta dissertação podem ser de grande valia tanto no ensino musical formal e não-formal quanto nas práticas de aprendizagem informal. Apresento então algumas sugestões para sua utilização tanto por parte de quem ensina quanto por parte de quem aprende.

No sistema de educação formal e não-formal, o material didático desta dissertação pode ser trabalhado, por exemplo, em instituições educacionais de ensino superior de música, escolas de música, cursos de bateria, e em aulas particulares que utilizam estratégias sistematizadas de ensino e literatura especializada para o instrumento. Os exercícios aqui propostos podem ser facilmente ensinados pelos professores uma vez que apresentam notação voltada para a prática da leitura musical, para a aprendizagem do baião na bateria trabalhando técnicas específicas do instrumento, como independência e coordenação, não excluindo, a apreciação aural do gênero. A peça “Balaio” para 3 bateristas, por exemplo, propicia uma grande oportunidade para alunos de uma turma interpretarem o baião simultaneamente, além de praticarem a leitura e a improvisação.

Já no contexto das práticas de aprendizagem informal, o baterista que já possui alguma base teórica pode usufruir de todos os exercícios trabalhando-os na forma de autoaprendizagem através do estudo individual. Para o estudante que não domina a técnica da leitura musical, não obstante, ele pode trabalhar com o exercício “Prática do baião pela escuta intencional”, que é focado na escuta intencional do baião e na prática da bateria, apurando a escuta atenta, e a memória musical. Além disso, somente pelo fato do aluno escutar vários temas de baião, seguindo a lista sugerida de 20 músicas, o exercício proporciona uma imersão no ritmo, ou seja, uma enculturação musical. Penso que o aumento de materiais didáticos para o ensino-aprendizagem da bateria inspirados no baião, como nos exercícios aqui propostos, auxiliam o baterista, de uma forma geral, a solidificar e aprofundar o seu conhecimento do gênero, e desenvolver a técnica no instrumento, estimulando o pensamento criativo.

Como conclusão, voltando à minha afirmação de que houve um adensamento rítmico do baião na música instrumental, quando executado na bateria, reitero que este processo não pode ficar restrito somente aos exemplos musicais aqui apresentados. Meu argumento é sustentado pelas performances de diversos bateristas em inúmeras gravações de artistas deste gênero musical, como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Victor Assis Brasil, Sivuca, Dominginhos, Hamilton de Holanda; de grupos como Quarteto Novo, Quinteto Violado, Azymuth, Pau Brasil, Cama de Gato, e mais recentemente, Trio Corrente, entre muitos outros artistas, onde diversos ritmos brasileiros são interpretados na bateria de forma inventiva e complexa ritmicamente.

Sabendo da importância da bateria no processo de consolidação da nossa música popular, espero que esta dissertação inspire outros pesquisadores a investigarem o universo deste instrumento e sua relação com o rico manancial dos ritmos brasileiros. Com um olhar para o futuro, acredito que novas investigações inseridas nesta temática possam gerar a criação de mais material de estudo e prática na bateria, contribuindo de forma significativa para o adensamento de pesquisas na área de música e educação e na solidificação do ensino-aprendizagem deste instrumento no Brasil e no exterior.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Indivíduo e biografia na história oral*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. [5]f.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006.
- _____. *O livro de ouro da MPB*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALDRIDGE, John. *Guide to vintage drums*. Califórnia: Centerstream Publishing, 1994
- ALENCAR, Eunice M.L. Soriano de; GALVÃO, Afonso F. Condições Favoráveis à criação nas ciências e nas artes. In: *Talento Criativo: Expressão em múltiplos contextos*. Angela M. R. Virgolin . Brasília: Ed Universidade de Brasília, 2007
- ALL MUSIC. ROMEU SILVA. Disponível em < <http://www.allmusic.com/artist/romeu-silva-mn0001940708/biography>> Acesso em: 13 mar.2015
- AQUINO, Thiago Ferreira de. *Representações da bateria em revistas de música no Brasil: processos de construção da autoridade*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ALVES-MAZZOTTI, Alda J.; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. 2.ed. São Paulo: Pioneira, 1999.
- BARRETO, Almir Cortes. *Improvisando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado: Um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música)
- BASTOS, Patrício de Lavenère. *Trajetórias de formação de bateristas no Distrito federa: um estudo de entrevistas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – UNB, Brasília.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. Investigação qualitativa em educação: Fundamentos, métodos e técnicas. In: *Investigação qualitativa em educação*. Portugal: Porto Editora, 1994.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: editora Lumiar, 2003.
- _____. A bateria por Oscar Bolão. In: *Musico do Brasil Home Page*. Disponível em <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbola-abateria.htm>> Acesso em: 13.mar.2015
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2001.
- CENTRO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. Currículo lattes. Disponível em: <<http://www.buscatexual.cnpq.br>> Acesso em: 08 fev. 2015.

CROOK, Larry. *Brazilian music: northeastern traditions and the heartbeat of a modern nation*. Santa Barbara: ABC- CLIO, 2005.

CUNHA, Cássio. *IPC Independência Polirrítmica Coordenada*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

_____. *ARB Acentos Rítmicos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>> Acesso em: 08 fev. 2015.

DOEZIMA, Bob. *Arranging 1 workbook*. Boston: Berklee College of Music, 1986.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE ON POPULAR MUSIC STUDIES. 1980. Amsterdam. *Anais...* Amsterdam: Popular Music Perspectives, 1981. p. 52-81.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História Oral: una brújula para los desafíos de la história. In: História, antropologia y fuentes orales: Escenarios migratórios. Barcelona, n. 28, p.141-152, 2002. Disponível em: CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC/FGV. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br>> Acesso em: 09 fev. 2015.

FERRETTI, M.M.R. *Baião dos dois. Zédandas e Luiz Gonzaga*. Recife: Ed. Massangana, 1988.

FLEITH, Denise de Souza. A promoção da criatividade no contexto escolar. In: *Talento Criativo: Expressão em múltiplos contextos*. Angela M. R. Virgolin . Ed Universidade de Brasília, 2007

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª edição. São Paulo: UNESP, 2008.

GALVÃO, Afonso F. A questão do talento: Usos e abusos. In: *Talento Criativo: Expressão em múltiplos contextos*. Angela M. R. Virgolin . Ed Universidade de Brasília, 2007

GALVÃO, Christiano. *Creative Brazilian Drumming*. Milwaukee: Hal Leonard, 2010.

GALVÃO, Zequinha. *Prática de Bateria*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1998.

GATTAZ, André, C. In: MEIHY, J.C (Org.). *(Re) Introduzindo a história oral no Brasil*. São Paulo, Xamã, 1996.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira; BARRETO, Almir Cortes. O baião na produção do “Quarteto Novo”. In: XXIII CONGRESSO DA ANPPOM. 2013. Natal. *Anais...* Natal: 2013, p.2-10.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. 2ª edição. São Paulo: Companhia da letras, 2007.

GOMES, Sergio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. Rio de Janeiro: Vitale, 2008.

GONZAGA, Luiz. O eterno rei do baião. Veja. 15 mar. 1972. In: TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. 7ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013, p.254.

GRAVAÇÕES RARAS DE SERVERINO ARAÚJO. Disponível em <<http://www.musicachiado.webs.com/SeverinoAraújo.htm>> Acesso em: 12 fev. 2015.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn. A way ahead for music education*. Londres: Ashgate, 2002.

HERMETO PASCOAL. Discografia. Disponível em <<http://www.hermetopascoal.com.br/discografia/05.asp>> Acesso em: 14 mar. 2015

IKEDA, Alberto. Apontamentos Históricos sobre o jazz no Brasil. In: BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado: Um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2009, p.19.

LAKATOS, Eva M.; MARCONI, Mariana de A. Técnicas de Pesquisa. In: _____. *Fundamentos da Metodologia Científica*. 3ª edição. São Paulo: Atlas, 1991, p.174-213.

LIBANÊO, J.C. *Democratização da escola pública*. 26ª edição. São Paulo: Loyola, 2011.

_____. *Pedagogia e pedagogos, para que?* 3ª edição. São Paulo: Cortez, 2000.

LINHARES, L.B; BORÉM, F.A. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.28-38, 2011.

LIRA, Mariza. Baião I. Série Brasil sonoro. Diário de Notícias Rio de Janeiro, 1º mar. 1958. In: TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. 7ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013, p.251.

LUFT, Celso Pedro. *Mini Dicionário Luft*. 18a ed. São Paulo: Editora Ática 1999, p109.

LUIZ LUA GONZAGA Home Page. Disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=51> Acessado em: 16 mar. 2014

MARIA MEDALHA E EDU LOBO – PONTEIO. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/quarteto-novo/dados-artisticos>> Acesso em: 14 mar. 2015

MELLO, ZUZA HOMEM DE. A era dos festivais. São Paulo: Ed. 34, 2003

MOREIRA, Uirá. A história da Bateria no Brasil. *Revista Modern Drummer Brasil*, São Paulo, Ano 9, nº. 100, março, p. 23, 2011.

MURPHY, John P. *Music in Brazil: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2006

MUSESCORE. Home Page. Disponível em <<http://musescore.org/pt-pt/>> Acesso em: 16 mar. 2015

NEDER, Alvaro. Egberto Gismonti. In: All music Home Page. Disponível em <<http://www.allmusic.com/artist/egberto-gismonti-mn0000661687>> Acesso em 15 mar. 2015

NEVES - PEREIRA, Mônica Souza. Uma leitura histórico cultural dos processos criativos: As contibições de Vygotsky e da psicologia soviética. In: *Talento Criativo: Expressão em multiplos contextos*. Angela M. R. Virgolin . Ed Universidade de Brasília, 2007

OLIVEIRA, Daniel. Grupos lineares 3 e 5. Exercícios de aplicação. Revista *Modern Drummer Brasil*, São Paulo, ano 11, nº. 138, maio, p. 70, 2014.

OLIVEN, Rubens Geoge. Prefácio. In: VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000, p.11.

ORQUESTRA TABAJARA DE SEVERINO ARAÚJO. Disponível em <<http://www.orquestratabajara.com.br>> Acesso em: 12 mar.2015

PERCUSSION ARTS SOCIETY - PAS. Percussion arts society international drum rudiments. Disponível em: <<http://www.pas.org/resources/education/Rudiments1/RudimentsOnline.aspx>> Acesso em: 18 fev. 2015.

PENNA, Maura. Introdução. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Ibepe, 2011, p.16.

“QUARTETO NOVO”. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/quarteto-novo/dados-artisticos>> Acesso em:14 mar.2015

“QUARTETO NOVO”, GERALDO VANDRÉ – HERMETO, HERALDO, THÉO & AIRTO. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=na4oXQcmxAU>> Acesso em: 14 mar.2015)

QUEIZOZ, André. *Estudo de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RAMALHO, E. B. Luiz Gonzaga Revisitado. in: V CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

RHYTHM! DISCOVERY CENTER. Disponível em <<http://rhythmdiscoverycenter.org/onlinecollection/category/militaryfield/>> Acesso em: 10 mar.2015.

ROCHA, Christiano. *Bateria brasileira*. São Paulo: Independente, 2008

SAMBRASA TRIO. LAMENTO NORTISTA. Disponível em < <http://www.hermetopascoal.com.br/discografia/05.asp>> Acesso em: 14 mar. 2015

SCHLUETER, Brad. Guide to drum notation. *Drum magazine*, San Jose, novembro, p. 14, 2014.

SIMMS, Christopher. A look at hybrid rudiments. *Modern Drummer magazine*, New Jersey, janeiro, p. 74, 2012.

SLOBODA, John A. *A mente musical*; tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SOUZA, Henry Raphaely de; SCHAMBECK, Regina Finck. A pesquisa sobre bateria no Brasil. In: XXII CONGRESSO DA ANPPOM. 2012. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: 2012, p. 261- 268.

STONE, George Lawrence. *Stick Control*. Alfred Publishing, 2009.

SUZUKI, Shinici. *Nurtured by Love*. New York: Exposition Press, 1969.

TEIXEIRA, Marcello da S. *Oscar Bolão- Ensino de percussão e bateria brasileira e seus pontos de contato com a vida acadêmica*. 2006. Monografia (Licenciatura em música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

TELES, José. *O baião do mundo*. Recife: Editora FCCR, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. 7ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1990

VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

VICTORINO, Geazi R. *O ensino da bateria no modelo T.E.C.L.A: uma possibilidade para novos bacharelados em faculdades de música no Brasil*. 2013. Monografia (Licenciatura em música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. (1986). *Vivendo de modo criativo*. Tudo Começa em Casa. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *From dependence towards independence in the development of the individual (1963). The maturational processes and the facilitating environment: studies in the theory of emotional development*. London: Karnac Books, 1990.

FONTES CITADAS

a) Entrevista

i) Entrevistas realizadas pelo pesquisador:

BAHIA, Márcio. Entrevista realizada no bairro de Laranjeiras. Rio de Janeiro, 2014. Arquivo digital (47 min).

CARDOSO, Rodolfo. Entrevista realizada no Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014. Arquivo digital (128 min).

MEIRELLES, Pascoal. Entrevista realizada no bairro de Botafogo. Rio de Janeiro, 2014. Arquivo digital (55 min).

PEREIRA, Fernando. Entrevista realizada no Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014. Arquivo digital (68 min).

b) Correspondência

i) E-mail:

CARDOSO, Rodolfo. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por infocgalvao@gmail.com em 02/09/2015.

ANEXOS

A- Transcrição “Forró em Timbaúba”

Notação

condução x prato ataque
 tom tom 1 (x) tom tom 2 (x)
 caixa (x) nota fantasma (x)
 bumbo (x) surdo (x)
 hi-hat pé (x)

FORRÓ EM TIMBAÚBA

Dominginhos

Álbum: "Pau Doido" (1992). Artista: Sivuca. Bateria: Fernando Pereira.

Transcrição: Christiano Galvão (2015)

BAIÃO

INTRO

♩ = 115

Bateria

The musical score is written for a drum set in 2/4 time with a tempo of 115 BPM. It includes various percussion parts: Bateria (drums), Bumbo Samba (bass drum), and sections labeled A and B. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 12, 18, 23, 28, 33, 40, and 46 marked. The notation uses standard drum set symbols: 'x' for cymbal attack, 'o' for tom 1, 'o' for tom 2, 'x' for snare, 'o' for ghost note, 'x' for bass drum, 'x' for surdo, and 'x' for hi-hat foot. The score starts with an 'INTRO' section and is followed by sections A and B.

Forró em Timbúba

51

SOLO

54

Bumbo samba

59

64

69

74

Bumbo samba

79

Baião

84

89

94

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Forró em Timbúba". The score is written for a single melodic line on a five-line staff with a treble clef. It consists of ten systems of music, each starting with a measure number (51, 54, 59, 64, 69, 74, 79, 84, 89, 94). The first system (measures 51-53) is marked "SOLO" in a box. The second system (measures 54-58) is marked "Bumbo samba". The third system (measures 59-63) is also marked "Bumbo samba". The fourth system (measures 64-68) is marked "Bumbo samba". The fifth system (measures 69-73) is marked "Bumbo samba". The sixth system (measures 74-78) is marked "Bumbo samba". The seventh system (measures 79-83) is marked "Bumbo samba". The eighth system (measures 84-88) is marked "Baião". The ninth system (measures 89-93) is marked "Baião". The tenth system (measures 94-98) is marked "Baião". The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, rests, and accents. There are also some special markings like "x" above notes and "7" below notes, which likely indicate specific rhythmic patterns or techniques. The score ends with a double bar line at the end of the tenth system.

Forró em Timbaúba

99

104

A'

106

111

116

121

B'

124

129

135

140

mf *f*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Forró em Timbaúba". The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a treble clef and a common time signature. The music is divided into measures, with measure numbers 99, 104, 106, 111, 116, 121, 124, 129, 135, and 140 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are also rests and dynamic markings, including *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is organized into sections, with **A'** starting at measure 104 and **B'** starting at measure 121. The piece concludes at measure 140.

FINAL

Forró em Timbaúba

Musical score for Forró em Timbaúba, measures 142-161. The score is written for a single melodic line on a five-line staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are numerous accents (>) and slurs throughout the piece. Measure numbers 142, 147, 151, 154, 157, and 161 are indicated at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 161.

B - Transcrição “Baião de Lacan”

Notação
 prato ataque x
 condução x hi-hat
 tom tom x cowbell
 caixa x tamborim
 surdo
 bumbo
 hi-hat pé x

BAIÃO DE LACAN

Guinga/Aldir Blanc

Álbum: Música das Núvens e do Chão (2003). Artista: Hamilton de Holanda. Bateria: Márcio Bahia.
 Transcrição: Christiano Galvão (2015).

Baião
 ♩ = 150

INTRO

Bateria

9

17

A

20

25

30

B

38

43

48

53

58

Baião de Lacan

62

68 **C**

73

78

82

86 **A2** *mf* *f* *mp* *f*

91

97

104 **B2** *mp* *mf*

110

115

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Baião de Lacan'. It consists of ten systems of music, each with a vocal line (top staff) and a guitar accompaniment line (bottom staff). The measures are numbered from 62 to 115. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are three section markers: 'C' at measure 68, 'A2' at measure 86, and 'B2' at measure 104. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The guitar part features many 'x' marks, indicating muted notes. The vocal line has various rhythmic patterns and accents.

Baião de Laca

120

125

130

C2

135

140

145

149

SOLO 1 *mp* *mf* *mp* *f*

153 *Rit.* *mp* *mf* *p* *tamborim*

162 *pp* *mp* *tamborim*

A tempo

171 *p*

176

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Baião de Laca'. It consists of ten staves of music. The first five staves (measures 120-145) feature a guitar part with a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, often with accents. The bottom staff of each system shows a bass line with chords and single notes. A section labeled 'SOLO 1' begins at measure 149, marked with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *f*. At measure 153, there is a 'Rit.' (ritardando) marking and a 'tamborim' part with a specific rhythmic pattern. The score continues with more guitar and bass parts, including a 'tamborim' part at measure 162. The piece concludes with a 'A tempo' marking at measure 171 and a final staff at measure 176. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Baião de Laca

181

186 rufo

191

196

201 *mf*

206

211

216 *mp* *mf*

219 *f*

223 *pp* *mf*

The musical score consists of ten systems of music, each with a measure number on the left. Each system contains two staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are placed below the bottom staff: *mf* at measure 201, *mp* and *mf* at measure 216, *f* at measure 219, and *pp* and *mf* at measure 223. A 'rufo' marking is placed above the first staff at measure 186. A 'p' marking is placed above the first staff at measure 191. The score ends with a double bar line at the end of measure 223.

SOLO 2

Baião de Lacan

Musical score for Solo 2 of Baião de Lacan, measures 227-282. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins at measure 227 with a *p* dynamic and a **Rit.** marking. The first section (measures 227-233) features a series of eighth-note triplets, each marked with a '3' above it. Measure 234 starts with a new triplet. At measure 241, the tempo changes to **A tempo** and the dynamics shift to *pp*. This section consists of a continuous eighth-note pattern with accents (>) over each note. The dynamics change to *mp* at measure 257 and *mf* at measure 262. The final section (measures 272-282) maintains the eighth-note pattern, ending with a *f* dynamic and a final triplet.

Baião de Lacan

287

293

299 *ff* *mp* *mf* Rit.

306 **D** ♩ = 128 Xote

314

320 **B3** A tempo súbito ♩ = 150 *f*

325

330

335

340

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Baião de Lacan'. The score is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature. It consists of eight systems of music, each with a measure number on the left. The first system (measures 287-292) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, marked with accents and dynamic markings like *f*. The second system (measures 293-298) continues this pattern. The third system (measures 299-305) includes a 'Rit.' (ritardando) marking and dynamic markings *ff*, *mp*, and *mf*. The fourth system (measures 306-313) is marked with a box containing the letter 'D' and a tempo marking of ♩ = 128, with the word 'Xote' written below. The fifth system (measures 314-319) continues the melody. The sixth system (measures 320-324) is marked with a box containing 'B3' and a tempo change to 'A tempo súbito ♩ = 150', with a dynamic marking of *f*. The seventh system (measures 325-329) and eighth system (measures 330-334) feature dense sixteenth-note passages. The final system (measures 335-340) concludes the piece with a final cadence.

C3

Baião de Laca

Musical score for the piece "Baião de Laca". The score consists of four systems of music, each starting with a measure number: 346, 351, 356, and 362. The notation is for guitar, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The right hand often uses a "palm mute" technique, indicated by 'x' marks above the notes. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte) again. There are also accents (>) and slurs over various phrases. The piece concludes with a final double bar line at measure 362.

C - Entrevista Fernando Pereira

Data: 20/03/2014

Local: UNIRIO – Rio de Janeiro

Legenda: C - Christiano Galvão (pesquisador); F - Fernando Pereira (entrevistado)

C: Fernando, me fala da sua origem, você é do Rio, da onde você é originalmente ?

F: Eu nasci em Belém do Pará em 1951. Eu vou fazer agora em maio 63 anos. Em 1958, portanto eu tinha 7 anos de idade, meu pai, médico e político, de esquerda, se mandou de Belém do Pará veio para o Rio de Janeiro por falta de espaço lá, perseguições políticas e tal. Meu pai era da liga estudantil do Pará e era do PCB na época Vargas e tal, aí veio pro Rio de Janeiro para ficar com mais oxigênio para respirar e tal e eu tinha sete anos de idade e fui para a escola pública, que era assim o melhor padrão de educação da época.

C: Isso aqui já no Rio de Janeiro?

F: Já no Rio de Janeiro..

C: Você já tocava nesta época?

F: Não. Eu ouvia muito os discos que meu pai ouvia; então eu me lembro muito do Bolero de Ravel, de Rachmaninoff, Pedro e o Lobo, sempre na vitrola na vitrola de casa, no informal, no ambiente. Ouvia também os clássicos de jazz, Glen Miller, aquelas Big Bands enormes, e ouvia também, na Tijuca pra onde a gente foi morar, ouvia também passar o bloco com a batucada deles no carnaval.

F: Até que eu descobri que eu tinha um dos ou três baterista na vizinhança. Meu contato primeiro contato com o instrumento foi com dez anos de idade, no vizinho.

C: Você já tinha alguma atração pelo instrumento ?

F: Eu tinha muita facilidade de ritmo...

C: Certo, isto mesmo antes de ter o contato com a bateria?

F: Mesmo antes de ter o contato. Eu gostava muito de ouvir instrumentos de percussão nos discos. Eu gostava muito de ouvir Ed Lincoln, por exemplo, que eram os Hi-Fi da época.

C: E o seu primeiro contato com a bateria ?

F: Meu primeiro contato com a bateria foi com o vizinho estudando. Aí eu manifestei a minha curiosidade, ele me chamou, eu fui pra lá e comecei a estudar com ele ali um rudimento, o famoso toque duplo.

C: Mas você sentava e tocava?

F: Não, não. Aí, na outra rua tinha um conjunto de Rock. Aí sim, eu fui lá fiquei assistindo o cara tocar, um yeah-yeah-yeah...daí eu comecei a visitar a casa do baterista do grupo.

C: Sempre olhando. Não pediu para ter uma aula?

F: Não, mera observação... mera observação.

F: ...A partir dali eu passei a tocar o que eu gostava que era o Ed Lincoln, eu comecei a querer montar tudo de forma que ficasse igualzinho. Eu não tinha instrumento nenhum, eu tinha nove anos, aí eu voltava para casa e simulava, pegava a famosa tampa de panela, colher de pau e ia criando o brinquedo, né ? (...) Eu fui fazendo esta construção por obstinação mesmo.

C: E tudo por observação ?

F: Observação! O estudo informal, né ?

F: Quando eu consegui freqüentar mais a casa do Franklin, eu consegui fazer a montagem de um samba, ainda com o bumbo a um na bateria do Franklin e a partir dali eu comecei a desenvolver o bumbo a dois, do Edison Machado, que todo mundo tava falando e tal, e comecei a ouvir os discos. E aí veio a Bossa Nova. Eu comecei a ouvir Zimbo Trio, Tamba Trio, Milton Banana! Milton Banana então, era assim ... ouvia o dia inteiro. O Rio 65 trio do Edson Machado eu achava muito difícil, né, e era do tempo que a gente voltava tudo com a agulha.

F: Logo depois eu fiz prova de admissão para escola pública, para o Ginásio, Orsina de Fonseca na Tijuca. Lá, abriu-se vagas para quem quisesse para ir para a banda. A escola tinha todo o equipamento, todo, uma banda marcial para tocar o hino nacional. Aí eu fui lá pro maestro e pedi um instrumento na clave e Fá, que não fosse bateria, para eu poder aprender as notas.

C: Até então você não tinha nenhum conhecimento musical?

F: Técnico nenhum.

C: Leitura, nada, não teve aula com ninguém.

F: Não, não, não. Ao mesmo tempo que entrei para a banda, o instrumento que me foi dado foi a tuba em Si bemol, eu fui estudar aquela tuba.

C: Você não tinha nenhum conhecimento de musica, nada?

F: Nenhum, Nenhum..

C: Você aprendeu na escola?

F: Ali na escola.

F: Eu fui tocar a tuba em Sí bemol e, ao mesmo tempo, eu pedi para a minha mãe a minha primeira bateria.

C: E isso com quantos anos já, Fernando?

F: Eu tinha uns onze, fui quando eu entrei, uns onze, doze anos. E aí, eu pedi para minha mãe comprar um bateria para mim e ela então me levou num colega, minha mãe era enfermeira, ela tinha um datilógrafo para bater todas as fichas dos pacientes, e esse datilógrafo era baterista. Então foi ele que me referendou para a minha minha mãe ... Foi ele que falou para minha mãe 'pode comprar que ele é baterista'. Esse cara era o Eloyr, então, eu devo ao Eloyr a minha primeira bateria, o meu primeiro grande estímulo, assim, vocacional, entendeu?

F: A partir daí eu passei a ter aula com ele lá na casa dele no Méier.

C: Aí você passou a ter as suas primeiras aulas ?

F: O primeirinho professor foi o Eloyr.

C: Com quantos anos você tinha?

F: Eu tinha doze anos.

C: Com doze anos... E o que você aprendia nessas aulas?

F: Na verdade, eu fazia, é..., ele toca eu tentava reproduzir.

C: Tinha alguma coisa formal, assim, de leitura, alguma coisa assim?

F: Não, não, não, era...

C: O que você pedia para ele tocar?

F: Era prática e repetição

C: Prática e repetição, observação...

F: Observação

C: O que você pedia para ele?

F: bossa nova, bossa nova...

F: Eu sempre fui apaixonado por Bossa Nova, muito apaixonado! E é pré-Beatles, né?

C: Sim, sim...claro..

F: É pré-Beatles e...eu gostava demais assim... de ritmo. Não gosta dos outros ritmos porque eram muito... é... eram menos balançados, eram menos.... me soavam menos atraente do que uma batucada, uma bossa nova, um baião, uns ritmos mais sincopados.

C: Isto era a época daquela banda da escola que você começou a aprender as primeiras notas musicais de leitura, alguma coisa assim, era a mesma fase?

F: Nesta fase eu comecei a aprender aplicadamente, né, por exemplo, eu fui direto para a clave de Fá, e eu fica estudando escala...

C: E isto na escola primária?

F: Escola pública, Ginásio! Era o primeiro ano ginásial.

C: Então você já tinha um início de um estudo formal dentro da música na escola e com relação a bateria você tinha as suas aulas particulares, neste estilo de aula de observação e repetição, é isso?

F: Isso, é isso aí. Depois disso, quer dizer, eu fui ficando na banda, o primeiro ano, o segundo ano...

C: Então você foi musicalizado na banda da escola?

F: Isso!

C: Então você já começou a ler partitura...

F: Já passei a usar o recurso da escrita, da educação do ouvido.

Aí com quatorze anos eu já a frequentava os bailes do Ed Lincoln porque podia entrar no clube para assistir, e eu tinha um clube perto da minha casa que todo mês tinha programações... e eu fiquei muito 'amarrado' no time de ouro, sabe, do Ed Lincoln que era o Wilson das Neves, o Rubens Bassini, que é um percussionista sensacional e esse time formava assim o meu sonho de de balanço, sensacional!

F: Aí eu pedi para o Wilson me dar aula, isso aí eu já tinha quatorze para quinze anos.

C: Então ele foi o seu segundo professor ?

F: Foi aí, foi ele que praticamente me deu, uma vez que eu fazia um aprendizado aplicado na banda, eu não tinha fundamentação, é.. mais profunda, eu sabia tocar aquelas músicas e aprendi a visualizar as alturas, tudo.

F: E foi com o Wilson que eu aprendi... não, Wilson me levou então, me deu o cartãozinho dele eu fui para escola pra onde ele dava aula: Escola de Música Fernando Azevedo, que era um violonista. Então eu fui para a escola do Fernando Azevedo e lá tinha dois professores, não era só o Wilson, ele tinha um para revezar com ele, eram parceiros sócios do curso, do conteúdo programático, era o Wilson e Bituca.

C: E qual era o foco das aulas?

F: O foco era aprender, é.. é.., teoria musical aplicada, por exemplo, o livrinho Virgínia Fiúza, não foi a Maria Luiza Priolli. Curso de admissão a teoria, foi Virgínia Fiúza. Estudei muito aquele livrinho. Peguei uma base ótima porque toda a semana tinha que fazer dever de casa e levar para o Wilson e Bituca.

O Wilson me dava aula mais teórica e o Bituca me dava aula de rudimentos, que eu não sabia que era rudimento.

C: Então o Wilson tem um conhecimento teórico?

F: Tem! O Wilson estudou com Moacir Santos, é... e ele, é.. e ele tem assim uma concepção que é, eu acho que é uma diretriz obrigatória, mais cedo ou mais tarde, o pessoal vai voltar na história e vai ver 'o Wilson tava no caminho', que por sua vez era o caminho do Moacir Santos. Era um caminho de universalização da música brasileira. É inevitável.

C: Você teve o seu segundo professor, foi nessa escola?

F: Na verdade, os segundos professores... foram simultâneos...

C: Ali você começou a ter um conhecimento...

F: Técnico!

C: Técnico e teórico.

F: É ! Ali eu aprendi divisão direitinho, a ler e tal.

C: Fernando como você diria, resumidamente, a sua formação musical?

F: Bem, não acabou aí... A minha formação mesmo, quer dizer, minha formação, a formação que eu usei para chegar no mercado de trabalho foi, é... muita prática, o desenvolvimento teórico com o Wilson e Bituca.

C: E tinha as aulas de instrumento com eles ?

F: Sim, de instrumento, a bateria montada. Tinha um quadro de coordenação motora, que não era de teoria, eram quadros feito de batalha naval, entendeu? A gente fazia uma leitura vertical de cada membro, de cada fração do tempo. Por exemplo, um tempo dividido em quatro pedaços eram quatro coluninhas. Então a visão era vertical e você usada, lia, de coluna em coluna o que se movimentava.

C: E você já tinha ritmo, já aprendia ritmos ou era só técnico?

F: Este quadrinho de batalha naval eu já tocava.

C: E você estava com quantos anos, só para eu me situar?

F: Eu já com quinze anos, dezesseis..

C: Nas aulas você aprendia ritmos ?

F: Sim, aprendia bossa nova, aprendia bolero, baião, tudo que tocava no baile.

C: Que época era isso Fernando?

F: Era 66 , 65...

F: Eu me lembro direitinho o Wilson me ensinando o Bogaloo. Tum-pá, pá-cum-pá-tum-pá. Tum-tum- pá, pá-cum-pá-tum-pá. Era o novo ritmo aplicado aos bailes e tudo, então a mão de obra, os estudantes eram todos formados para descarregarem no baile.

C: E aí depois desta escola você estudou com mais alguém ?

F: Não, não. Aí eu comecei andar sozinho, vamos dizer assim, comecei a ouvir muito, comecei a estudar muito o método do Gene Kruppa, aquele clássico que a até hoje é importantíssimo, e é... e consegui tocar numa orquestra de baile do Zito Righi. Era uma orquestra de gente grande e eu sem experiência nenhuma mas o maestro me aproveitou e fez a minha cabeça para eu tocar na orquestra dele, entendeu? Eu tive uma escola de orquestração muito boa, sabe, de treino, de carga horária mesmo, praticado mesmo.

C: No baile, né?

F: No baile, no baile..

C: Na prática !

F: É, ali eu pude tocar o bolero que aprendi, o bugaloo que eu aprendi, tudo, eu imitava o que eu vi e convivi no Ed Lincoln.

F: Isso foi uma prática tão boa e tão maravilhosa que eu dois anos depois, em 1969, não em 1967, houve uma vaga na orquestra do Dancing Brasil, que era um baile público. E ali, eu fiquei um ano e meio tocando na orquestra que tocava para dançar, era uma responsabilidade imensa.

C: E tinha leitura na orquestra ?

F: Claro!

C: Então você já tinha leitura?

F: Já tinha leitura! Já tinha!

C: Vindo da onde? Vindo das suas aulas na escola, né? Das suas aulas de bateria com o Bituca?

F: Isso, é, era tudo associado.

C: Você já tinha este conhecimento musical aprendido na escola?

F: E eu já tinha desenvolvido bastante o método do Gene Kruppa.

C: Sim, então foi um misto das duas coisas, né Fernando? De aula e... da sua própria busca do conhecimento, você sozinho, estudando sozinho.

F: Na verdade eu persegui muito esse negócio de ler uma partitura.

C: Você considera que você aprender a ler por você mesmo ou por causa dos ensinamentos que você teve nos cursos da escola, o que você considera?

F: Eu considero que houve um casamento entre a busca, a minha busca, e o que era oferecido como literatura.

F: Falando da Orquestra do Dancing, a pasta de arranjos era do Marco Rupp, sabe, toda a pasta, foi aonde eu li muito, aprendi muito a ler!

C: Você considera esta questão da leitura, ali nesta experiência desta orquestra foi primordial?

F: Foi primordial. Foi onde eu aprendi mesmo na porrada, com ameaça de demissão e tudo.

F: Foi uma escola sensacional

C: Fernando, você teve toda a sua prática, você teve alguma outra formação musical mais formal ou foi literalmente na prática?

F: Depois disso eu aprendi a lê o Pozzoli com o Athayde, um baterista de São Paulo.

C: Mas em aulas particulares?

F: Em aulas particulares, o Tatá. O Tatá chegou para mim, em aulas particulares, não formais não escolares, mas o conteúdo era totalmente formal. Então o que aconteceu foi que através do Pozzoli, que é um guia teórico prático, eu 'disparei' na leitura. A minha leitura de rítmica de divisão ficou aguçadíssima, muito segura.

F: Ai eu passei a ouvir Billy Cobham. Quando eu passei a ouvir Billy Cobham, eu comecei a entender, quer dizer, eu já ouvi muitos discos, né, e via a estilização daquilo que antes era muito tambor, muito rude em termos de expressão timbrística. Uma graduação timbrística, por exemplo, você ouve uma banda de Dixieland e vem ouvindo no decorrer da história, aonde chega aquele swing, todo o swing vai subindo, todo o som vai se transformando em termos de tessitura ele vai subindo de região.

F: Então por exemplo, é muito claro uma caixa virar *hi-hat* fechado. Os pratos hoje são a caixa de antigamente. Se pode ouvir o que você quiser, você remonta a origem do gênero, você vai ver aquele 'bum-pa-rum- bum-bão', aquele bumbão.

Até que um dia por exemplo aquele Cole Porter, aquele pianista, Cole Porter, o Cole Porter está lá na literatura já, tem fonte e tudo, eu tenho o livro François, autor, mostra que em 1937 o Cole Porter para substituir aquela violência do bumbo das bandas de Dixieland nos salões sociais, substitui a tuba e tirou o bumbo e botou um baixo sinfônico.

C: Para ficar mais suave...

F: Entendeu, então há toda uma pesquisa e abrandamento tímbrico neste processo e aí começa a minha concepção a partir do Billy Cobham e tudo, e começou a minha concepção com relação à transposição de qualquer ritmo, né, pra essa evolução tímbrica.

C: Fernando, então, você fez este resumo como você aprendeu a tocar que foi através de aulas particulares com os professores que você teve, escutando muitos discos através da prática no baile.

C: Quando que você começou a se interessar pelo ritmo do baião? Quando foi a primeira vez que você ouviu, começou a se interessar e daí a começar na bateria? Sei que obviamente você tocou isso nos bailes, mas quando você começou a se interessar?

F: Eu comecei a me interessar por um princípio...

C: Aí eu já estou falando do ritmo do baião especificamente.

F: Isso, do ritmo do baião especificamente, o princípio de tudo foi um alerta que meu pai me deu, meu pai é uma grande cabeça assim, ele falava assim pra mim: 'Meu filho, você nunca vai tocar "Hello Dolly" melhor do que um americano, então, é preciso que você valorize a sua cultura brasileira'. E nós somos nacionalista, não no sentido... aquele, a gente valoriza muito a cultura brasileira. Então, é, como paraense que somos, amazonidas, né, meu pai falava isso e eu comecei a valorizar muito a cultura brasileira e ele lembrava sempre: 'Olha, Dostoiévski falava: "Queres te tornar universal? Fala da tua aldeia"'. E é isso que a gente tá vendo, eu estou vendo no decorrer destes anos todos, os estrangeiros querem ouvir a nossa cultura. Porque se a gente chegar no país deles e tocar a cultura deles eles vão dizer assim 'Olha, a gente já tem informação abundante e a gente já sabe tudo sobre isso, e aqui tem bastante informação, não precisa.... então, eu quero saber da sua!'.
C: E aí como que foi que você chegou, o seu primeiro interesse do baião?

F: Então, já falando da bateria, eu comecei a ver que existem exercícios que são muito aplicáveis a poliritmia da bateria. A bateria pra mim é a arte de um homem só desenvolver uma poliritmica. Eu posso dirigir uma bateria de uma escola de samba mas aí não vai ser um homem só, cada um vai... Eu vou orquestrar uma poliritmia. Agora a bateria é a arte da poliritmia executada por um homem só. Por exemplo, se um baião tem tantos elementos, tem o triangulo, o zabumba, o bacalhau! Tem outras notas também no zabumba, ela é cromática, ou ela tem intervalos através do abafado e da nota solta, você vê quartas [intervalo] em abundancia, você vê o bacalhau funcionando ali do outro lado, formando um moto. Tem um ostinato ali naquele negócio.

E a bateria, ela tem uma variação, uma área abrangente tímbrica onde você encontra todos os timbres correlatos. Então por exemplo, eu uso os *bells* do prato, as cúpulas dos pratos, para fazer exercícios que reproduzem perfeitamente o triangulo. O aro da caixa reproduz perfeitamente um bacalhau. O bumbo reproduz perfeitamente um zabumba. Então, depois, você fazendo a superposição de cada função desses instrumentos, você vê qual o timbre predomina e aí você tira o secundário, o timbre secundário, não sei se eu estou me fazendo...

C: Sim perfeitamente!

F: Entendeu, dessa forma, quando você protege os sons predominantes você dá uma noção exata ao ouvinte do som global.

C: Isso é um tipo de estilização?

F: É uma estilização! E esta estilização é feita através da escolha destes timbres.

C: Voltando um pouquinho atrás... Como você conheceu o baião e quando você começou efetivamente a praticar este ritmo?

F: O baião está a nossa volta toda hora, né?!

C: Mas quando que te despertou este interesse ?

F: Objetivamente com relação a minha bateria, é.. a última concepção que eu consegui, foi quando eu comecei a gravar e fui pro ...

C: Você já tocava baião nos bailes?

F: Já tocava baião nos bailes.

C: O primeiro contato?

F: O primeiro contato foi nos bailes.

32:05 – Como e com quem aprendeu a tocar o baião. Auto-aprendizado. Observação e prática tipos de ecuta.

C: Agora a pergunta “x”, com quem você aprendeu a tocar o baião? Se você foi para o baile...

F: Com quem, era o seguinte...

C: Entendeu aonde eu quero chegar?

F: Entendi.

C: Você conheceu o baião, ele tava (sic) a sua volta, Luiz Gonzaga, ok, mas assim, o Luiz Gonzaga, baião no zabumba etc, etc, mas como você foi para o baile tocar, você teve alguém que te ensinou a tocar o baião, ou você aprendeu ouvindo o baião e você por si só fez a sua estilização, isso que eu quero saber?

F: É por observação e prática, né?!

32:55 – Aprendizado. Tipos de escuta atenta e aprendizado com os pares (Green ,p.18,19)

C:Alguém chegou a te ensinar objetivamente a tocar o baião?

F: Não, não, não, absolutamente não! Eu ia ver meus colegas tocarem nos bailes e via como eles tocavam e ficava prestando atenção.

C: Quem eram estes colegas?

F: Por exemplo, o Juquinha, que era baterista da Odeon e baterista do João Gilberto e tem gravações históricas com ele, que foi quem me levou para esta orquestra do Dancing, né?

C: E o Juquinha já tocava baião na bateria?

F: Já, já!

F:Outra que coisa que eu estou me lembrando agora, são muitas fontes, a gente tocava as peças brasileiras como “Kalu, Kalú” na banda da escola, na banda marcial, então tinha o maxixe, tocava com a professora de música da escola, Dona Maria Alice Saraiva.

C: Então você me disse que o Juquinha já tocava o baião na bateria, isso anos 60, é bossa nova, final dos anos 50 início dos anos 60 ou já anos 60?

F: Todo mundo tocava....

C: Final dos anos 50 início dos anos 60 ou já anos 60?

F: A minha fase adolescente era toda simultânea, então eu ouvia bossa nova, ouvia Luiz Gonzaga, muito!

C: Isso início dos anos 60 ?

F: É, início dos anos 60!

C: Então você na verdade via alguns outros bateristas tocando o ritmo do baião e isso na verdade você foi assimilando essa forma de tocar.

F: Isso! Eu fui acolhendo estas formas dando uma forma técnica oficial do instrumento. Por exemplo, eu não posso tocar anulando, ficando unilateral na bateria. O que o homem faz unilateralmente no instrumento popular eu, com a técnica da bateria, eu tenho que dividir por quatro membros. Eu vou fazer com metade do esforço dele mas aí eu tenho que fazer de forma técnica, né? Usando a técnica do instrumento bateria.

C: Fernando, a gente falou do baião, então você aprendeu por observação e ouvindo todo este material sonoro que você tinha disponível e aprendendo a tocar nos bailes, na prática.

C: Como você começou a tocar musica instrumental? Esse baião que você tocava era um baião mais estilizado, não era isso?

F: Sempre como acompanhante.

C: Isso, o baião que você tocava nos bailes, que você aprendeu a tocar é um baião mais simples, é isso?

F: É, é isso! A minha vida inteira eu fui um músico acompanhante.

C: Então, o baião que você tocava nos bailes era um baião mais estilizado, reproduzindo o zabumba, o bacalhau?

F: Reproduzindo o básico.

C: E sempre uma coisa mais estilizada, agora vamos lá dar um saltinho para a música instrumental, quando você começou a tocar música instrumental, com quem, que aí depois a gente vai chegar nesta linguagem da música instrumental? Música instrumental na sua vida, como é que foi?

F: A música instrumental na minha vida foi muito mais duro para mim. Eu nunca tive uma educação do ouvido relativo maior que me permitisse, por exemplo, pegar logo os temas e quando começa os improvisos aí eu me perdia todo..

C: A forma...

F: A forma, não acompanhava a forma nem nada, mas eu tive o privilegio de ter um trio de bossa nova, já voltando também, lá fase que eu tocava com Zito Righi no baile, o guitarrista ..

C: Fernando, como você chegou na música instrumental?

F: Sim, a música instrumental foi o seguinte, eu comecei a perceber a.., voltando lá o Zito Righi, lá no início para encurtar o papo, tinha o pianista e o guitarrista da orquestra e eles tavam (sic) interessados em desenvolver o Blue. O maestro achou que o guitarrista tocava mais, renderia mais se tocasse baixo, aí ele começou a tocar baixo elétrico.

C: Era baixo acústico na orquestra?

F: Não, já era baixo elétrico.

C: Me situa no tempo?

F: Situando no tempo, isso era 67. Aí o guitarrista mudou para o baixo elétrico. Você vai adorar esta estória. O organista, que na verdade era o pianista e tava tocando órgão para ganhar o emprego lá, resolveram treinar o blues, desenvolver essas coisas, e então eu aderi. Formamos um trio e arrumamos um local perto do ensaio da orquestra pra gente tocar blues e bossa nova instrumental que aí é o *samba-jazz*, o que a gente hoje chama de *samba-jazz*.

C: Que já tava assim, em voga...

F: Já era!

C: Milton Banana, Zimbo Trio....

F: Só para você ter uma ideia, não tinha, no horário nobre não era novela era música. Era bossa nova com Elis Regina e Jair Rodrigues e a Elizeth e o Cyro Monteiro no outro dia, tudo música.

C: Então essa linguagem do *samba-jazz* já estava ali já...

F: Tava (sic) no ar.

C: Já tava no ar...

F: Respirando...

C: Você já tocava *samba-jazz*?

F: Tocava! Quer dizer, nós todos tocávamos no baile as músicas da Elis, do Jair Rodrigues.

C: Mas o samba-jazz instrumental, aquele mais...

F: Esse samba, esse não.

C: Tipo Rio 65 ...

F: Isso não tinha no baile não.

C: Não tinha mas você tocava já, aquela linguagem

F: Já, a partir desse trio.

C: Nesse trio você começou a tocar aquela linguagem do Rio 65?

F: É, o organista da orquestra se chamava Alberto Farah ... e era o Paulo Russo , que era o guitarrista que o cara falou “Tu rende mais no baixo!”

C: Ah, olha só...

F: Zito Righi... O Paulo Russo dá esse depoimento publicamente, Zito Righi.

C: Então essa linguagem da música instrumental você começou a conhecer ali?

F: Comecei a desenvolver ali. Totalmente instintivamente.

C: Mas mais samba?

F: É !

C: O baião não entrava nessa seara não?

F: Não. Entrava quando a gente tocava Edu Lobo, Ponteio, tocava Disparada.

C: Agora deixa eu te fazer uma pergunta Fernando. Eu vou adiantar um pouquinho mas a gente vai chegar lá com detalhe, mas assim, o motivo da entrevista é justamente que eu vou te perguntar sobre a sua performance na música Forró em Timbaúba na sua gravação histórica lá com o mestre Sivuca, no disco Pau Doido, e o que eu vou te perguntar é o seguinte: Aquela linguagem que você estava lá, é uma linguagem que eu consigo perceber que foi uma linguagem pertinente a música instrumental que foi feita principalmente a partir dos anos 70, ali, quando chega o Hermeto o Egberto essa turma ali. A minha pergunta é: Você é um dos caras que bebeu nesta fonte e faz parte desta fonte.

F: É, eu apresento um resultado final interessante...

C: Agora, para tentar entender como a gente chegou lá: você nessa fase do *samba-jazz*, você tem os trios da bossa nova, que já tinha um pouco desta linguagem instrumental começando ali, a bateria já saindo um pouco do pano de fundo, não é isso? Você pode me corrigir se eu estiver errado.

F: Isso, isso!

C: A minha pergunta é: Para você ter essa linguagem do *samba-jazz*, vamos dizer assim, da bateria mais ‘solta’, esta abordagem mais jazzística, com o ritmo do baião, você tem alguma ideia de quando você de repente ouviu este tipo de linguagem? Não estou falando do samba, porque acho que o samba a gente tem vários exemplos. Acabei de falar dos trios de *jazz*. Com relação ao ritmo do baião, estou falando bem antes de você tocar com o Sivuca e gravar e tal, estou falando lá atrás, você, o Fernando ali, tocando no baile, quando você começou a ouvir aquela linguagem de uma maneira diferente, eu não quero botar termo para não interferir na sua resposta, mas assim “Essa é uma maneira diferente que a gente pode tocar o baião, que você acabou de me dizer que foi um ritmo que você tocava estilizado no baile. Você lembra de ter escutado alguma coisa antes ?

F: Claro!

C: Quem foi?

F: E eu escutei fora, em gravação estrangeira, não foi nada de gravação nacional. Basta você abordar o LP Crosswinds de Billy Cobham.

C: E ele tocava baião neste disco?

F: Não, ele simplesmente me deu elementos que eu precisava pra botar a minha personalidade dentro deste baião básico que eu tocava. Eu toco o baião, o swing.... Agora, botar frases, é... desenvolver, como o Eloyr falava “a fraseologia, bota fraseologia nisso”, foi quando eu ouvi o Billy Cobham. Por que o Billy Cobham é um indigesto tecnicamente. Ele consegue desenvolver uma condução e permear toda uma condução de um solo riquíssimo através de *notas fantasmas* (notas tocadas sem acento).

C: Você acha que a sua base foi então o Billy Cobham.

F: Ouvindo o Billy Cobham. Outro foi o Art Blakey, o *Jazz Messengers*. Aliás, anterior ao Billy Cobham, justiça seja feita...

C: Agora Fernando, dentro da música brasileira, alguém que você escutou, estou falando bem antes de Sivuca, antes do seu trabalho lá, alguém que você tenha escutado que já fazia um pouco esta linguagem do baião com um “olhar” mais jazzístico? Teve alguém que você escutou?

F: Olha, o que eu ouvi bastante, que eu acho que foi assim com bastante brasilidade em termos nordestinos foi o “Quarteto Novo”.

C: “Quarteto Novo”.

F: O : “Quarteto Novo” foi um marco assim, maravilhoso e depois segui, persegui o Ayrto Moreira.

C: Você considera aquele disco do “Quarteto Novo”, único né? Seminal. Você considera como, assim, um marco com relação a uma abordagem mais jazzística com relação aos ritmos nordestinos, mas já particularmente do baião? Você considera, você acha que houve alguma coisa antes disso?

F: Olha só, a linguagem de brasilidade está ali presente o tempo todo mas aquilo já é um *jazz* na concepção filosófica.

C: É isso que eu estou querendo chegar.

F: A concepção filosófica jazzística já tá presente ali a muito tempo. E já vinha desde o tempo lá do Jonny Alf, lá do Cyll Farney que eles tocavam aquelas músicas com a harmonia rebuscada do *jazz* em bossa nova.

C: Sem dúvida alguma, com relação ao samba.

F: Eles não iam, eles não chegavam no baião como o “Quarteto Novo” chegou.

C: É isso! É esse link que eu quero pegar.

F: A nordestinidade ficou consagrada, jazzisticamente, com o “Quarteto Novo”.

C: E você considera que você bebeu nesta fonte também?

F: Sem dúvida!

F: Depois dos festivais da Record, aí contemplavam com Disparada tinha lá o Edu Lobo com a Maria Medaglia, sabe? Eram obras muito fortes. Ouvi também o Edu Lobo junto com o Tamba.

F: A Rádio Nacional foi fundamental para consagração do baião para patamares mais...

C: Quando você começou a se interessar pela bateria, você consegue dar uma dica ou lembrar quem que poderia ter sido, assim, os primeiros que passaram a tocar esse ritmo, o ritmo do baião na bateria?

F: Ah, na bateria.

C: Como a gente sabe que Luiz Gonzaga estilizou o ritmo do baião com o zabumba, com triangulo, anos 40 até o auge em meados dos anos 50, a bateria entrou neste meio tempo aí. Você consegue me dar este parênteses aí, quem foram as primeiras pessoas, ou o que se sabe, ou a primeira gravação?

F: Christiano, é o seguinte, eu vou falar para você, sincerissimamente, eu não conheço ninguém que tenha se preocupado assim...isso é muita responsabilidade, não sei nem se eu vou permitir que você divulgue isso...

C: Fica a vontade, eu só estou levantando os dados.

F: Assim, trazer para dentro da bateria, a bateria é um instrumento híbrido, então você tem que trazer a sua regionalidade para dentro deste instrumento híbrido. E eu não vi assim, é... eu não me lembro de ter visto bateristas tocando o baião com a preocupação de reproduzir com fidelidade a base, a fonte do gênero.

C: Mas haviam bateristas que tocavam o baião.

F: É.

C: A minha preocupação é assim, quando que o baião começou a ser interpretado na bateria, não com a preocupação estilisticamente se eles estavam fazendo... mas quando que começou a fazer esta interpretação? Porque a gente sabe que o baião começou sem a bateria.

F: Claro, o baião com bateria você já ouviu nas gravações da CBS.

C: Quando?

F: Da década de 60 com “Marinês e sua gente”, uma artista.

C: Marines! É, com Marinês já tinha bateria.

F: É, com Marinês já tinha bateria.

C: Eu soube que o Perrone também, ele fez um viagem que o Humberto Teixeira promoveu no final dos anos 60...

F: Eu considero o Perrone o maior depositário de arquivo, como arquivo. Pois agora, a atuação era orquestral. Era uma atuação dentro do gênero orquestral, não tinha uma conotação instrumental jazzística, filosoficamente jazzística. Agora, eu considero o Luciano Perrone o Gene Kruppa brasileiro.

F: E a documentação é farta e comprovada. E hoje a gente tem até um discípulo dele que é hoje um pesquisador e uma assumidade que é o Oscar Bolão.

F: Por exemplo, essa questão de tocar instrumental, eu não ouvi o sexteto do Radamés Gnattali, mas eu fui o baterista, fiel baterista, eu e Picolé (baterista de grande atuação em gravações nas décadas de 70 e 80) fomos os fiéis bateristas do Chiquinho do Acordeom nas dezenas e ‘quilos’ de gravações de forró (englobando vários ritmos como baião, xaxado, xote) que a gente fez.

C: Quando isso?

F: Isso foi em 77, 78 que eu entrei para a Globo ...

C: E isso já na Globo já?

F: Já na Globo. Aí da Globo...

F: Isso tudo foi me dando “hand cap”, foi me dando base e me chamaram lá para a orquestra e o Chiquinho me levou para gravar todas as coisas (sic) (músicas). Eu gravei muitos discos do Gonzagão.

F: Eu tenho participações com o Gonzagão, Dominginhos, com Fagner.

C: E isso meados dos anos 70?

F: É. Eu gravei todos os artistas da época, Nando Cordel para citar os mais...

C: Por exemplo, o Chiquinho te chamou...

F: Isso que eu ia te falar: Durante estas gravações, eu tinha muita preocupação de não tirar do primeiro plano, da minha bateria não atropelar o trio original do baião. Isso foi uma fase de 78 até 84 de forma que a gravação deixasse a bateria com “anjo da guarda” do triângulo, do zabumba..

Então o meu bumbo nunca se chocava com o bumbo do Durval.

F: E o Gonzagão falava: “Fernando, deixa o bumbo no primeiro tempo”. Bem no primeiro, não é no segundão, é no primeiro!

C: Deixa que o zabumba “colore”...

F: Porque o “corte”, a síncope vai toda para o resto do compasso. E o zabumba ‘deságua’ no primeiro tempo, considerando um compasso binário, 1, 2, então eu ficava, e ele só respondendo. Nunca chocava na hora de ouvir, aí fica uma coisa bem “pé de serra” como eles chamam. “Pé de serra” porque o trio, triangulo, zabumba e sanfona, eles ficavam em primeiro plano e perfeitamente integrais.

C: Esta concepção você chegou por você mesmo na gravação ou você teve orientação de alguém?

F: Não, não. Claro, eu aceitava sugestões, chegava o... o Gonzagão chegou pra mim e falou: “Fernando, tira esse bumbo aí para não...”

C: No início você tava fazendo...

F: É, no início eram dois zabumbas. Aí ficava.... Aí ele falou: “Fernandinho, meu filho! Bota o zabumba assim! Bota o bumbo aqui para não chocar”.

Aí dai a pouco eu comecei a entender o *hi-hat* fechado para não chocar com o triangulo.

C: Isso tudo na prática, né Fernando?

F: Na prática, na prática!

C: E essa bagagem... Você já chegou no estúdio, você já tinha uma bagagem de baião, isso veio dos bailes?

F: Isso! A gravação foi um aperfeiçoamento, foi um filtro refinadíssimo, que a gravação é o mais refinado dos filtros, e depois veio a soma do Billy Cobham aonde eu pude esperar a hora de sair do acompanhamento e poder ir para a música instrumental onde a gente se expressa na plenitude.

C: Agora é o seguinte, a gente está aí, anos 70,

F: 77!

C: Início dos anos 70 ali, você gravando com o Gonzagão, não vou dizer estilizado, mas assim, refinado, vamos dizer, um baião mais refinado, certo? E aí vamos voltar para a música instrumental.

C: Então você teve essa base do Billy Cobham, e aí, como é que... vamos desaguar no trabalho do Sivuca, para a gente chegar ali, como é que foi?

F: O Sivuca eu conheci quando o Rildo Hora (músico, produtor), eu já havia gravado com o Rildo Hora, o Rildo me chamou pra fazer um show com “Sivuca e Rildo Hora” numa casa noturna no Rio de Janeiro chamada “Une, Deux, Trois”. Então, ali foi a oportunidade da gente conviver de quarta a sábado fazendo um show por dia, tivemos ensaios, então foram muitas horas de convivência onde o Sivuca percebeu que eu amava, adora o ritmo brasileiro quaisquer que sejam. Dentro daquele filosofia lá paterna (sic) “Você nunca vai tocar o Hello Dolly melhor que um americano, O americano (Estadunidense) nunca vai tocar um baião melhor que você”.

C: E isso que época Fernando? Só para eu me situar no tempo.

F: O “Une, Deux, Trois” ?

C: É, que você conheceu o Sivuca...

F: O “Un, Deux, Trois” foi em 84, 85, já na Globo.

C: O Pau Doido é anos 80 ?

F: O Pau Doido é 86. Não, é 91.

C: Você começou a gravar com o Sivuca quando?

F: Na Globo.

C: Os primeiros com Sivuca que você gravou?

F: Na verdade eu comecei a gravar com o Chiquinho do Acordeom e o Sivuca era convidado das gravações. Agora, as primeiras gravações com o Sivuca, A Copacabana tinha uma séria chamada “Forró e Frevo”, acho que a Copacabana vendeu o acervo... então tinha o volume 1, volume 2, 45, 46, 47. Então na época que eu comecei a conviver com o Sivuca gravei o volume 3 e 4 do “Forró e Frevo” com ele. Depois disso eu fui para o “Un, Deux, Trois” com ele e Rildo Hora e começamos a tocar juntos. E logo em seguida veio a primeira excursão internacional. Foi na Europa, dois meses de Europa. A gente ficou morando em Estocolmo, como base central, e sai por toda a Escandinávia, Suécia, Noruega, Dinamarca e Finlândia que é mais afastadinha.

C: Me diz uma coisa, você já tava com uma concepção diferente dessa que você acabou de me explicar quando você tava tocando com Gonzagão, que você tinha que ser mais econômico porque tinha um zabumba ali e tal, este trabalho com o Sivuca você já... como é que você chegou nesta linguagem que veio realmente culminar na gravação do Pau Doido ?

F: Quando a gente gravou o Pau Doido, a gente tinha já cinco anos tocando juntos. Então, eu havia conseguido fundir perfeitamente a raiz, a origem do pé de serra com a sofisticação da técnica da bateria com o Billy Cobham. Então eu já conseguia, por exemplo, as *notas fantasmas*, assim, fluíam na minha cabeça sem perturbar o pé de serra. Acho que a soma do pé-de-serra com as notas fantasmas que a bateria nos proporciona é que foi resultando no meu produto final, no meu estilo, entendeu? Como a poliritmia é uma concepção pessoal, eu não copieie de ninguém, e mesmo que copiasse não ia ficar igual porque cada pessoa é uma pessoa, eu considero que há uma digital aí, entendeu? E cada um que entrar nesse processo, ele não sabe como vai ser o resultado final do som dele mas ele sabe que vai ser de êxito e vai ser uma marca pessoal também.

C: Então, quando você começou a trabalhar com o Sivuca, o que a gente pode assim falar, que essa linguagem, com o baião mais solto mais rebuscado, ele veio da onde ? Da sua influência do Billy Cobham ou teve a coisa da música da música dele?

F: A nordestinidade, a cultura nordestina ela se desenvolveu a partir da... eu bebi na fonte dos mestres do forró com quem eu convivi. Grandes mestres...

C: Quem foram eles?

F: Claro, o Sivuca, o Dominginhos, o Chiquinho do Acordeom e clarissimamente o Hermeto Pascoal. Claro, o Hermeto é um ponta de lança no experimental. Ele é um insaciável pesquisador, ele é um insaciável experimentador e essa ludicidade do Hermeto contagiou os seus discípulos, você vê o Márcio Bahia tocando é uma delícia, você senta ali e se espalha ali, entendeu? Porque a quantidade de saídas que ele tem dentro da linguagem sem sair da cultura brasileira, ele tem saídas, soluções que só quem conviveu muitas horas com Hermeto tem.

C: Você considera então que essa linguagem que você também chegou, aí já sendo especificamente dentro desse objeto de estudo que é a sua performance na faixa “Forró em Timbaúba” do LP do Pau Doido, então, aquele concepção de tocar o baião naquela música ali, o que você considera como o que levou você a tocar o baião daquela maneira? Porque eu já estou fazendo um contraste do baião que você tocava no baile, o baião que você tocou nas gravações com o Gonzaga para aquela performance ali que é outra linguagem.

F: Sem dúvida, é outra linguagem!

C: Tem a bateria mais solta... O que você considera que o que juntou no Fernando para chegar naquele momento ali?

F: Juntou..o som, o swing do pé-de-serra recepcionou as frases jazzísticas. Não é bem jazzística, são...recepcionou a refinada técnica que é usada no *jazz* me proporcionou a liberdade de colocar melodias sobrepostas a este pé-de-serra. Então por exemplo, eu posso botar quinhentas subdivisões em cima daquele groove (*levada*) original, entendeu? De tal forma que eu posso fazer contracantos, contrapontos sem interromper aquele ostinato, entendeu, tecnicamente falando é isso. Em outras palavras, eu posso fazer frase pra burro desde que esteticamente esteja encaixada com aquele groove, com aquele pé-de-serra, e liberar minha expressão pessoal, dentro de um contexto, eu tenho que está dentro de um contexto instrumental para poder me expressar individualmente. Eu não posso gravar, por exemplo, ir para um estúdio gravar com um cantor que esta batalhando para encaixar a música dele e ali ficar solando junto com o cantor numa gravação, não posso. Eu tenho que ir para um grupo instrumental onde a gente tenha todo do conceito *jazz* de tocar, aí sim, quando chegar na minha hora, eu vou falar, mas tá na minha hora! Eu tô no meu direito! Aí eu... É um discurso dentro daquele ostinato ali, é uma espécie de auto-acompanhamento.

C: Para gente fechar Fernando, falando da gravação de Forró em Timbaúba: Que elementos você pode destacar que você usou nesta faixa na hora da sua performance? Para deixar... a *levada* do baião naquela gravação, nenhum pouco estilizada, nem um pouco! Você não escuta a *levada* estilizada, então o que você considera que você usou intuitivamente ou até propositalmente para deixar a performance rica, como foi, no contexto da música instrumental?

F: Ali, o que aconteceu foi que eu perguntei para o Sivuca, já trazendo...

C: Composição do Dominginhos, diga-se de passagem.

F: É! Lindíssima! A gente ensaiava na casa do Sivuca antes de viajar para a Europa. Devo informar que, a gente ensaiou este repertório todo e fomos para a Europa, fizemos doze shows seguidos.

C: Antes de gravar?

F: Antes de gravar. Fizemos doze shows. Cinco dias depois do último na Europa, a gente tava dentro do estúdio do Gilberto Gil, estúdio Nas Nuvens para gravar. Era o Vitor o engenheiro de som.

F: A coisa chegou aquecida, as turbinas estavam a mil por hora. E o que aconteceu foi que o Sivuca me ensinou que... Eu perguntei para ele: “Sivuca, eu estou querendo botar o estilo, a concepção Billy Cobham de tocar. E aí eu preciso saber se pega mal eu botar a caixa” Ele falou: “De jeito nenhum meu filho! Lá no nordeste, na banda de baião, a gente usa a bordoneira. Então abuse e abuse” ... Terceira vez...

C: “Use e abuse da bordoneira, meu filho!”

F: “Use e abuse da bordoneira, meu filho! Porque a bordoneira é usada nas bandas”, bandas de pífanos, bandas de não sei o que lá, eu digo...é muito bom !!

C: Você tem, na verdade, o próprio trabalho também...

F: Realimenta.

C: Realimenta...

F: Realimenta, você propões uma realimentação. Então foi nessa que eu me senti a vontade para desenvolver...

C: Aplicar..

F: Aplicar, inclusive aqueles rudimentos que a gente conversou, aquele dezesseis, o *Flamacue* que foi o que me a oportunidade de manter, simultâneo, o groove com a *notas fantasmas*.

C: Perfeito!

F: Então, isso foi a soma, quando o Sivuca me liberou esteticamente: “Não meu filho, meta a bala!”

C: Seja feliz, vai embora!

F: É. A propósito, houve um outro momento na excursão da Suécia, que foi num festival de *jazz* dentro de um navio, e tava aqueles caras, a velha guarda do *jazz*, no festival do navio e a gente como atração brasileira e tal, aí eu falei para o Sivuca: “Sivuca, como é que eu vou entrar aí? Olha o cara tocando! Tinha uma mulher chamada Elizabeth na bateria que eu digo ‘meu deus do céu!’”. Eu ainda tenho coragem de colocar... Sivuca falou para mim: “Meu filho, Zabumba neles!”

C: Zabumba neles, é isso aí!

F: Meu amigo, aquilo levantou a minha moral, cheguei lá no palco, foi uma zabumbada danada! Os americanos vieram todos confraternizar.

C: Que bacana !

F: Foi muito bom!

D- Entrevista Márcio Bahia

Data: 25/06/2014

Local: Bairro de Laranjeiras – Rio de Janeiro

Legenda: C- Christiano Galvão (pesquisador); M- Márcio Bahia (entrevistado)

C: Rio de Janeiro, hoje é 25 de junho de 2014. Márcio, eu queria conversar sobre a sua formação musical. Como foi o seu contato com a música? O primeiro contato com a música?

M: Me primeiro contato com a música...

C: Quantos anos?

M: Ah, desde pequenininho.

C: Quantos anos mais ou menos?

M: Desde pequenininho. Um tia minha, não sei se é verdade isso, ela disse que eu cantei primeiro antes de falar.

C: Quantos anos?

M: Que era legal. Eu era bebê, cara... Ficava no balanço, assim, com as pernas, balançando e cantando. Ela falou que eu cantei antes de falar.

C: Você é natural do Rio?

M: Eu sou natural de Niterói. Nasci em Niterói, 18 de dezembro de 1958.

M: Mas eu ouvia desde pequenininho as bandas marciais na época do 7 de setembro. Essas foram as minhas influências. Meu pai gosta muito de música e levava sempre uns LPs lá pra casa para a gente escutar.

C: Então tinha música em casa.

M: Tinha música sempre em casa! Entendeu? E minha mãe depois começou a estudar violão popular e ela tocava em casa também. Eu adorava ouvir ela praticando e tocando.

C: Então seu pai praticavam música em casa?

M: Meu pai não tocava nada. Minha mãe tocava violão e eu escutava muito as coisa que meu pai trazia de casa, os discos e tudo, adorava! Sempre tive uma 'queda', ouvia música e ficava doido. Ou na televisão ou no rádio. Costumava botar os LPs que papai trazia, eu isso na idade de seis anos... seis para sete anos. Botava os LPs e ficava escutando sozinho. Criança hoje em dia vai jogar vídeo game, ver televisão... desligava tudo em casa ligava a vitrola e ficava ouvindo música.

C: E isso com quantos anos?

M: Isso com seis anos, sete anos. Eu sempre gostei muito de música. Então, por ter música em casa o tempo todo.

C: Você teve aula de música com alguém neste período?

M: Não, não.

C: Então, basicamente ouvindo?

M: Ouvindo, sempre ouvindo.

C: Teve algum interesse por algum instrumento?

M: Eu gostava muito de bateria, sempre gostei muito. Eu gostava de todos os instrumentos na realidade. Eu gostava muito da tuba, do Souza fone. Eu ficava impressionado quando a banda passava com aquele Souza fone grandão, eu achava bonito.

C: E a bateria, da onde veio o interesse?

M: A Bateria veio do interesse porque eu ouvia o naipe de percussão das bandas e procurava imitar em casa então a primeira bateria que eu fiz foi um balde de plástico que era o surdo, um regador de metal virado para mim que era o tom-tom, um marmitta da comida do cachorro que era a caixa, e não tinha prato. E eu tocava com dois cabos de vassoura.

C: Cortados!

M: Cortados se não, não agüentava. Essa foi a minha primeira bateria que eu armava no quintal, sentava no chão e tocava. Então eu adorava sempre a percussão.

C: E isso com quantos anos, mais ou menos?

M: Seis para sete anos também, eu era muito novo.

C: Você consegue lembrar o que te levou a ter esse interesse pela percussão ? Porque, você falou que a sua mãe tocava violão...

M: É, exatamente.

C: Por que esse interesse?

M: Foi quando eu fui com meu pai na loja, acompanhei ele fui comprar, na época, foi o grande instrumento. O grande instrumento era o violão elétrico, que era o violão que vinha com o captador que você botava o captador, aparafusava e botava no ampli. Ele foi comprar um violão elétrico para o meu irmão. E na loja tinha uma bateria, uma Pinquim de madrepérola branca, linda! Fiquei louco. Comecei a ficar tocando no instrumento. Aí o vendedor falou assim, aquela coisa de vendedor: "Oh, esse menino leva jeito!". Queria empurrar a bateria para meu pai. A gente não comprou não, mas quando eu vi a bateria eu fiquei doido: "É isso que eu quero!".

C: Quando você efetivamente começou a tocar?

M: Quando eu ganhei a minha primeira bateria.

C: Com quantos anos?

M: Isso foi com...doze para treze anos.

C: E isso totalmente, assim, sem professor...

M: Sem professor! Totalmente autodidata. Um primo meu que morava em Campo Grande, ele tinha umas festas de fim de ano, que a gente ia lá para encontrar com a família perto do Natal, ele tinha uma bateria para vender. Um Slingerland Radio King que meu tio trouxe dos Estados Unidos, toda de couro, foi a minha primeira bateria. Foi uma Slingerland Radio King, uma peça de museu. Mais tava toda detonada. Mas nós fomos lá, compramos e trouxemos a bateria num fusca. Aí eu ganhei a minha primeira bateria com um prato, um chimbal e um pedal de bumbo.

M: Aí eu comecei a tocar para valer. Tudo autodidata, só tirando.

C: Uma pergunta assim: Quando você montou aquele kit, você não tinha bateria em casa, quando você montou você já conseguia tocar, já tocava?

M: Não, eu queria tocar, eu não tinha coordenação nenhuma, não tinha nada, eu queria só sentar e tocar. Então eu ficava as vezes só no chimbal, só na caixa e tentava coordenar alguma coisa para tocar.

C: E quando que você acha que conseguiu começar a tocar alguma coisa? Quanto tempo depois?

M: Cara, nem seis meses depois eu já estava tocando.

C: Já estava tocando...

M: Já estava tocando!

C: Sempre ouvindo?

M: Sempre ouvindo! Ouvindo e tocando, procurando tirar dos discos, né? Procurando tirar umas batidas, coisas mais básicas, né? Tipo as batidas do 2 e 4 do Rock'n Roll, do back beat. Eu escutava muito Rock'n Roll nesta época. Meu irmão mais velho é um Beatle maníaco, trazia todos os discos dos Beatles para casa. E depois, nessa época que eu comecei a tocar bateria, começou a vir já um outro tipo de Rock'n Roll, né? Aí já começou a vir outras bandas, a coisa mais do Hard Rock, eu lembro, aquela coisa do ... Ele trazia discos do Black Sabbath, do Led Zeppelin, do Gran Funk, do Santana. Então eu tirava, procurava tirar. Mas eu gostava de tudo, então, eu tinha lá em casa, na época que comecei a tocar tinha de tudo, tinha Santana, tinha essas bandas de Hard Rock todas, tinha James Brown, tinha de tudo. Eu adorava assim... Eu ia na casa dos meus amigos, a gente se reunia para ouvir discos, aquelas coisas que a gente fazia de adolescente, e comprava muito disco também. Eu fazia, sempre autodidata, tirando. Ouvindo e tirando, ouvindo e tirando, foi assim.

C: Me diz uma coisa, chegou alguma fase que você teve alguém, um músico que te ajudou?

M: Foi, teve.

C: Ou um professor, ou você procurou aula...

M: Procurei.

C: Você teve algum tipo de estudo assim?

M: Eu comecei a tocar de 72 para 73...

C: Com quantos anos isso, com doze para treze ?

M: Ou treze para quatorze...uma coisa assim, por aí. Uns treze anos mais ou menos. Isso em 72. Em 74, um amigo meu me falou que um primo dele era professor de bateria e perguntou se eu queria ter aula. Eu falei: Quero! Tive as minhas primeiras aulas com Sérgio Murilo, baterista maravilhoso lá de Niterói já falecido, que me ensinou as primeiras noções de teoria e técnica.

C: Até então você não tinha nenhuma leitura?

M: Nada!

C: Música, zero assim? Música formal?

M: De música formal nada, eu tava só fazendo o principal, que era construindo o ouvido musical. Mas aí esse meu amigo de colégio falou para eu ter aula, eu fui ter aula com o baterista maravilhoso e ele mudou minha cabeça. Que ele me veio com as primeiras noções de técnica, de leitura básica, e me despertou o interesse pelo *jazz* e pela bossa, que ele era um baterista jazzístico e de bossa e batera de baile, tinha feito muitos shows, então abriu minha cabeça assim totalmente em termos de sonoridade e de possibilidades. Aí mudou, comecei a ter aula com ele de 74 à 76. Tive dois anos com ele, me mostrou de tudo, de Tamba Trio, de *jazz*, de Dave Brubeck, de Bill Evans, minha cabeça deu uma mudada. Eu pirei com o *jazz* e com a bossa, né? Foi aí que conheci ícones como Milton Banana, Élon Milito, esses grandes bateristas brasileiros todos da época dos trios. Eu estudei com ele de 74 a 76.

C: Foi um bom período.

M: Já tinha noção de leitura, teoria...

C: Tudo você aprendeu com ele?

M: Com ele, é. Em 76 apareceu a Escola de Música Villa Lobos.

C: Ah, Então como é que foi isto aí? Alguém te indicou?

M: Sim, o Ailton Escobar, que era o diretor na época que é grande amigo meu, ele estava assumindo a direção do Villa Lobos. Ele falou: "Márcio, eu vou dar uma revolução naquela escola lá". Ele dava aulas esporádicas no meu colégio em Niterói.

C: Só um parênteses, você tinha aula de música na escola nesta época?

M: Tinha. No centro educacional tinha. Eu tocava flauta doce.

C: Mas isso ...

M: Isso foi antes de eu ganhar a bateria. Foi depois de eu ganhar a bateria, aliás.

C: Ah, depois.

M: Depois, é!

C: Então, o seu estudo com o seu professor de bateria...

M: Eram paralelos as aulas de flauta doce na escola.

C: Então você considera que você teve uma certa base juntando estes dois ensinamentos, quer dizer, a música ensinada na escola e as aulas com o professor?

M: Isso, exato. É, exatamente porque eu aprendi a ler primeiro com o Murilo e depois apliquei na escola na questão da flauta doce.

M: Aí em 76, o Ailton Escobar que dava cursos esporádicos lá na escola, ele falou: “ Márcio, eu vou fazer uma revolução lá dentro, lá só tem canto e violino. Eu vou passar, vou tirar todas as teias de aranha, vou reformar aquela porcaria toda e vou transformar numa escola dinâmica e moderna, e vou botar um curso de bateria”. Eu falei, opa, legal. Aí convidou o Bituca para ser o professor.

C: Tem o Pinduca e tem o Bituca?

M: O Pinduca é o Luiz Almeida D’Anúciação. E o Bituca que era o batera da Globo, percussionista da Orquestra do Teatro Municipal, e aí chamaram também o José Claudio da Neves para dar aulas de teclados barra fônicos, vibrafone, xilofone, e o Hugo Tagning para dar aula de tímpanos, quer dizer, tinha uma conotação erudita, mas o Ailton passou a bola para mim que era curso de bateria. Aí eu fui fazer um exame lá para o curso de bateria. Passei. Fiz uma audição com o Bituca, ele me botou na turma B, eram três turmas, A, B e C, eu fiquei na turma B. Depois eu fui ver que não era curso de bateria não, cara, era curso de percussão erudita, porque eles estavam com carência de pessoal nas orquestras e estavam querendo formar uma nova geração de percussionistas.

M: Eu fiquei, por que eu fiquei? Eu topei fazer porque eu tava afim de estudar então qualquer tipo de estudo era bem vindo e no Rio não tinha muita possibilidade de estudar. Então eu fiz o curso de percussão erudita mesmo querendo tocar bateria.

C: E a abordagem foi basicamente o que? Leitura...

M: Leitura animal, técnica, todos os rudimentos, tudo que a caixa rudimental exige de você eu estudei, em termos de finesse, de rudimentos, de leitura, de notação, de manulação e tudo, o aprendizado formal da caixa.

C: Da caixa...

M: Fora os outros instrumentos, o bumbo, tirar uns efeitos de prato...

C: Então não tinha set de bateria, na verdade?

M: Cara, não tinha.

C: Não tinha, era..

M: Tinha mas era desmembrado, entendeu? Bituca queria formar percursionistas, e eu, ávido de aprender, entrei para o curso.

M: E fui me dando bem para burro, cara. Fiz parte do grupo de percussão da escola de música do Villa Lobos, durante... de 76 à 80. Estudando lá dentro comecei a estudar tímpano, vibrafone, xilofone... Ele já me preparando para ir para a orquestra. Isso foi em 76, em 78...

M: Em 77 um ano depois, olha com é que foi legal o aproveitamento, em 77 eles me convidaram para fazer um estágio remunerado de um ano na orquestra. Foi a minha audição.

C: Na do Municipal ?

M: Teatro Municipal do Rio de Janeiro. E se eu tivesse um desempenho satisfatório naquele ano eu seria efetivado em 78.

C: Nossa!

M: E eu fui efetivado em 78.

C: Ah, você foi para o Municipal?

M: Fui cara ! Toquei quatro anos, de terninho gravata lá no fosso.

C: Não sabia...

M: Foi com dezoito anos! Tocando opera, ballet... é ! E tocando batera daqui de fora. Mas eu tinha um contrato com a orquestra então eu tive que dizer não para muita coisa, em termos de tocar bateria, porque eu também como mais novo os professores tiravam folga nas minhas costas porque tinha que me botar para jogar, para criar experiência que era normal.

M: Quando eu entrei no primeiro ano eu fiquei “amarradão”. No segundo ano, eu falei, poxa de novo! E a orquestra do teatro era, é uma orquestra fundamentalmente de ópera e ballet então você quase não fica em cima do palco, você fica no poço, e no poço você não vê nada. Cara, você tocar em orquestra que toca no fosso 365 dias por ano, você tem que gostar muito, senão você não agüenta, não vê nada. E eu como batera, 18 anos imagina ?

M: Aí com 19, 20, eu pedi as contas. Fiquei 79, 80 e falei, “cara, eu vou sair”. E ganhado um baita dinheiro, que a orquestra pagava bem naquela época, mas eu nunca fui movido por isso, eu fui movido pela minha intuição. A minha coerência comigo mesmo não tem preço, resumindo assim. Aí no final de 80 eu pedi as contas, saí. O Bituca ficou puto... ficou sem falar comigo um tempo, e o Cláudio, que era o mais duro de todos, o mais erudito de todos falou: “É garoto, você tem que ir em busca dos seus ideais, tá certo, pode ir!” E o Bituca ficou meio ‘assim’ comigo mas depois eu ‘amaciei’ o cara. Saí no escuro total em 80, sem saber o que ia acontecer depois, eu sou assim, quando eu tomo a decisão eu vou e faço e acabou. E aí não me arrependi, quer dizer, tava em casa aí começou a história com o Hermeto logo depois da orquestra. Eu nem sabia de nada, aconteceu, o Pernambuco um belo dia ligou lá para casa... e aí que tudo começou, né ?

C: E aí como é que foi? Me dá um resumo.

M: Foi uma mudança de 360, quer dizer, no começo foi 180 depois voltou as origens porque... eu estou respondendo um monte de pergunta junta...

C: Não, está ótimo!

M: Eu era uma cabeça.... eu era um olho que lia para burro, uma mão que tocava para burro, mas uma cabeça vazia. Eu só tinha aquele aprendizado de música erudita, agora o meu vocabulário rítmico na bateria era pequeno, entendeu? O meu vocabulário de bateria, a minha experiência de bateria, né?

M: Porque o aprendizado erudito você aprende muito na escola e você vai aplicando na orquestra, né? O que é, tem uma coisa de teoria e prática mas é restrito aquela área. Hoje em dia não, a coisa tá ficando mais aberta.

M: Mas assim, se você quer ser um músico intuitivo que desenvolva a sua musicalidade como um todo mesmo, não tem outro jeito mesmo, você tem que ir para a rua tocar. A música você aprende algumas coisas na escola, mas música, você só aprende tocando. Então, leitura é meio de se chegar ao fim, técnica é meio de se chegar ao fim.

M: A música é para ser vivida. Você pode ser um grande estudante de música, um grande músico de conservatório, agora na prática, o que ensina você é viver a música, são as experiências que você passa na vida real, entendeu?

M: Então, isso eu tinha na orquestra que eu tocava todo ano e na música popular não, eu não tava tocando muito. E esse desenvolvimento que você tem, vamos chamar da música popular, ela ajuda muito todos os setores da música como a música erudita por exemplo. Você é músico de orquestra melhor quando você toca melhor

intuitivamente sem ler o tempo todo, sem muita regra. Quando você toca música, quando você desenvolve, eu quero dizer isso, quando você desenvolve a sua cabeça musical. Isso foi provado lá na frente depois.

M: Quer dizer, eu tinha um vocabulário, quer dizer, começou um trabalho do Hermeto, é... Eu não tinha experiência vivida de músico o suficiente porque o nível do grupo era muito alto já.

C: E quem te levou para lá?

M: O Pernambuco

C: Você já conhecia ele?

M: É ! O Pernambuco disse: “Vem cá... vem cá dá uma canja, não é para ficar não, é só para dar uma canja”. O Hermeto estava sem baterista nessa época...

C: O Nenê já tinha saído?

M: O Nenê tinha saído e o Alfredo Dias Gomes tinha saído.

C: Já tinha saído...

M: E aí eu fui lá, fiquei três dias canjeando com eles, três dias! O Hermeto subia, não falava nada, olhava, descia tocava um pouco... Eu falei: “Deve tá agradando nada...”. Aí no final do terceiro dia ele veio e falou com a gente: “E aí, vocês curtiram e tal?”. Foi aí que ele convidou eu e o Malta para fazermos parte do grupo. Aí eu e o Malta entramos em final de fevereiro de 81.

M: Aí começou. Inclusive eu não tinha uma... eu sabia que eu não tinha bateria suficiente para encarar o grupo.

C: Mas você tinha uma base é...

M: Mas tinha uma base técnica de leitura animal, então o que eu não conseguia tocar o Hermeto escrevia para mim. Aí que ele se embalou a escrever mais para a bateria, porque ele tinha um cara que lia. Ele escrevia, eu lia, ele escrevia, eu lia, então ele foi fazendo um dicionário rítmico de batidas e de sugestões de variados ritmos, em variados compassos, e aquilo foi enchendo a minha cabeça.

M: Fora os shows, né? Ele passava a gente ensaiava e tocava. Então era prática e aula ao mesmo tempo, é tudo junto. Perfeito, cara, perfeito. Foi como eu comecei desenvolver, a desenvolver a minha cabeça musical realmente.

C: Me diz uma coisa, qual foi o primeiro disco que você gravou com ele?

M: Hermeto e grupo em 82 pelo som da gente.

C: “Logoa da Canoa” é logo depois.

M: É logo depois, em 83.

C: Me diz uma coisa, e aí você acha que foi nessa época que você começou a ter contato...

M: O mais importante é que a música tem que ser vivida, não adianta. Só ficar em sala de aula e casa estudando não faz ninguém tocar. Na orquestra eu pratiquei isso porque eu tinha as aulas de teoria e tocava na orquestra. Então, eu só comecei a ter essa vivência de música tocando bateria depois quando eu saí da orquestra. A música tem que ser vivida, não adianta. Então, todas as experiência que você tem de conservatório, de escola são importantes, mas o que faz você músico mesmo é a experiência vivida. Tudo que dá certo, tudo que... principalmente o que não dá certo é o que faz crescer é o que não dá certo.

M: Então a música você tem que viver. Você pode ser o rei, ter uma técnica animal, o rei do conservatório, mas se você não tocar, sabe? Ninguém te chama para tocar pela quantidade de golpes que você faz por segundo, é pelo que você pode, aquilo que não se explica, o que você pode dar (contribuir) na música, então as pessoas te chamam que você vai botar a música mais bonita. Isso não se aprende na escola, você aprende tocando.

M: Então o Hermeto me mostrou muito isso, de você fazer a cabeça musical. Desenvolver o ouvido musical, as coisas que você não aprende na escola. Você aprende ditado melódico e tal, você aprende a identificar a nota, mas identificar um bom acorde é ter bom gosto como acompanhante, a ter bom gosto como compositor, a ficar sensível a uma boa harmonia, sabe? A dinâmica, as malandragens boas de tudo, se não tocar filho, se não for para a rua, não tem jeito.

C: Não tem jeito.. Me diz uma coisa, você acha que foi nessa época que você começou a ter contato com o ritmo do baião ?

M: Exatamente. Eu já tinha contato com o ritmo do baião. Eu tinha contato porque eu estudava muito, eu tinha os livros e tal, e eu tocava e eu ouvia baião, né? Eu era muito fã, sempre fui, na época era mais, do Quinteto Violado, que era uma espécie de “Quarteto Novo”. Eu já ouvia, antes de tocar com o Hermeto, eu já ouvia muito o Hermeto. Eu já conhecia o disco do “Quarteto Novo”, os discos “A música Livre de Hermeto Pascoal”, o disco “Slave Mass”, isso tudo antes de entrar para o grupo, entendeu?

M: Então as coisas de baião do Quinteto Violado, e baiões que eu escutava de...Tinha aquele disco de Luciano Perrone da “A batucada fantástica” que tinha uns baiões também.

M: Então eu sabia que a célula era ...Eu tocava assim. E eu tocava no show para fazer que nem o Luciano do Quinteto, tocava no bumbo e no triangulo na mão. Tocava uns ganzás, um quicozinho, um cowbell, um agogô.

M: Mas o Hermeto me mostrou outras maneiras de se tocar, né? Quer dizer, ou seja, ele mostrou, é.. eu tinha uma versão muito básica. Ele me mostrou a coisa do baião, do xaxado, né? A diferença do coco ele como nordestino as várias, as variações, tudo vindo no zabumba, quer dizer, tudo vem da percussão e a gente translada para a bateria. Então quando eu toco baião, dependendo, uma das maneiras que eu gosto de tocar acompanhado é traduzindo a linguagem do zabumba para a bateria. Eu toco como o zabumbeiro. Se o zabumbeiro toca comigo, eu recolho, que aí ele tem o “mando de campo”.

M: Agora, se eu estou sozinho, eu toco que nem um zabumbeiro, faço todos aqueles desenhos de zabumba e o aro da bat., o aro da caixa fazem o ‘bacalhau’ e o chimal faz o triangulo. Isso eu estou falando de um jeito “redondo” de tocar.

M: De um jeito mais livre depende...do jeito que eu vou mudar, o que eu vou mudar, é a música que eu estou tocando. É a música que vai ditar o tipo de jeito que eu vou tocar.

M: Então, Hermeto me fez descobrir o Baião, o coco, o xaxado, as diferenças. A gente começou a viajar muito também, comecei a ver muita gente tocando quando ia para o Nordeste. A gente é muito amigo da banda de pífanos de Caruaru, vi os caras tocando, como é as *levadas*. A banda Cabaçal do Crato de Fortaleza, lá do Ceará, lá do Crato, de Juazeiro, a banda Cabaçal. Então eu fui vendo, o Hermeto foi enchendo a minha cabeça.

M: Foi aí que eu comecei a descobrir como é o negócio mesmo vindo de um nordestino e as maneiras de se tocar ele, o baião mais, mais maxixado tocado na caixa, não só conduzindo no prato, aquele lance de você tocar na caixa e fazer como banda de pífano. Quer dizer, eu não conhecia isso. Fui conhecer com o Hermeto as várias maneiras de se conhecer o mesmo ritmo. E mais ainda, transladar ele para outros compassos, em 3, em 5, em 7. Ele pega a base, ele pega a tradição e faz uma transição, né? Ele usa a tradição para fazer a transição dele. Então bicho, fica uma loucura.

C: Márcio, queria fazer uma pergunta já que a gente esta falando do Hermeto, neste contexto...

M: Foi aí que começou o aprendizado da cabeça mesmo, de encher de elementos.

C: Então, o que você acabou de falar para mim, é...você aprendeu vendo os zabumbeiros e tal...

M: E vendo o Hermeto, ele me passava também...

C: E aí sim, se você parar pra pensar assim, é... o ritmo veio do zabumba e tal mas naquela linguagem de música instrumental que você fez parte, o Hermeto é um dos grande ícones dessa linguagem junto com Egberto e outros tantos, esta questão de você tocar o baião de uma maneira mais livre...

M: Isso é uma evolução! É um outro passo.

C: Você veio, começou isso quando? Porque o baião apareceu com o Gonzagão...

M: Isso começou com o Hermeto mesmo. Do jeito de tocar mais solto, mais livre. A gente pode tocar o ritmo da maneira básica e tornar ele mais, mais flutuante, vamos dizer assim, no bom sentido. Extraíndo uma batida aqui, outra aqui, usando outro tipo de *levada*, de combinação entre as mãos, usando *notas fantasmas* e tal, quer dizer, a própria música vai te levando, ele fica mais “floating”, não fica aquele baião “pé no chão” mesmo, pé-de-serra. Ele fica mais floating, jazzístico, você toca o prato, você tira a batida, você tira, você não usa compacto, maciço o tempo todo, entendeu?. Você pode usar motivos dele, tocando motivos dele, sem tocar o Tum –tum –tum, ou PA-ca-ti-bum, você pode ... Tirando, fica mais fluente. Você vai usando os motivos sem ter que fazer o Tum Tum o tempo todo. Foi assim que começou.

C: E você acha que isso começou...

M: Foi com Hermeto mesmo.

C: Quando ele começou, o baião não tinha bateria,

M: Não.

C: Quando o baião apareceu para o Brasil nos anos 40, não tinha...

M: Não.

C: E até acredito eu assim, que é uma das coisas que eu estou pesquisando, quando começou a se tocar o baião na bateria, acredito eu, pelo menos as coisas que eu vi até agora, sempre foi buscando essa coisa mais estilizada da percussão, mas essa maneira que você acabou de descrever, que veio com certeza com o Hermeto, acredito que deve ter vindo do “Quarteto Novo” para frente...

M: Ah, com certeza!

C: Deve ter sido ali, do Airto para frente...

M: Foi, foi.

C: Porque naquele disco ele toca pouca batera, né?

M: E é o seguinte, e isso, essa maneira de tocar, quando você toca não tem percussão, não é? A percussão pode tocar como complemento. É diferente, a percussão não pode ficar marcando porque aí você amarra todo mundo. É para flutuar, mas flutuar com tempo, com ritmo, com tudo certo, mas é uma coisa que as vezes fica tão quebrada, e fica tão float que se você botar uma percussão... fazendo ritmo? Então o percussão tem que ser inteligente também, sensível. Que na hora do pé no chão é pé no chão, na hora ..., ele vai tocar só... como o Airto tocava com o Miles né? Cobrindo as brechas e tal, aí rola. Entendeu?

C: Entendi. Então Márcio, vamos falar agora um pouquinho com relação a música que eu vou ...

M: E os ritmos também, o baião no caso... eu ensino para os meninos quando eu dou aula, para ele te inspirar para solo. Dos ritmos você tira a inspiração para acompanhamento e você tira inspiração para solar também. Você pode solar dentro de um baião e usar os motivos dele para te dar inspiração para criar.

C: Que é isso mais ou menos que é essa abordagem que você está falando, mais livre...

M: Exatamente, tanto para tocar mais solto quanto para um solo. É que nem um cara fazer um solo de samba, como você vê um solo mais tradicional, o cara fica com aquele bumbo o tempo todo, agora ...e o andamento rolando [marca o pulso com as mãos] porque o samba está todo na cabeça. Essa é a forma de você tocar livre. No baião você está ... Você está criando livremente em cima dos motivos que o baião te propicia.

C: Entendi...

M: Quer dizer, e isso tanto vale para solar como para acompanhar. Aí que vem esse jeito mais floating de tocar. Mais a base na tradição é fundamental. O velho bordão: “Liberdade com responsabilidade”. Tudo tem um pé lá atrás, se não vira incosequente. Você tem que ser livre sabendo que você está usando os motivos das coisas que estão lá atrás.

C: E esse tipo de abordagem e linguagem você acredita assim, a sua experiência com Hermeto...

M: Total!

C: ...ou foi uma combinação das informações que ele te passava com decisões suas?

M: Informações que ele te passava e decisões minhas. Muitas dessas batidas tem o meu... eu botei o “bedelho” ali [risos]. Mas a maioria delas eu toco do meu jeito, entendeu? Eu peguei a ideia dele e botei de um jeito que eu acho assim. A ideia é dele mas o jeito de tocar assim tá bonito. Respeitando. Sempre boto meu quinhãozinho. Que nem aquele frevo, né? Que o pessoal chama de “Frevo Márcio Bahia”... aquele que eu faço [reproduz a batida do frevo no seu estilo]... já apelidaram porque, não tinha isso, né? E quando eu aprendi, eu aprendi [reproduz a batida de frevo tradicional com semicolcheias]... não dá para eu fazer semicolcheias, aí eu ...só pergunta e resposta que deu uma liga.

C: Exatamente...

M: É uma forma de você colocar uma coisinha aqui uma coisinha ali.

C: E aí Márcio, falando então com relação a gravação que eu vou analisar que é o “Baião de Lacan” que você gravou...

M: O “Baião de Lacan” tem a tradição e a contemporaneidade junto.

C: Isso, como é que foi a concepção daquela *levada*? Você toca, eu lembro assim, quando você expõe o tema, a parte B você faz aquelas variações com o *hi-hat* com o pé, que não fica sempre no “e” e aí quando vai para o solo também a *levada* se esvazia e depois você vai preenchendo...

M: Isso.

C: Como é que você concebeu aquilo ali?

M: Cara, eu vou ouvindo a música e eu vou meio que... eu vou construindo um arranjo de bateria para ela . Então eu vejo, a música que me leva a fazer, eu não faço nada: “Ah, aqui eu quero fazer...” , você tem que ter um porque de fazer as coisas e é uma coisa que a escola não ensina, né? A música é para ser vivida, então você só sabe o que você vai fazer numa música quando você tem largos anos de experiência, longos anos de larga experiência, de você se encontrar em situações que te exijam ser um músico criativo.

M: Então é a música que me guia. Então, aqui eu vou começar com uma batida mais sólida, por exemplo quando começa... [canta a introdução da música], aí já é para mostrar o tema, eu tô na caixa (reproduz a *levada* de caixa), em vez de fazer Tum-tum [reproduz a *levada* do baião] eu só fico esvaziando porque o Hamilton deu um acorde... [canta a introdução da música]... junto com o baixo, aqui eu vou colocar o bumbo... [canta a introdução da música], deixo vazio respeitando os quiques, quer dizer, eu boto um bumbo aqui outro ali, estou me lembrando de cabeça ... [canta a parte A da música] ... aí vai abrir.... [canta a parte B da música], aí é o baião aberto. Só que esse é o baião aberto...

C: Mas você não põe o *hi-hat* no “e”, você já faz aquela jogada do pé esquerdo.

M: Isso! Já faço aquela coisa de...que o Nenê...

C: Da onde você aprendeu isso?

M: Com o Nenê! Nenê faz isso muito bem.

C: Então você aprendeu isso com o Nenê?

M: Aprendi isso com o Nenê, porque o Nenê fazia isso muito, você pode ver isso em gravações como “Suíte Norte Sul Leste Oeste” do Zabum-be-bum-a . Ele usa muito esse tipo de coisa. Isso eu peguei com ele.

C: “Forró Brasil” ...

M: [Reproduz o padrão ritmo do baião]

C: E a caixa solta...

M: E a caixa [reproduz rulos de caixa] fazendo... contrapontando né cara? Eu faço assim. Que eu uso essa ideia do Nenê mas eu não fico nela o tempo todo. Eu fico... [reproduz o padrão ritmo do baião]...faço umas combinações de paradiddle que dê uma combinação interessante, sem pensar em paradiddle lógico, entre prato e

caixa. Torno ele mais aberto. E não para ser ... [reproduz o padrão ritmo do baião] É baião mas eu deixo ele voar mais um pouco, sabe?

C: O baião está ali, tá implícito...

M: É, tá ali. Não fica aquele bumbo marcando o tempo todo, tá implícito, usando os elementos dele.

M: [Reproduz o padrão ritmo do baião na música]... Aí volta.. É manter assim a diferença entre A e B . Entendeu? Entre A e B quando tá mais solto, quando tá mais preso. Secar o timbre, tocar de *hi-hat*, tocar de caixa, quer dizer, construindo de acordo com que a música pede eu vou construindo.

M: As vezes o Hamilton vem com umas idéias também, em algumas músicas dele, passa para mim, eu acho legal também.

C: Exatamente assim, com relação a essa *levada*, a construção dessa levada toda que você gravou nessa música, é... foi uma coisa, foram decisões totalmente suas ou teve sugestões também assim...?

M: Não cara, foram minhas. É, nessa musica em especial eu que pilotei tudo, que construí. Como eu faço em tudo, vou construindo aí alguém dá um pitaco aqui ali, tudo certo.

C: Agora sabe o que é interessante, por exemplo, é, isso que a gente esta falando, já uma gravação aqui mais recente, né? Mas se você realmente andar para traz e ver quando o baião apareceu no Brasil, aquela coisa bem marcada, e aí você escuta uma gravação, como esta que a gente está conversando ou os trabalhos do Hermeto, você vê que a coisa foi para um lado totalmente diferente...

M: É.

C: E muito interessante com relação a bateria, e isso é um dos motivos da minha pesquisa.

M: É uma evolução, né cara?

C: Isso, mas você vê que

M: Mas você tem que agradecer ao Hermeto por isso. Ele foi o grande cara que fez essa grande transição com o “Quarteto Novo”, entendeu? Ele já tinha esse negócio na cabeça, essa coisa , essa pluralidade de timbres e idéias, cara. Foi ele que fez o baião soar um pouco diferente na bateria do que todo mundo tocava na época, e evoluiu o estilo, levando para 3/4 , 7/8 ou o que for. Contemporaneidade, devemos muito ao Hermeto por isso.

C: Com certeza, e assim, com relação a bateria você vê uma evolução absurda com relação a performance do ritmo.

M: “Quarteto Novo”, filho!

C: Essa adaptação..

M: Não teve jeito, foi o grande divisor de águas. Foi um diferencial da, do que vinha de percussão no Brasil até 1967 depois, até a bossa nova e depois.

C: Agora só um parênteses aqui nesse papo. Você tem uma ideia assim de, como você também viveu isso aí tudo, quem que você acha que poderia ter sido um dos primeiros caras que começaram a tocar o baião na batera, já que ele apareceu na percussão? Você tem ideia?

M: Pode ser o Luciano Perrone, né? O Luciano Perrone tocava eu acho.

C: Tocava.

M: Ele fazia com o Radamés.

C: No conjunto do Radamés...

M: Já, já, já tem coisas. Se procurar nas gravações, porque tem um monte de gravações do Radamés, deve ter, o Luciano, com certeza.

M: Plínio Araújo! Plínio Araújo com a Tabajara porque é paribano. O Plínio também, tem muito baião na Orquestra Tabajara. E aquele baião tradicionalzão.

M: Não tem aquela onda de você pegar por exemplo, como você faz, é... que é assim que o pessoal tocava. Quando o Hermeto veio com o zabumba e mostrou a batida tipo [reproduz a batida do xaxado] eu toco no bumbo assim, usando a técnica de pedal [reproduz as síncopes do zabumba] coisa que ninguém... o batera que não tem técnica de bumbo não faz, tocar o zabumba como, o bumbo como zabumba mesmo [reproduz o zabumba no bumbo], você tem que ter técnica de pé para fazer isso.

C: Lógico.

M: Isso inclusive é muito bom para você desenvolver a técnica de pé. Tanto ponta de pé como pé chapado no chão, entendeu? Então os ritmos são bons para desenvolver essa coisa do pé, mas nessa época não se usava o pé assim. Entendeu? você pode ver as gravações do [reproduz o bumbo tradicional do baião]... É uma transição da percussão na bateria? É! Claro que é! Tem sido desde o início da bateria brasileira a transição da percussão.

C: Claro.

M: Então por isso acho que você olha como ele tocava na percussão, você vai fazer uma, um translado bacana para a bateria. E todo baterista deveria tocar um pouco de percussão que ajuda muito... porque muda, você muda o seu “*approach*” da bateria. Você sai do universo da bateria e entra na percussão. Aí abre um leque assim..

C: Então você acha que o primeiro cara a fazer essa linguagem foi o Airto?

M: Essa coisa... é! O Airto orientado pelo Hermeto eu acho. Tinha uns caras que faziam um coisa muito boa na época, não estou nem ligando ao baião, mas os caras tinha idéias muitos boas, que era o Pedro Sorongo. Não pode passar despercebido! Muita gente não conhece o Pedro Sorongo que foi um herói da percussão brasileira. Ele gravou...

C: Não na bateria?

M: Na percussão. Ele gravou muito na Globo. Ele era um cara que inventou a Tamba que o Hélcio Milito, depois.. que aquele instrumento de bambu...Então muita coisa não foi creditada a ele. Eu tenho um disco dele cara, que você não vai acreditar... o que ele já fazia de percussão naquela época com água, com efeitos, com pedaços de madeira, não sei o que, ele era um cara que, ele foi acho que ele ainda veio um pouquinho antes do Hermeto ainda e do Airto, década de 40 e 50. Ele já fazia uns discos muito loucos assim, muito bom.

M: E o Hermeto com a cabeça avant-guarde dele, orientou o Airto nesse sentido. Airto tocou queixada de burro!! Ninguém nunca tinha tocado queixada de burro, fazer, ninguém tinha feito. O Airto tocou caxixi com bumbo e não sei o que, as coisas do Hermeto, né? Fazer esse tipo de coisa, misturar foi o Airto sim, orientado pelo Hermeto, de tocar bateria e percussão junto, sabe?

C: Então assim, para a gente fechar, quais foram as influências que você considera que você teve para chegar numa performance tão complexa de baião como você gravou ?

M: O Hermeto!

C: O Hermeto assim...

M: Era o Hermeto, mas antes do Hermeto eu escutava o jeito de vários bateristas tocarem o Hermeto, o Airto, o Nenê, o Nenê foi importante... basicamente esses... o Hermeto, o Airto e o Nenê, basicamente esses três assim. Tiveram outros bateristas que me influenciaram de outro jeito, entendeu? Mas assim vendo o Nenê... acho que mais o Nenê. Cada um vem com um tipo de lance legal que eu gostei, mas o Airto e o Nenê forma duas influências importantes nesse sentido. Que mais? Falando de baião, não vou citar nome que não tenha haver com isso...

C: Dentro desse contexto do baião na música instrumental?

M: Foi o Airto e o Nenê, Airto e o Nenê. Se bem que o Airto fazia um baião mais clássico, né? Ele fazia com aquele prato [reproduz uma *levada* clássica do baião com duas células de colcheia pontuada e semicolcheia].

C: E isso lá fora foi extremamente copiado...

M: Aquele prato [reproduz o padrão de duas semicolcheias e uma colcheia]... que é legal também! Mas eu comecei ouvindo.. mas quem me... é mais assim, no jeito de tocar mais free o Nenê foi bem mais...assim...é...me influenciou, com aquele negocio de dividir as mãos e os pés, do que o Airto. Porque o Airto tocava percussão

também, mas o Airto tocava aquele baião..[reproduz o baião] é o baião clássico, vamos dizer assim... se eu posso falar, usar essa expressão. É o baião mais pé no chão. O Nenê é o baião que, bicho, preenche o tempo todo!

C: E você acha que o Nenê pegou isso dá onde?

M: O Hermeto, lógico. O Hermeto deu o trilho, deu o caminho e ele desenvolveu. Como eu fiz em coisas que o Hermeto deu, ele mee deu e eu desenvolvi. O Nenê fez do jeito dele.

C: O Hermeto tinha uma visão muito clara do que ele queria da bateria?

M: Tinha, várias opções, tinha a visão, sempre teve uma visão muito clara.

C: E ele passava isso oralmente, escrito?

M: Oralmente, escrito ou tocando se ele pudesse tocar.

C: Ele sentava e te mostrava?

M: É, exatamente. Mas as vezes quando ele não conseguia tocar por que não tinha uma boa técnica, ele cantava para mim e eu escrevia.

[Descreve o arranjo da música]

(...) Nessa musica ele tocou e eu escrevi. Essa ideas doidas foram dele.

C: Márcio, acho eu a gente contemplou o que eu tava pretendendo...

M: O importante é que a tradição está sempre ali, não importa o quanto você mude acrescente coisas, mas tudo isso está linkando a uma forte tradição que é a base do ritmo em si, o resto é com a sua criatividade, entendeu? E o bom gosto, né cara?! Então você vai desenvolvendo isso tocando, né? Que foi o que o Nenê fez, é o que eu procuro fazer...

C: E essa criatividade você acha que ela vem da sua interação com os outros músicos, da sua percepção?

M: A criatividade... é exatamente, da percepção e da sua maturidade ao longo dos anos, né? A gente tem que ir tocando. Música, você só adquirir experiência tocando mesmo.

C: E você acredita que essa criatividade é uma conjunção do que você aprendeu formalmente na questão da leitura, da sua vivência...

M: Tudo!

C: Ou alguma coisa teve um peso maior do que a outra?

M: Não, a criatividade...

C: É como você mesmo falou,

M: A leitura..

C: ...O cara que tem muita base acadêmica o cara não tem esse nível de criatividade?

M: A leitura é importante mas não é tão importante. Aí no caso essa criatividade desenvolvida é desenvolvida pela sua musicalidade.

C: E a sua musicalidade você desenvolve como?

M: Tocando! Tocando! A leitura não vai te dar musicalidade. A escrita não vai te dar musicalidade, A tecnica não vai te dar musicalidade, cara, música... Você tem as ferramentas... Eu chamo tudo isso de ferramentas: Leitura, técnica, etc, etc; ferramenta! Agora, ferramenta para você tocar melhor. Quem vai fazer você tocar melhor é você. É a sua musicalidade, o grau de musicalidade que você tem, o quanto você vive a música, o quanto você experimenta a música. Quanto mais você experimenta a música, mais você vive ela, mais você vai desenvolver nela. E usando as ferramentas, melhor ainda, que você vai abrindo caminho para essa criatividade se manifestar. Isso é muito de cada um, entendeu?

C: Mas é necessário que você tem essas ferramentas ?

M: É necessário, eu acho.

C: E essas ferramentas elas podem vir através do estudo?

M: Através do estudo, exatamente. As ferramentas são importantes, mas não são...

C: Essências...

M: Elas são o meio. O fim é o que... é aquele “borogodó” que ninguém sabe explicar, é que é o coração de cada um, a musicalidade de cada um. Todas essas ferramentas todas foram criadas para a gente tocar melhor. Elas fazem você tocar melhor fisicamente em termos em termos de domínio do instrumento agora, o como você se expressa com o coração no instrumento... isso aí...

C: É, isso não se ensina...

M: Isso não tem jeito...aí você tem que viver! No fim tudo é bom para você tocar mas tocar é insubstituível para você desenvolver a sua sensibilidade como músico.

C: Essa questão da criatividade é um lance complexo, porque uns dizem, ah, é possível ensinar a criatividade...

M: Não dá, não se ensina! Não adianta. A leitura por exemplo, foi muito importante para eu desenvolver a minha criatividade, na questão dele escrever as coisas para mim, eu tocar e depois desenvolver do meu jeito. Mas foi um meio de se atingir um fim, não é o fim em si.

C: Entendi.

M: Entendeu? Escutar, os caras tocando...

C: Você acredita que criatividade não se ensina?

M: Não! Não se ensina, você desenvolve. Você é estimulado a criar com os elementos que você tem mas você tem que experimentar e desenvolver a criatividade. Não adianta, você não ensina. Você não pode ensinar ninguém a ser criativo, isso não existe... que é um coisa que está dentro de cada um. Aí as ferramentas são iguais para todos, agora, como você vai usar...aí que tá, entendeu? Isso aí é imprescindível, não tem jeito, é o DNA, é o que tá ali. Então quanto mais você aprende e aí você... e é infinito e só depende de você. Agora até quando você desenvolve eu não sei, eu tô indo aí, eu tô indo e vambora. Enquanto tiver neste plano eu quero tocar cada vez para desenvolver cada vez mais isso né? E cada vez ver um negócio: “Olha isso aqui, ó... que legal”. Isso eu chamo de acúmulo de experiência, né? Só tocando, não tem jeito, o resto é tudo ferramenta.

C: Márcio, muito obrigado..

M: Legal, *prazeraço* (sic).

C: Adorei, adorei!

M: Que bom!

C: Te agradecer imensamente aqui, finalizando a entrevista.

M: Maravilha!

FIM DA ENTREVISTA

E – Entrevista Pascoal Meirelles

Data: 28/05/2014

Local: Bairro de Botafogo – Rio de Janeiro

Legenda: C- Christiano Galvão (pesquisador); P- Pascoal Meirelles (entrevistado)

C: Pascoal, me conta assim primeiro a sua formação musical?

P: Olha, eu comecei ao contrario porque eu fui... tem um ditado que diz: Tem um músico de rua e um músico que tem alguma coisa acadêmica. Eu sempre fui musico de rua, ou seja, eu aprendi ouvindo disco, bastante disco!

C: Você estava ontem?

P: Belo Horizonte. Bastante disco. Toda essa coleção de LP que esta aí, a maioria é de Belo Horizonte. Trouxe tudo para o Rio. Muita música clássica, que eu adorava escutar esses compositores, principalmente é..aquela turma do... Debussy, Ravel, Bela Bartok, esse caras eu curtia porque mexe muito com percussão.

C: E isso aí foi influência de casa ou dos amigos?

P: De casa. A minha irmã fazia conservatório...

C: Então você tinha música dentro de casa?

P:É. Papai tocava25 piano e tocava flauta mas o papai era médico, ele não era profissional.

C: Mas tinha música em casa?

P: Direto! Então eu entrei nessa viagem de comprar muita coisa de MPB. MPB nessa época era Bossa Nova quando eu comecei.

C: Me situa que época era essa?

Começo. Carteira de Ordem dos músicos

P: Década de 60. Eu comecei... minha carteira da ordem dos músicos é de 1963, 11890...

P: Então o que eu fazia... se o Rio de Janeiro era deficiente, o Brasil era deficiente de conhecimento para bateria, Belo Horizonte muito menos, né? Então eu comprava discos, o professor, meu principal é ouvir discos, tudo quanto é tipo de música. Eu achava que ia aprender muita coisa ouvido disco e eu acho que eu tava certo, porque disco, pra quem gosta de ouvir música é uma grande escola, né? Você aprende estilo, aprende determinados estilos, abre inclusive o seu leque de versatilidade em função de ouvir mesmo, né?

Eu ouvia de tudo, mas eu comecei a ficar curtindo muito, das coisas todas que eu ouvia, é...a bossa nova esta no ar nessa época, 60, década de 60, começo da década de 60, bossa nova e colado na bossa nova o movimento dos instrumentistas brasileiros, hoje é conotado como *samba-jazz*.

C: Na época não tinha esse nome?

P:Não tinha esse nome, isso foi coisa depois , mas traduzindo para quem tá ouvindo agora, era bossa nova e *samba-jazz* as duas coisas que eu acompanhei no Brasil. Tinha muito programa de televisão, de São Paulo principalmente, Fino da Bossa, ficava vendo o Rubinho Barsote com o Zimbo Trio. E fiquei lá, e ouvindo Dom, Edison Machado, Milton Banana, esses caras todos.

C: Você já tinha bateria? Já tinha interesse pelo instrumento?

P: Já tinha bateria, já tinha bateria. E não era profissional nem tocava, comecei a tocar com dezesseis anos em Belo Horizonte. Mas antes disso, eu tinha, eu lembro que eu ganhei uma bateria porque, é... eu tinha baqueta em casa e ficava batendo nas panelas da mamãe, aquele negócio ...

C: Esse interesse veio da onde? Alguém especificamente?

P: Não... em casa, a música rolava frouxo lá em casa. Então, eu ouvindo, eu achei que ia ser saxofonista, gostava muito de sax tenor “acho que vou tocar sax tenor..”. Aí eu comprei o primeiro disco de *jazz*, foi com John Coltraine “Giants Steps”, até lembro o nome do disco, era “Giants Steps”. Aí eu comecei a ouvir, eu adorava o John Coltraine tocando, aí eu comecei a ouvir o baterista que tava acompanhando aí eu : “Que cara diferente de todo mundo!”. E ele acompanhava o Coltraine e ele crescia junto com Coltraine musicalmente falando, ele leva o Coltraine para lugares assim...

C: Quantos anos você tinha na época?

P: Ah...doze anos, doze, treze anos.

C: Não tinha instrumento ainda?

P: Fui ganhar meu primeiro instrumento com doze anos, mas eu já tocava em casa em tudo quanto é lugar, onde eu pudesse tocar eu tocava. Eu fiquei empolgado com esse pessoal da bossa nova do Brasil e a turma do *jazz*. Art Blakey foi um dos bateristas que eu ouvi logo no comecinho também junto com o Elvin Jones, esses caras, esses dois assim me fizeram...Aí apareceu o Tony Williams. Aí eu fiquei mais apaixonado ainda pela bateria do *jazz*, mas a bateria do samba, as coisas que o samba proporcionou nessa época, por influência da bossa nova foram muito grandes.

P: Aí começaram a florescer os outros ritmos do Brasil vindo do nordeste, vindo da Bahia, essas coisas todas, os afoxés da Bahia, as coisas do nordeste subindo lá para cima, né?E aí eu comecei a achar que ia ser músico mesmo.

P: O fato de começar a fazer baile, eu comecei a fazer baile essa época com quinze, dezesseis anos, tanto que eu lembro muito bem, eu arrumei um trabalho com um senhor saxofonista que tocava todo domingo no clube Belo Horizonte, eu lembro, isso eu não esqueço jamais, mas nessa época, um músico com menos de dezoito anos tinha que ter uma liberação do juizado de menores, e não podia chegar sozinho, tinha que chegar acompanhado. Ele ia de carro, me pegava em casa, colocava bateria no carro dele, todo domingo. Ele ficava me esperando chegar, colocava a bateria,foi muito bom isso porque, pessoa paciente e tudo, e aprendi a fazer baile com esse cara, que a gente tocava todo domingo na hora dançante, aí eu comecei a entrar na jogada de baile de Belo Horizonte. Foi aí que eu comecei baile e casa noturna mas até então, nenhum professor. Eu via os caras tocando...

C: Só ouvindo discos?

P: Em Belo Horizonte nessa época tinha um baterista em Belo Horizonte chamado Valtinho. Até ele mudou para o Rio, andou uns tempos tocando com a Beth Carvalho e ele era o cara que eu via e me impressionava muito, mas sabe com é que é , hoje em dia vê um baterista que te impressiona, se você vai no show, se você é um cara dedicado você acaba aprendendo só com o cara tocando na sua frente você aprende, né? No meu caso foi assim! Meu aprendizado é ver o Valtinho tocar e ouvir os discos em Belo Horizonte, foi assim.

P: Dessa forma que eu entrei no instrumento e comecei... aí me falaram ... o Valtinho me falou: “Olha, Por que você não compra..você ler?” aí eu disse: “Não, eu não consigo..”, “Não... procura um professor para ler, te ensinar a leitura porque é fundamental que você lê. Aí você procura um, tem um livro de um baterista, um tal de Gene Krupa, por que você não compra esse livro do Gene Krupa? Tem muita coisa lá legal, mas tá escrito, você tem que pelo menos aprender os valores”. Aí eu comprei o método do Gene Krupa.

C: Sem saber ler nada?

P: Sem saber ler nada. Aí peguei um professor trompetista chamado Figo Seco, e o Figo Seco.. eu falei:

- “Figo, tô afim de fazer aula com você, é, os valores rítmicos, não sei o que”
- “Eu posso te dar”.
- “ E quanto é afinal?”
- “ Tem pagar nada, você tem que me levar uma garrafa de vinho”

P: Então, ele me ensinou todos os valores rítmicos e eu comecei a pegar o Krupa sozinho, sem orientação nenhuma, e ver lá os rudimentos, toque duplo, paradiddle, essas coisas de técnica, né? Aí eu estudei o livro de cabo a rabo sozinho.

P: Aí, esse mesmo Valtinho falou: “Tem um livro chamado “Stick Control” que você tem que entrar de cabeça porque ele é a base de tudo, ele e o Krupa você vai realmente...”. Aí eu anotei no número... Não tinha em Belo Horizonte, tinha um cara que me emprestou e eu copiei, copiei na mão porque não tinha Xerox. Aí eu copiei na mão, e isso o que, cinquenta, sessenta folhas!

P: Você sabe que só de copiar você aprende? Eu copie o Stick Control na mão: “ Ah, isso aqui é R, L R é right, L é left ”. Aí eu comecei a entender o mecanismo do Stick Control, copiei o livro todo e passei a estudar em função da minha cópia.

P: Foram estas duas coisas: Krupa e Stick Control e essa aula...é..não é nem teoria, de rítmica que o cara me fez assim.

C: Professor de ?

P: Trompete, tocava trompete. E foi aí.

C: Quantos anos isso Pascoal?

P: Ah, eu tinha quinze, dezesseis anos por aí, foi quando eu comecei a tocar eu achei que tinha que estudar, não dá para tocar sem estudar. Já via os caras, ouvia os caras americanos e como é que a mão desse cara é desse jeito? Porque ele estuda cara!

P: E você estudar com direção é muito melhor. Eu fui sacar isso... Tá eu vim par o Rio de Janeiro, comecei a estudar, comecei a ver os caras tocando, também não [interrompe a gravação]. Também me falaram do Bituca: “Ah, o Bituca, ele dá aula lá no Villa Lobos”. Aí eu fiquei amigo do Bituca, mas o que eu... ficava pensando: Eu tinha dois amigos nessa época o Wilson das Neves e o Bituca aí eu falava assim:

-“Ô Bituca, será que eu posso nos ensaios da orquestra sinfônica do Teatro Municipal? Posso ir lá assistir e ficar ali do seu lado, vendo?

- “Pode, não tem problema nenhum! Se o maestro perguntar eu falo que você é meu aluno”

- “Tá tudo bom!”

P: Aí eu ia para o teatro municipal e ficava sentadinho do lado dele trabalhando, e eu lendo as partes, vendo a forma como eles tocavam.

P: Mesma coisa aconteceu com o Wilson, o Wilson das Neves . Ele era efetivo na Odeon, tinha contrato, tinha uma orquestra na Odeon todo dia de manhã, e ele tocando. Orquestra grande, trompete, saxofone, cordas e isso nos estúdios da Odeon era ali no centro da cidade, no quarto andar e o pé direito e o tamanho da sala cabia uma sinfônica ali dentro de tão grande que era. Aí eu ficava sentado numa cadeirinha do lado do Wilson, ele deixa, e aí de vez em quando eu tava perdido na sequência de olhar a música e aí ele me apontava e dizia: “Este aí é o B, eu tô aqui!”.

C: E o Wilson já tinha leitura também?

P: Já! O Wilson estudou formalmente numa escola lá do Méier. O Wilson tinha feito concurso para o Teatro Municipal e passou. Ele tocou seis meses na orquestra sinfônica do Teatro Municipal.

C: Ah...

P: Aí ele falou: “Olha, os caras estão deixando de me pagar e eu sai”.

C: Então até então você estava no aprendizado assim, no auto-aprendizado com os amigos, vendo os amigos tocarem, vendo, pegando livro...

P: Isso, isso!

C: Teve algum momento que você teve um ensino mais formal com relação a música?

P: Tive. Teve sim. Foi uma sorte grande que...aí eu já tocava na noite do Rio de Janeiro. Eu tocava numa casa muito importante ali em Ipanema, uma casa chamada *Number One*. Era uma casa que vinha gente... era a época do festival internacional da canção e vinha muita gente de fora. Cara, eu conheci Jimmy Cooley, vários bateristas de *jazz*. Ed Thigpen! Foi o cara que eu ouvi tocando vassourinha a primeira vez foi Ed Thigpen, eu cai duro, esse cara é demais! Fiquei amigo do Ed Thigpen lá nessa casa. Pois bem, e essa casa também freqüentava Globais (. Os globais todos iam lá porque era a casa da moda aí a casa realmente era um ponto de encontro do pessoal que gostava de música, do pessoal do festival internacional da canção, então eu ficava ali naquele negócio, e nessa época houve um interesse da Rede Globo para contratar músicos para gravar as novelas. Então eu entrei nessa jogada e comecei a gravar novela na Globo porque nessa época as novelas eram encomendas. Eles escolhiam, por exemplo, um compositor ou dois compositores no máximo para fazer a música na novela, e eles davam o tema e a gente gravava aqueles LPs de novela exclusivamente para aquela novela. Eram jornadas de trabalho só para gravar cada novela, não é como hoje que eles pegam canções de fulano, A,B,C e D e colocam mas não tem um compromisso em torno de um nome, por exemplo, Gilberto Gil vai fazer essa novela...

C: Geralmente era o compositor..

P: É, ele fazia e tinha a orquestra e músicos para acompanhar os arranjos dos arranjadores. Tinha quinze arranjadores na Globo para escrever para a novela, os arranjos dos caras que forma escolhidos, então dos caras que foram escolhidos, então era muito trabalho, e para mim foi ótimo porque além de ganhar um bom dinheirinho eu comecei a entra no mercado de trabalho de outras gravações, entrei mesmo, fiquei gravando com muita gente.

C: Estúdio, né?

P : Nessa de freqüentar a noite tocando nesse lugar vinha diretores da Globo e um dos diretores que foi meu amigo e gostava muito era o Boni. E o Boni tava mandando músicos, ele mandou o Márcio Montarroyos [trompetista] nessa época, mandou o Guto Graça Mello [produtor musical], foram os caras que foram antes de mim, para estudar na Berklee. Aí o Boni me mandou também.

C: E isso...

B: Não, ele me perguntou se eu queria.

C: Nossa...

P: Ele falou “Garoto, quer estudar, tô mandando... esse ano vai o Márcio, eu tô mandando o Guto também, tu tá afim de entra nessa?” Claro bicho!

C: E quantos anos você tinha Pascoal?

P: Ah, já era velho. Velho, o que eu quero dizer, para uma escola de música. Eu tinha trinta e quatro anos de idade.

C: Já com trinta e quatro! Então, até os trinta e quatro anos ...

P: Eu tava trabalhando de vinte um anos até os trinta e quatro eu enfrentei o lado profissional. Esse tempo todo, dos vinte um anos até os trinta e quatro, são dez..trinta e um, são treze anos de música no Rio fazendo várias coisas.

C: E isso assim, com a sua formação autodidata?

P: Autodidata. Aí, quando eu sabia que eu ia, fui em final de 73, 74 quando eu soube que ia em 75, um ano depois. Foi um negócio planejado, né? Aí eu comecei a estudar alguma formal de teoria porque na Berklee não dá para você chegar “vim estudar bateria”, não, não, é uma escola que tem harmonia, composição, tudo, geral que uma universidade...

C: E você tinha essa base quando chegou?

P: Não tinha!

C: E aí?

P: Eu tive que estudar antes!

C: Lá?

P: Não, aqui! É, antes de ir. Eu estudei dois anos com o Antonio Adolfo, piano, piano funcional, e estudei com J. T Meirelles, grande músico que já foi embora, estudei harmonia e composição com ele para fazer uma base para chegar lá e não ficar feito bobo, olhando aquilo tudo passar na minha frente, inclusive para tira proveito da escola, né?

C: E foi o que aconteceu?

P: É, foi o que aconteceu, eu tirei proveito mesmo.

C: Sem essas aulas...

P: Não dá, não dá! Inclusive você tem que fazer uma admissão para entrar lá e consta harmonia, teoria, solfejo, ditado, essas coisas todas, e tem que ter uma coisa porque é nível universitário, não é uma escola de B-A- BA de *High School*, não é, é universitário. Então eu me preparei com esses caras, com o J.T e com ...

C: Com aulas particulares?

P: É, é, porque eu já tocava! O lance de tocar para mim não tinha tanto segredo. Entrar em estúdio? Já tinha entrado em estúdio, gravado com muita de gente já. Aí, é, já tinha passado por esse crivo de entrar em estúdio, tocar com orquestra. Paulo Moura fez um orquestra em 69, ele fez um orquestra que tocava toda segunda feira no Teatro da Praia. Prática de orquestra muito boa ali. A gente tinha ensaio as duas horas da tarde e a orquestra atacava as sete da noite, podia contar com esse, com esse... isso foi um grande ensino! Isso é uma universidade de tocar com orquestra espetacular.

C: Na prática.

P: Na prática. Eu sabia que eu ia encontra isso lá fora mas isso não me amedrontava porque eu já tinha essa prática. O que me amedrontava era o lance teórico, harmonia, composição, entrar nessa ceira que era a minha grande vontade de fechar o aprendizado de música de uma forma mais ampla, cumprir todas esses, porque a minha concepção é a seguinte: O músico, ele tem que saber música. Não tem... aliás ninguém sabe música totalmente, entrar com o pé na música para ir aprendendo até morrer para ver se ele sabe alguma coisa [risos]. Até você morrer para ver se sabe alguma coisa, mas você tem que chegar num lance satisfatório de conhecimento para poder chegar, como fazer na minha carreira, o que eu vou fazer da minha carreira, eu não posso ser aquele cara que só lê partezinha de bateria e acabou, para mim não satisfazia não, eu tinha que fazer alguma coisa mais, e foi a sorte, caiu do céu, na verdade a gente ou tem sorte ou não tem na vida né ? Aí eu posso dizer que eu tive sorte mesmo.

C: Então os três caras que você considera que foram os pilares do seu aprendizado com relação a parte musical, de teoria musical?

P: Sim,

C: J.T Meirelles

P: Sim, Antonio Adolfo

C: Antonio Adolfo... São esses dois?

P: São esses dois. O pessoal do meu instrumento eu via muito, aprendia muito, como eu falei, vendo eles tocarem, aqui no Rio! Cheguei lá, foi o primeiro professor... os primeiros professores formais de bateria...

C: Isso aonde, aqui no Rio?

P: Nos Estados Unidos.

C: Então lá...

P: Lá eu tive os formais.

C: Você teve suas primeiras aulas ... e já tocava!

P: Eu já tocava! É tão engraçado, eu tinha um professor que eu estudava com ele, até o nome dele era... era Bill Noring! Bill Noring o nome dele. O cara tinha se graduado no *New England*. Ele é o contrário, era o protótipo do músico americano. O que um músico americano faz, ele entra na *high school*, aprende toda a base na *high*

school aí passa para a universidade. Na universidade aprende mais coisa ainda, escrever para orquestra, tocar com orquestra, não sei o que, no caso da *New England*, é uma orquestra, uma universidade que muito versada em música clássica, aí o cara aprende como tocar em sinfônica e tudo. Aí ele sai dali, mas ele não tem prática nenhuma! Ele vai aprender a prática com esse conhecimento todo...

C: Com essa base...

P: Já vai embasado mas não tem prática nenhuma. Ele vai quebrar a cara em muitas vezes na vida real porque não tem prática. No meu caso, no caso do músico brasileiro, é justamente ao contrário. A gente vai...

C: Começa na estrada.

P: Começa na estrada! Depois que você, aí você: “Opa, eu tenho que estudar”. Tem gente que desperta, como você por exemplo, que despertou porque tem fazer alguma coisa de música um pouco mais sério para a minha vida, pelo amor de deus. No meu caso bateu esse *in sight* aqui no Rio com esse convite. Eu falei “cara, agora eu tenho que dar, vou ficar quatro anos parado nessa estória, eu tenho que entrar de cabeça em alguma coisa, fazer alguma coisa!”. Ou agora ou nunca [risos]!

P: Então foi muito bom, e eu cumpri, lógico a gente não sabe nada, continua sempre estudando tentando desenvolver, mas eu posso dizer que a música já faz parte da minha vida, muito mais do que era em função disso.

C: E aí você, lá com essas aulas formais assim de bateria, você acha o que contribuiu? Já que você era profissional aqui no Rio.

P: O que contribuiu foi a visão teórica da bateria porque eles, eles por exemplo, eu não sabia nem com é, é tão gozado, eu não aprendi assim o lance teórico é... eles estudaram muito subdivisão de tempo, a grande jogada deles lá, e eles estão certos, acho que tão certos, é você para entender uma leitura rítmica, uma coisa rítmica, você tem que se, o espaçozinho em volta do, o espaço entre duas, entre duas colcheias cabe alguma nota entre essa, no caso uma semicolcheia, eu vou formar quatro semicolcheias, essas duas no meio vão juntar as outras duas últimas vão virar semicolcheia. Como é que é isso aqui? Eu não tinha essa noção do tempo da... a gente sabia pela prática, né?

C: Da divisão...

P: Sim, como é... achava estranho eles cantando a música, é, divisão rítmica...

C: *One-i-e-a Two-i-e-a*

P: *One and a two and the three...* Eu fica assim “pô, mas eu já sinto isso assim por que eu tenho que falar?”. “Não, esse lance você aprende na escola no começo”, e você acaba tento esse espaçozinho das notas tão, é assim, digerido pelo seu cérebro, seu entendimento que fica quando você vê uma leitura você já sabe o que entra na entrelinha porque nessa entrelinha da subdivisão é que você colocar o se tempo em dia, o tempo da música caminha em cima desse pé e anti-passo da distância das notas. O cara que não tem essa distância, ou você vai aprender organicamente, no meu caso eu aprendi organicamente, eu não subdividia compasso, vinha coisa na minha cabeça organicamente. Via uma divisão, eu ficava assim, eu cantava uma divisão e eu incorporava em função de eu cantando a divisão, não subdividindo essa divisão, entendeu? Porque eu não aprendi formalmente essa subdivisão, essa subdivisão da distancia de uma nota para outra. Foi uma coisa legal, eu achava estranho no começo depois eu entendi que não era estranho nada, né?

C: Então foi um aprendizado mais teórico?

P: Teórico, claro, teórico.

C: Pascoal, agora vamos pular para um outro lado assim, como começou essa sua experiência de ensinar. Você é um dos grandes músicos do Brasil, enfim, e também tem um larga experiência na questão do ensino do bateria, então como é que ficou, com é que começou essa questão do ensino, me conta um pouco desta experiência.

P: A questão do ensino começou com eu tentando me ensinar a mim mesmo, comprando esses métodos que eu te falei, *Stick Control*, copiei o *Stick Control* inteiro, para mim foi um ensino, um aprendizado. Sem eu querer, eu aprendi muito fazendo isso, o *Kruppa* e os rudimentos essa coisa toda eu fui me ensinando e tentando ver que eu poderia passar isso para uma outra pessoa, mas não ficou muito latente, eu não gostava de dar aula. Nessa época, antes de eu viajar... eu vim para o Rio em 68... de 68 até 75 eu fiquei trabalhando e estudando muito, estudava demais, sei lá, o tempo que eu tinha vago eu estudava. Eu ficando e preparando, mas eu não tinha, eu não dava

aula por dois motivos principais, eu não me sentia preparado para dar aula, eu falei “bem, no dia que eu puder dar aula eu darei” porque eu gosto de ensinar por causa de minha família é cheia de professores assim, de outras coisas, mas todo mundo dá aula na minha família. A minha mãe tinha uma escola primária em casa mas também que formava pessoas para fazer admissão na, pra.. que nessa época tinha o grupo escolar depois Ginásio, tinha o Ginásio. Ela fazia essa mudança além de dar aula no primário, lá no fundo de casa tinha dois barracões de aula e eu vivenciei desde pequeno aula, gente dando aula, como dar aula. Inclusive eu não fiz Ginásio, eu não fiz primário, eu fiz o primário em casa porque o curso que a minha mãe dava em casa era reconhecido pelo ministério de educação e cultura, então eu fiquei, eu sai direto para o Ginásio lá de casa, mas eu sai vendo aula lá em casa, é uma coisa diária.

C: Você tinha aula de música na escola? Chegou a ter?

P: Cheguei a ter.

C: Você chegou a ter alguma coisa Teórica?

P: Ah não, o lance teórico, muita coisa teórica eu tive, o colégio Estadual foi aonde eu passei, depois do Ginásio que, depois da escola, é, do grupo escolar lá em casa, da minha mãe, é gozado isso né? Falar isso, ninguém acha engraçado, era um curso que tinha licença do MEC para dar aula. Nosso bairro lá, era a escola mais freqüentada do bairro. A criançada toda estudava lá em casa.

C: Ai que barato, então você teve aula de música na escola?

P: Ai, tive, tive. Nessa época que veio daquela concepção de Villa Lobos né? Que tinha que ter canto orfeônico, essas coisas todas, peguei é... resquícios...

C: Final dessa época?

P: Final dessa época, então eu achava muito bom isso, curti muito, e não sei porque que o Brasil deu esse passo para traz para acabar com isso, foi um retrocesso terrível para a cultura musical do povo, não necessariamente para criar músico nem nada mas para colocar a música como conhecimento geral na educação das pessoas né? Pois bem, a partir disso aí eu já gostava, aí eu fazia parte, tinha um grupo escoteiro nesse colégio, Colégio Estadual de Belo Horizonte, era grátis, você tinha que fazer um concurso para entrar e eu entrei por causa da aula da mamãe [risos], pegava no pé, aí entrei, aliviei o orçamento da casa, todos nós lá em casa estudamos no Colégio Estadual. Estudava para passar e ela conseguia passar todo mundo, muito boa.

P: Ai, esse aprendizado de música eu acredito que até o terceiro ano, terceiro ano do Ginásio tinha música, depois acho que não tinha mais.

C: Então isso na verdade deve ter ajudado a você ter uma base mínima para quando você foi estudar sozinho nos livros, que você não estava totalmente do zero?

P: É claro que não!

C: Então na verdade o ensino que você teve na escola te deu alguma base...

P: Fez uma boa base. Eu lembro que eu tocava caixa na banda do grupo escoteiro, eu tocava caixa, mas de ouvido, não tinha nada escrito mas eu ouvia os caras tocando banda marcial, essas coisas em Belo Horizonte, aí eu já tava estudando rudimento, comecei a aplicar rudimento nessa banda marcial, nessa banda dos escoteiros, uma bandinha mesmo assim, muito bom.

C: Voltando então para a questão do ensino Pascoal, com a sua experiência você já formou muita gente, várias gerações de bateristas, principalmente aqui, principalmente aqui no Rio de Janeiro, você começou a dar aula aqui no Rio, né?

P: Ah, no Rio, é. Depois que eu achei que podia dar aula foi quando eu cheguei da Berklee porque eu passei quatro anos vendo, eu tinha por ano, cada semestre eu mudava de professor. Por que eu mudava? Porque eu não queria só, como já tinha uma base formada da minha vida profissional do Rio de Janeiro eu achava que tinha que ter... [entrevista é interrompida].

C: Pascoal, é para falar um pouquinho da sua experiência como professor de bateria. Como é a sua metodologia de ensino? Foi uma coisa que partiu de você ou você busca alguma metodologia específica na hora que você vai ensinar?

P: Olha, a base do meu conhecimento para dar aula, lógico como eu já falei antes, foi esses quatro anos que eu estudei no Estados Unidos. Então eu vi a forma, eu não tava pensando em aplicar isso mas acabou me dando certo porque todo semestre eu mudava de professor, então várias metodologias com vários professores diferentes porque o departamento de percussão tinha 17 professores, é muita gente, então eu, em quatro anos eu passei por pelo menos uns dez professores diferentes, eu nesses quatro anos eu passei por eles porque eu queria ter um aprendizado bem mais aberto de escolas de rock, funk, *jazz*, rudimento, rudimental, essas coisas todas eu tentei abrir para primeiro ... concepções diferentes de cada um. Eu notei que todos eles, todos esses caras que eu passei, tinha uma coisa básica fundamental que é: rudimentos e leitura. Rudimentos e leitura, coordenação e independência, rudimentos e leitura. Eles me colocaram que esse caminho é caminho mais certo para você formar tecnicamente, tecnicamente, eu não tô falando nada...

C: Artisticamente...

P: Artisticamente é outra coisa mas tecnicamente o fundamento do baterista é dentro dessa, passa por essas, então eu tentei forjar um trabalho que tivesse essa colocação principal, ou seja, rudimento, *Stick Control*, que no caso foi o mestre para mim o *Stick Control* foi o livro que eu mais aprendi foi o *Stick Control*, mas os rudimentos eu passei a entender os 42 rudimentos, que até então eu achava que era 24, então são 42 rudimentos que eu entendi e comecei a passar esses rudimento com os alunos assim dessa forma e esclarecer a eles a forma que ele poderia ser aplicado na bateria, coordenação e independência, ,que nessa época um método muito popular nos Estados Unidos era aquele método *Jim Chapin*, que foi a base da coordenação e independência do *jazz* que vinha outra e a música Americana foi baseada em cima desses caras.

P: Aí eu peguei essa fundação usando essas quatro leis assim, de teoria e técnica da bateria e para aplicar com os alunos aqui quando eu comecei aqui no Rio, e forjei um curso, mais aí eu comecei a entender uma coisa importante, quando você começa a dar aula cada aluno chega num nível, uns caras que já tocaram bastante tempo, outros que não tocaram nada, uns que tocaram mais ou menos, então o que eu fazia, uma coisa que deu certo foi uma espécie de audição para cada um. A primeira aula é uma desse tipo para saber o que ele já tinha sedimentado, e partir desse momento, que ele estava num patamar eu partia para um caso assim. Deve ter sido com você também.

C: Provavelmente.

P: Deve ter sido essa jogada também porque eu acho o *aja-vi* um saco, o cara já cansou de ver aquilo ali “toque duplo eu não aguento mais, vou fazer de novo?”. Não, vamos ver o nível para e dali tentar partir.

P: Muitas vezes a gente aprendeu errado também. Várias coisas que eu não estudei, eu não tive escola, aprendi concepção errada. Eu andei corrigindo muita coisa, que a gente vai corrigindo, né?

C: Lógico, o aprendizado é para sempre

P: É, aí e nessa eu corrigia muita coisa por causa do lance técnico e teórico obrigado a dar nas escolas americanas. Eles são “caixas” nessas coisas nesses sentidos, então você vê, todo baterista que cursou universidade ou saiu da universidade fez uma coisa nos Estados Unidos basicamente eles se parecem. Sob ponto de vista de criatividade até é prejudicial porque aqui no Brasil como a gente não teve esse embasamento regulamentar, principalmente no nordeste, os caras aprendem na rua mesmo. Nordeste então o cara não tem nada, os caras muito musicais, os nordestinos, você o cara tocando só... e então eu acho no Brasil o pessoal mais criativo é o pessoal do nordeste, não tem como não ser porque são muito musicais mas não tem formação nenhuma assim então eles aprendem na rua. Eu aprendi isso dando aula para eles, eu fui várias vezes em universidades, na Universidade de Bahia, Rio Grande do Norte, Ceará até o Amazonas mesmo, então isso tudo eu vi o nível das pessoas de conhecimento de rua muito grande muito criativo. É o que acontece nos Estados Unidos ao contrário, os caras não são, você um baterista tocando que sai de uma universidade você vai enxergar o cara tocando igual como todo mundo toca lá, entendeu? Todo mundo toca igual, quer dizer, o lance teórico.

C: Você acha que essa questão de você ter uma base de ensino formal no caso lá dos EUA que isso prejudica de repente a questão da criatividade?

P: Eu acho.

C: Que aqui no Brasil a gente não tem um ensino formal mas você acaba dando frutos a músicos muito mais criativos.

P: Eu acho, eu acho.

C: Você concorda comigo?

P: Concordo, eu acho que o cara devia sair... se você tem musicalidade, tem talento, ah, toca aí! O Hermeto fez escolas assim. Os grupos do Hermeto eram grupos assim ele pede um para tocar aí “vem cá, não, mas eu queria que para tocar...” “vamos fazer o seguinte, ensaio todo dia as nove horas da manhã”, então ele ensaiava com, todo mundo morava perto porque não dava tempo, aí alugaram casas, perto da casa do, lá em Bangu e todo mundo participava do grupo mesmo, mas era uma escola cara! É uma escola que é na verdade a escola da vida porque o Hermeto também não aprendeu... é tudo informal. O conhecimento do Hermeto é aquele talento a flor da pele que ele tinha para a música, mas ele, inclusive ele sabe ler música, o Hermeto sabe lê, escreve arranjo até para sinfônica mas com o lance da rua. É músico de rua mais desenvolvido que eu conheço é o Hermeto [risos].

C: Do mundo, da história da música.

P: É, é fabuloso isso, mas isso não existiria porque lá no nordeste onde ele aprendeu a tocar sanfona, tocar as coisas que ele tocava lá, eh... Caruaru, por aí, acho que...

C: Ele é da Lagoa da Canoa em Alagoas

P: É isso, de Alagoas, nesse lugar que ele nasceu e tocava se ele fosse nascer aqui no sul o Hermeto não ia aparecer.

C: Você acha?

P: Eu acho porque eu uma vez fui chamado para dar uma aula numa universidade, foi meu primeiro aprendizado de nordeste do ponto de vista... meu primeiro aprendizado a ponto de vista de trabalho foi ter feito com Gonzaguinha e Gonzagão um ano de turnê pelo Brasil inteiro e convivendo com o velho do lado o tempo todo, tocando aquelas coisa do velho que é coisa pé de chão né? Forró pé de chão.

C: E isso que época Pascoal?

P: 81. Eu tive uma escola com o Gonzagão fantástica porque o Gonzagão é outro músico também da rua, ele não entrou formalmente, ele ficava vendo aquele sanfoneiro tocando lá e entrou e porque, por muita musicalidade a flor da pele e vendo os estilos da musica do nordeste que feito pelo cara que vem vender na tua porta banana, já sai cantando, o nordeste é espetacular, o nordeste é espetacular!

P: Então eu já tinha tido essa escola do Gonzagão, por viajar com ele durante um ano... me convidaram, mas a prova desse meu raciocínio de que o músico necessita passar antes de entrar na escola uma coisa para forjar a criatividade dele, para quando chegar na escola já é um cara criativo. Eu fui dar um curso na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, dez dias, eles tiveram um festival internacional lá [pausa na entrevista]. Mas aí, tinha cinquenta alunos na sala...

C: Só de bateria?

P: É, só de bateria cinquenta alunos, cara, meu amigo, cada baterista, que eu fiquei com medo, esse cara toca muito mais do que eu [risos], é, não foi fácil, porque os caras na vida prática por ter tido ali na rua e tocando na rua eram muito criativos, ninguém tocava igual a ninguém, olha aí. Aí eu comecei a me matutar “cara, é uma escola universal de rua no nordeste” que o nordeste tinha e eu bebi nessa fonte a partir, toda vez que eu... eu fui num outro, eu dei um outro curso também em Piapaba no interior do Ceará, fiquei dez dias lá, e Piapaba é numa montanha que faz até frio, você tem que levar casaco de frio no Carnaval, você tem que levar casaco [risos] mas lá também os alunos são fantásticos pelo ponto de vista da criatividade. Eu acho que deviam as escolas do Brasil pegar por exemplo na escola... por isso que é, seria fundamental voltar a escola de música no primário porque com essa ideia, pega o aluno com cinco, seis anos já na escola primária e professores que tem esse negócio na cabeça, botar ensinamento de música, música prática não música teórica para ver primeiro escolher qual instrumento que vai tocar, cada um tem uma facilidade para cada, se você tem talento para música é uma coisa, a música é a nossa mestra total, tá lá em cima, mas cada um, ou algumas pessoas como o Hermeto que tem talento para qualquer instrumento no caso dele é um em mil né? Eu até conheço outros músicos que tem para vários instrumentos. Posso até te citar vários aqui, Arismar do Espírito Santo é um, Jotinha Moraes é outro, qualquer instrumento que você der para o cara ele vai sair tocando porque a música é uma grande mestra dele mas todos eles que eu tô te falando, músico de rua. Arismar é músico de rua, Jota Moraes é músico de rua, ninguém entrou em escola, entendeu, aprenderam a coisa ali no dia a dia. Eu lembro quando eu voltei da Berklee o Jota ficou muito grilado com as coisas que a gente conversava de música aí ele entrou para estudar com Ian Guest, nessa época. Já escrevia arranjo para o Gonzaguinha, já fazia tudo, aí fez um curso formal de harmonia com... e o

horário da aula dele era seis e meia da manhã porque não tinha tempo, começava a entrar em gravação as nove horas [risos], seis e meia da manhã [risos]! Mas eu acho que esses músicos que dão certo no Brasil e resolveram depois de um certo tempo formalizar o ensino, é o que o Jota fez foi formalizar um ensino musical que ele aprendeu na rua, que o Arismar aprendeu na rua, que o Hermeto aprendeu na rua. Esse caminho que seria uma ideia, se eu fosse ministério, ministro da educação eu colocava: “música obrigatória na escola primária”, mas não é chegar “dó-ré-mí-fá-sol, vamos cantar”, não, nada disso! Setorizar em instrumentos assim: “tenta tocar aí”.

C: Prática de conjunto.

P: É, mas naquele jeito sem saber nada e ver para que tipo de instrumento cada um teria facilidade natural, primeiro. Número dois, ensinar música pelo ponto de vista da prática e depois que se chega “agora vamo lá não sei o que curso de solfejo” eu acho que...

C: Então você acha que é importante a questão da prática. É como na verdade a maioria dos músicos no Brasil tem esse tipo...

P: Se você olhar os grandes músicos inclusive que fizeram grandes coisas foram estudar depois. Vários, você conhece, o Hildo Hora, pô o Hildo Hora, o Hildo Hora era músico de rua, aprendeu gaita tocando na rua, violão aprendeu, depois que ele foi estudar com Guerra Peixe, quando ele chegou aqui e não sei o que, aí se enamorou pelo Guerra Peixe fez um curso mesmo para, aluno privado do Guerra Peixe, ele não entrou em escola nenhuma! O cara escreve arranjo para gravação de samba aí... mas o professor dele para formalizar o que ele sabia já foi o Guerra Peixe. Outros, é.. o Jotinha foi o Ian Guest, tá entendendo? Formalizaram o lance que eles já tinham conhecimento.

C: Através de aulas particulares...

P: É, é, então é uma coisa que a gente tem no Brasil que se pensar para isso porque vamos supor, eu entro numa escola e já começo do zero tentando o lance acadêmico da coisa, você fica muito preso dentro desse processo acadêmico de ensinar quando você sai para a vida real, que a é a rua né? Você quebra a cara! Até você entrar de novo e começar aprender é uma outra coisa, é difícil é muito difícil. O projeto tinha que ser ao contrario, você aprende a parte prática depois você entra para aprender a parte teórica.

C: Então Pascoal para a gente fechar essa coisa do ensino, então essa sua experiência, quantos anos você tá ensinando bateria? Você já tem mais ou menos ideia?

P: Eu comecei em 1980, 80.

C: E continua ministrando?

P: Continuo, continuo.

C: E assim, você, esse processo de ensino com relação ao instrumento você já me disse, você tem assim os seus pilares de metodologia dos livros que foram a sua base, e assim, com relação ao ensino dos ritmos brasileiros você tem alguma outra metodologia com relação ao ensino do baião por exemplo?

P: Olha, a minha escola do baião foi o seu Luiz Gonzaga. Por isso que eu tô te

C: É, para gente, é depois eu ia entrar no quesito do baião para gente fechar.

P: É, foi porque é...depois dessa turnê de um ano mudou muito a minha cabeça o como o Luiz Gonzaga fazia com esse ritmo, o que, o que foi para ele é... incentivou criar uma, uma... vocabulário, na verdade, musical em torno do baião.

C: Mas isso já foi já em 81?

P: Oitenta e um, não, já tinha meu aprendizado feito.

C: Isso, então eu vou voltar um pouquinho...

P: Sei...

C: Quando é que você teve um primeiro contato com o ritmo do baião?

P: Ah, foi em 1960 já ainda em Belo Horizonte.

C: Ainda em Belo Horizonte, né? E como você mesmo disse, lá vinte tantos anos depois você já teve essa oportunidade de estar como o próprio Gonzagão e aprender mais ainda, mas nesse período aí, nesse meio tempo, é teve essa questão da vinda da música instrumental do Hermeto e essa turma toda, então e o baião ele teve uma maneira diferente de tocar por essa turma né? Então como você acha que começou, é... qual foi o marco inicial que teve com relação a interpretação da bateria como mudou o jeito de tocar, se você pensar que o baião começou a ser estilizado na percussão com Luiz Gonzaga, quando você acha que teve essa virada e qual foi também a sua experiência nesse período? Quando você acha que começou?

P: Essa mudança que eu quero...é uma mudança técnico... técnica e também de estilo porque o baião, o original no caso do Luiz Gonzaga...é... aquela colcheia pontuada e a semicolcheia [reproduz a célula rítmica do baião], certo? Essa colcheia pontuada e a semicolcheia, ligada, no caso. É ... dava um andar que desde o início do baião, que é esse tipo, na época do Luiz Gonzaga lá isso em 1930 sei lá o pai dele ouvindo tocando aqueles violeiros os sanfoneiros do nordeste, que tem essa pulsação mas eles não... a pulsação do acompanhamento do baião não tinha mudado não mudou nunca com esse pessoal do nordeste, é sempre a mesma coisa. Se você vai lá é esse... O que aconteceu nessa mudança de estilizar o baião foi a partir desses grupos *Fusions* americanos começaram a colocar, ouvir aqui no Brasil esse tipo de música, eu sempre digo que o baião moderno, coisas, veio a partir dos grupos de fora tocando a leitura que eles fizeram do baião mas com a escola e a criatividade deles para a fusão que, o *fusion* é uma fusão do *jazz* com o pop com o rock essas coisas, né? Então eles viram o baião sendo, mostrou, pode ser até o próprio Luiz Gonzaga, e colocaram a leitura deles dentro desta concepção *fusion*, ou seja, mudar, preenchimento da, por exemplo, um preenchimento entre a colcheia pontuada e a semicolcheia e alguma coisa entre essas notas que embelezavam a *levada* do baião, e faziam uma... usando *paradiddle* até, na caixa e prato, querendo embelezar o baião...

C: Quem que você acha que começou esse tipo de jogada?

P: Aqui no Brasil ou lá fora ? Acho que veio lá de fora.

C: Você acha que veio lá de fora? Que começou lá fora

P: É.

C: Quem que você acha que começou a fazer isso primeiro?

P: Olha, eu acho que uma pessoa que fez essa mudança lá fora [da interpretação do baião] e passou para cá é brasileiro, chamasse Airto Moreira, eu acho. O Airto, se você ouvir ele tocando baião, porque o Airto chegou junto com o Hermeto, ele é... o Airto é cria do Hermeto, musical. E ele aprendeu essas jogadas de baião, essas coisas, de aprender essa jogadas do nordeste com o Hermeto, mas ele morando lá nos estados unidos ele começou a tocar o baião sob o ponto de vista do americano, que ele via os americanos tocando e fala “ é quase isso mas eles não tem o nosso swing”. O molho brasileiro eles não tinham, mas se você dissecar é... dissecar essa, a subdivisão que o Airto fazia e colocava coisas da linguagem do baterista americano é o que o Airto fez, ele tocava baião com um tipo de linguagem... universalizou o baião. Essa foi a grande jogada do Airto, eu acho principalmente no baião, do samba em 7/4, porque o Airto também adotou o samba 7/4 na conversa musi.. rítmica dele. O baião foi adotado com a leitura americana do baião mas é o Airto tocando com o swing brasileiro. Então você vê um baterista que vai, um cara por exemplo lá em Los Angeles que todo dia vê concerto do Airto tocando lá, aí vem para casa começa a estudar só que a dicção do cara é diferente do... então ele dá uma outra roupagem com o swing dos americanos. O Airto fez ao contrário, ele dá uma roupagem americana mas com swing de brasileiro. Foi isso daí, eu mesmo...

C: E o marco disso daí, quanto, tipo a primeira gravação?

P: Foi aquele, é... *Slave Mass* de Hermeto Pascoal], como chama esse disco?

C: *Slave Mass*. Mas não teve o disco do “Quarteto Novo” antes disso?

P: Não, mas ele, não,não... no “Quarteto Novo” ele nem quase tocava bateria no “Quarteto Novo”, ele tocava percussão, o Airto. O “Quarteto Novo” é quase percussão o tempo todo. É...ele não tocava bateria

C: Mas tem uma ou outra faixa que ele toca bateria?

P: Uma ou outra, uma ou outra mas o disco é baseado em percussão.

C: Então o *Slave Mass* é antes do “Quarteto Novo”?

P: Depois.

C: É depois

P: Depois, depois.

C: Então você considera que então assim que onde teve um marco mesmo foi no *Slave Mass*?

P: É, é... a partir dali começaram a... é... como se diz... colocaram mais requinte assim na *levada* do baião. Eu acho que o Airto foi o cara.

C: Que começou...

P: É, o cara que começou a fazer isso. Eu pelo menos ouvia muito o Airto e achava muito legal o que ele fazia com o negócio, com o baião.

C: Que eu lembro de uma conversa nossa informal lá na UNIRO é que você me alertou para, pro disco do “Quarteto Novo” assim como o início do caminho.

P: “Quarteto Novo” ele tocava percussão direto ali..

C: Isso, mas aí foi um, na verdade ali foi o início...

P: É, por causa do Hermeto, é...

C: Dessa linguagem por causa do Hermeto?

P: Por causa do Hermeto.

C: E a sua experiência com o ritmo dentro da música instrumental até chegar lá no Gonzagão assim?

P: Com o baião?

C: Com o baião e com essa linguagem mais universalizada?

P: É... se você ouvir uma gravação do Cama de Gato chamado *Gonzagueando*...

C: De qual disco?

P: *Amendoim Torrado*. *Amendoim Torrado* é um frevinho meu que deu nome a este disco mas o Jota abre o disco, a gente abre o disco com um composição do Jota chamada *Gonzagueando* porque o Jota era o arranjador do Gonzaguinha. A vida toda é... o Jota passou a vida... enquanto o Gonzaga... o...o Gonzaguinha era vivo o Jota era o arranjador, aí ele influenciado pela vivência o Jota fez essa turnê de um ano com o Gonzagão, foi aprendizado para todos nós assim.

C: Pai e filho ?

P: Pai filho! Cara foi espetacular! Bebi de nordeste pra caramba isso aí. Foi gozado porque eu tinha chegado dos Estados Unidos, final de 79, e 80 entrei, comecei a trabalhar com Gonzaguinha, em 81 fiz a turnê. E eu vinha com aquele “ranço” de Estados Unidos, americano, americano na cabeça, queria ver a coisa do... senti saudade do Brasil, das coisas do Brasil e pra mim foi um... cara “lavei a égua” como se diz na gíria. Entrei de cabeça no lance do nordeste principalmente nessa jogada do Gonzagão. Mas isso dentro da sua pesquisa em relação ao baião moderno, do baião moderno, pode crer que para mim o cara que, primeiro iniciou a modernidade do baião foi o Airto Moreira, do ponto de vista rítmico tocando. O Hermeto é outra coisa, é composição, é criatividade não sei o que, mas o Airto “encostou” na jogada do Hermeto, ele é aluno do Hermeto, mas aí colocou ritmicamente, na bateria no caso, a forma um pouco mais aberta de tocar o baião. *Jazzificar*, na verdade *jazzificou o baião*. É isso aí. E eu bebi dessa fonte, eu achei que por ali que começou as coisas. Então esse *Gonzagueando* é uma mistura de um baião, que a gente fez o...o ritmo é um baião mas é... junto com... afoxé, é uma mistura baião com afoxé da Bahia, é um.... estilizado, baião *afoxeado*, *afoxeziado* [risos].

C: E isso foi para inevitavelmente na sua música, você tocando, não tem como evitar da sua experiência.

P: É, é, é claro. É isso aí!

C: Pascoal, acho que ...

P: Falei para caramba...

C: Não, acho que sanou tudo aí, te agradecer a paciência aí...

P: Ele estou comigo e eu não tinha lembrado disso...imagina... se desculpa hein bicho, foi um lapso do minha parte...

C: Que isso!

P: Foi em 87...

FIM DA ENTREVISTA.

F- Entrevista Rodolfo Cardoso

Data: 09/06/2014

Local: UNIRO – Rio de Janeiro

Legenda: C - Christiano Galvão (pesquisador); R - Rodolfo Cardoso (entrevistado)

C: Rio de Janeiro, hoje é dia nove, não é ?

R: 9 de junho.

C: 9 de junho de 2014... é.. estou fazendo entrevista aqui com Rodolfo... seu nome que você gosta de usar artisticamente, Rodolfo...

R: Rodolfo Cardoso.

C: Rodolfo Cardoso. Com Professor Rodolfo Cardoso aqui da UNIRIO...é.. Rodolfo, queria que você me desse um rápido histórico assim de como foi a sua formação dentro da música aí, mais especificamente na área da percussão, né? Sua experiência com instrumento bateria, da percussão, como é que foi isso, essa sua formação? Você tem uma formação é...é... formal dentro da música ou como a maioria de nós assim, aprendendo na vida...

R: Como a maioria. Eu comecei... é... absolutamente de uma forma intuitiva, intuitivamente e eu na verdade eu queria... eu tocava um pouquinho de violão então na época eu tava querendo tocar guitarra a sério.

C: Com quantos anos?

R: Ah, eu comecei a brincar assim no violão com doze, treze anos, é por aí. Aí tocava um pouquinho, tocava um rock'n roll uma coisa assim...e... e aí nessa época a gente tava morando em Brasília...

C: E você é natural da onde?

R: De São Paulo.

C: De São Paulo...

R: Mas nunca morei em São Paulo. Eu sou carioca, com três dias de vida fui para o Rio ... e passei... estou com cinco e oito anos de idade, passei dez anos em Brasília.

C: Certo...

R: Um ano que eu morei nos Estados Unidos, quando adolescente com meus pais que foi a família toda foi para lá, então é... dez anos em Brasília, mais um onze, cinquenta e oito menos onze, quarenta e sete anos de Rio de Janeiro. Então eu sou assim, mais carioca, assim, de coração eu considero candango também...

C: Certo...

R: Brasília, porque eu morei em Brasília num período muito importante e marcante assim da minha vida, que foi quando meu pai foi para a UNB, então eu morei lá entre os dezesseis e os vinte seis anos.

C: Isso o que? Década de 60...

R: 70.

C: Já década de 70.

R: 72, eu morei lá de 72 à 82 e lá eu me tornei músico né? Eu fiz o segundo grau lá, conclui o segundo grau lá, na universidade me tornei músico lá, né?

C: E esse teu estudo da música foi dentro da escola, ou foi em aulas Particulares?

R: Não, não, foi totalmente fora. Eu comecei tocar aqui no Rio... fiz uma...sai um pouquinho né?...é mas voltando a coisa do violão especificamente, eu comecei a tocar ainda morando no Rio, pouquinho, totalmente de ouvido. Então em Brasília eu continuei, levava o violão para debaixo do bloco, ficava tocando lá com a garotada, com o pessoal etc e tal, e foi interessante porque... e aí eu... dos dezesseis para os dezessete anos eu tava querendo estudar sério, violão. Eu queria tocar violão e guitarra, queria ir por essa... e nessa eu tava curtindo bastante o rock'n roll, né? Aí, só que nós tínhamos uma banda lá na... lá na...tinha um grupo lá, a banda não, tinha um grupo que quem resolveu formar uma banda, adolescente, eu era o mais novo, eles eram mais velhos um pouquinho. Enfim, já tinha um que tocava guitarra muito bem, era o Kiko. Tocava guitarra muito bem, para nós lá na época né? Ele era o que tocava bem e não sei o que, e aí compraram uma bateria, nós fizemos uma “vaquinha”, e compramos uma bateria, uma Saema horrível, ruim a beça... e aí compramos uma bateria. E aí na hora “quem vai tocar bateria?”

C: E isso os amigos que fizeram uma “vaquinha”para comprar uma bateria?

R: Uma bateria, nós compramos...

C: Mas ninguém tocava?

R: Ninguém tocava. Já tinha um que tocava o baixo, Túlio no baixo, é... o Kiko, colega de guitarra. Tinha um outro lá no piano, o Stanlei, o Antônio que cantava e fazia não sei o que e compraram uma bateria e eu entrei na “vaquinha” mas como eu te falei eu queria tocar violão a sério, queria estudar violão e etc e tal. Bom e aí “Quem vai tocar bateria?”. E o seguinte, eu sempre tive uma identidade forte com o ritmo é por exemplo, batucar em carro quando garoto assim, em Copacabana no Rio,não sei o que, ainda antes de ir para lá, essa coisa de tá no carro e fazer um batucada numa mesa e ninguém nunca me ensinou a batucar. Como muitos de nós, que entra na sala, ninguém nunca me ensinou, se sabe, quando eu vi já tava batucando. Ia batucar um samba, um baião uma coisa assim...Aí nessa época quando a gente descia para ficar no Bloco fazendo som é eu tocava o meu violãozinho lá e de vez em quando eu largava o violão e pegava um bongô, alguma coisa que tivesse. Bom... só para contextualizar a coisa.

C: Sobrou para você a bateria?

R: Nessa sobrou para mim. “Quem vai tocar bateria? Ah, é o Rodolfo”. Já tinha o Kiko que tocava guitarra muito bem, não sei o que... “Rodolfo vai tocar bateria que ele tem facilidade” ... então eu falei, “bom, ta legal, eu vou tocar”. Então bateria foi para a casa desse Kiko do guitarrista. E assim eu comecei porque eu fui tocar o primeiro ensaio, que a gente foi fazer, foi muito frustrante porque eu imaginava que eu ia sentar, que eu fosse sentar na bateria e ia sair tocando como eu pegava um pedaço de uma panela, um bongo, uma lataria de um carro e saia tocando. E eu pensei que ia sair tocando cheguei lá não consegui fazer nada, né?

C: O buraco é mais em baixo.

R: O buraco é mais em baixo por várias razões, a primeira que você está com um objeto estranho, uma coisa é você fazer uma batucada com a mão, outra coisa é ter uma baqueta que é um corpo estranho na sua mão que já implica num controle, num domínio técnico, etc e tal, uma coisa óbvia. E além disso, a questão também de pé, de você usar o pé...

C: Coordenação..

R: Coordenação, você toca uma coisa com a mão, o pé vai junto, você não tem controle, não tem independência nenhuma. Aí eu me lembro que aquilo me gerou uma frustração enorme.

C: Isso com que? Dezesesseis anos?

R: Dezesesseis para dezessete... mais para dezessete, porque com dezesseis eu ainda tava.. com dezesseis anos eu fiz um pouco de teatro, queria ser ator também, ainda tem isso também.

C: Já estava ligado às artes...

R: É, tava muito ligado a esse negócio de teatro, foi mais para dezessete anos mesmo. E aí, bom, e por causa disso, não imaginava que eu ia ser profissional, e fui tocar bateria, se a minha primeira experiência foi frustrante, aí na segunda marcou sei lá depois de quantos dias marcamos o segundo ensaio que dependia da mãe e do pai do Kiko deixarem né? Aí fomos lá fazer o segundo ensaio, foi frustrante da mesma forma, não conseguia tocar aquilo que eu imaginava. Aí eu fiquei muito chateado com isso, fiquei “encucado” também. Aí eu pedi ao meus pais, falei com meu pai e minha mãe se eu podia levar a bateria lá para casa porque a gente tá querendo formar um grupo, não sei o que, mas que eu tinha chegado a brilhante conclusão que se eu não praticasse eu não ia conseguir. Aí de imediato meu “poxa, bateria. mas?”, que evidentemente era uma perturbação para a família mas meus pais, nesse ponto, só tenho a agradecer eles sempre me apoiaram em tudo. E não foi diferente então eles falaram “tudo bem, então você traz para cá” e o fato é o seguinte, eu comecei a estudar.

C: Sozinho?

R: Sozinho, e eu tive duas situações que me ajudaram na verdade: Um que foi a minha maior referencia nesse início, que foi um meu amigo, o Rogerinho, na época que ele era mais velho já sim quase uns oito anos mais velho assim, arquiteto bem sucedido como arquiteto, jovem mas bem sucedido como arquiteto e já tinha tocado um monte, e ele era do Rio também, já tinha tocado muito rock aqui, não sei o que então para mim na época, para nós todos ele era o máximo. Então eu via ele tocando, comecei a velo tocando e a estabelecer um contato mais próximo com ele e outra coisa é que o primeiro método, talvez seja até interessante, já que você está fazendo um trabalho didático, o primeiro método que eu usei foi aquele método do Bituca, falecido Bituca, Edgar Nunes Roca, mas não esse mais recente, aquele que você não precisava ler nota musical, você não precisava ler música, era, você ia, ele tem uns quadradinhos assim que vai na horizontal e na vertical. Você tem assim, e cima para baixo, mão direita mão esquerda, pé direito pé esquerdo e depois você tem os quadradinhos então quando tem mão direita ele botava um pontinho em cada quadradinho da mão direita, então vamos dizer se fosse 1, 2,3, 4, 5, 6, 7,8 então ele enchia os oito quadradinhos, ta,ta,ta,ta, entendeu?

R: Aí se você tinha por exemplo, para dar um... o bumbo no primeiro e no quinto, então ele fazia [reproduz uma *levada* de bateria], entendeu?

C: Entendi.

R: E aí e botava a mão no terceiro e no sétimo [reproduz uma *levada* de bateria], e aí entendeu?

C: Ia montando...

R: Ia montando, então você não precisava ler música.

C: Então quando você pegou esse método você ainda não tinha uma base musical formal ainda?

R: Não, nenhum, absolutamente. Totalmente intuitivo.

C: Quem te apresentou esse método?

R: Eu não me lembro quem me apresentou esse método.

C: Mas foi parar na sua mão?

R: Não me lembro como foi parar na minha mão, isso até é uma pergunta que você está fazendo é até interessante. Não me lembro se foi o Rogerinho, se foi algum outro amigo, se foi o Antônio é... entre outros, sobretudo o Antônio ele ia muito lá para casa e ele me dava muita força. Ele era mais velho que eu uns três, quatro, cinco anos assim, nessa época, ele tinha uns vinte anos, vinte um, e aí ... e ele me dava muita força, achava que eu tinha facilidade, não sei o que, então ele ficava lá em casa, depois que eu comecei a fazer aqueles quadradinhos, a dominar aqueles quadradinhos, aí ele passava a escrever para mim, bolava uns quadradinhos novos, uns ritmos malucos: “Rodolfo, faz esse aí”. Eu falava.. as coisas, ele era muito criativo né? Ai ele... ai eu falava: “Pô, mas isso..” ai eu ficava estudando, quebrando a cabeça, fazendo os ritmos.

C: Então o método te ajudou efetivamente.

R: O método me ajudou muito...

C: Vendo então o seu amigo tocar...

R: Vendo...

C: E o método.

R: E o método. Foi o primeiro *approach* que eu tive, é.

C: Primeiro vamos dizer assim, formação...

R: Formação...

C: Formação informal

C: Com relação ao instrumento.

R: Foi, é.

C: Não com a música?

R: Não, não. E é só um detalhe interessante, é que a, quando eu te... as vezes dependendo da... do tipo de *levada* que ele queira colocar, de padrão rítmico, ele invés de, ele colocava 1e 2e 3e 4e, ou 1,2,3,4,5,6,7,8 entendeu? 1e 2e 3 e 1e 2e... mas tudo dentro dessa concepção dos quadradinhos, né? Então... e bom.. eu comecei assim, vendo o Rogerinho tocar e o método do Bituca, que alias tem um colega que você deve conhecer, o André Bochecha que ta fazendo mestrado aqui, ele tá fazendo o nosso mestrado profissional aqui.

C: Mestrado profissional.

R: E ele tá fazendo um trabalho acho que é sobre isso...

C: Sobre o método Bituca?

R: Sobre o método Bituca. Foi aluno do Bituca muitos anos e tudo. Eu fui colega do Bituca, eu toquei com o Bituca.

C: Você tocou com ele?

R: Muitos anos, na OSB quando ele vinha fazer cachê a na OSB e depois no Teatro Municipal que eu passei um tempo na Orquestra do Teatro Municipal.

C: Então vamos voltar um pouquinho...

R: Mas enfim, mas voltando...

C: Quando é que você chegou ali, sua primeira formação assim como.. o estudo mais formal?

R: Foi na universidade.

C: Na universidade?

R: Na universidade. Esse que é o negócio, eu digo é...isso as vezes até conversando com aluno aqui na UNIRIO, aqueles alunos que tem muita dificuldade de leitura etc e tal, e as vezes eu dou esse exemplo para mostra que você tem que sentar, aquele negócio, o bumbum na cadeira e estudar mas qualquer um... mas não tem outro jeito mas tem esse jeito, se estudar vai. Porque que eu estou dizendo isso, eu fui beneficiado por um sistema é... que era o vigente na época na Universidade de Brasília, sem ter nenhuma responsabilidade sobre isso, mas era o sistema, eu fui beneficiado. Qual era o sistema? Não havia T. H.E específico para música. Não havia, o vestibular que a gente fazia era o mesmo de ciências humanas. Você botava lá a tua opção lá: Música, Artes Plástica, hoje tem Teatro lá também, mas antes era Música e Artes Plásticas, esse negócio de Artes. Você botava a tua opção lá: a primeira opção música, no meu caso, a segunda opção matemática, foi o que eu fiz, e fiz vestibular entendeu?

C: Só para contextualizar, isso aí em que ano foi?

R: Isso foi... em 73. Eu entrei no meio de 74, deve ter sido no início de 74, no início de 73 ou no meio, início de 74.

C: Então isso quer dizer, só para contextualizar a questão do ensino, não tinha é...

R: T.H.E em Brasília nessa época.

C: E também o ensino da música nas escolas estava pulverizado com essa questão do professor polivalente, não sei o que...

R: Ah, não tinha...

C: Aquela coisa mais direcionada ainda...

R: Não, no meu... no meu segundo grau, que a gente chamava de científico...

C: Isso... você não teve estudo de música?

R: Não teve estudo de música.

C: Isso...

R: No antigo Ginásio... primário também não lembro, eu lembro do Ginásio mas era uma esculhambação entendeu? Ela ficava cantando o Hino e coitado, eu olho com uma pena e um remorso no coração porque, tinha uma professora que nunca esqueci o nome dela, Dona Glória, era uma senhora, ela ia botar a gente para cantar e a turma era muito ruim a turma e muito... tinha muito mal elemento entendeu? Aquele cara que tava no décimo primeiro ginásial, os caras todo mais velho repetente, eu era um dos poucos que tinha... embora fosse um ensino bom, eu ainda peguei um ensino bom na escola pública. Você fazia a famosa admissão. A prova de admissão a gente fazia com dez anos de idade que era um verdadeiro vestibular, eu achei engraçado. Eu fiz e entrei, era disputado e tudo. No primeiro e segundo ano ginásial não mas o terceiro e quarto fui parar numa turma que era qualquer coisa e lá eu tive mas lá era assim, cantar hinos, dava uns hinos para cantar...

C: Então você não tinha nada teórico?

R: Nada, não sabia nenhuma colcheia.

C: Então você entrou na faculdade de música sem nenhum....

R: Sem nada!

C: Interessante...

R: Beneficiado por esse sistema.

C: Ai o que aconteceu na faculdade?

R: O que aconteceu na faculdade, e aí onde entra o negócio que didaticamente dependendo né? Do caso do aluno eu até conto pro cara ver que é possível, tem que chegar e ralar mas que... que a gente mistifica muito, as vezes o aluno fala "as vezes eu comecei meio tarde, tem gente que estuda no conservatório desde os oito anos de idade não sei o que" eu falo "olha, cada caso é um caso". O que aconteceu comigo, qual foi meu caso? Eu entrei então com esse sistema porque daí fiz dezoito anos, fui fazer vestibular e.... Ah, só para concluir esse.. essa parte totalmente intuitiva, com um mês da bateria lá em casa, eu estudando por esse método do Bituca eu já fiquei absolutamente apaixonado. Ai eu ganhei um horário de estudo, de duas as seis da tarde era meu. Foi uma...

C: Onde?

R: Em casa. A minha família entendeu. Meu irmão que já tava na faculdade e que tinha que estudar ia para a Biblioteca estudar. Os vizinhos tinham paciência e de duas, mas assim, um para as duas eu não podia, eu não começava e seis e um eu parava, mas eu estudava diariamente. Eu ia a escola de manhã...

C: Qual era o seu método de estudo?

R: Era esse, coordenação, esse método do Bituca, coordenação, e depois eu ficava batendo com a cabeça na parede.

C: Escutando música?

R: Escutando música e tentando fazer os exercícios técnicos. Quando ia alguma banda, alguém, algum grupo tocar do Rio de Janeiro lá em Brasília eu tentava conversar com os caras, entendeu? Ia no camarim tentava conversar. Eu me lembro uma vez o Robertinho Silva ...

C: Ah, foi lá tocar?

R: Foi lá tocar e eu fui lá no camarim e ele está fazendo algumas coisas na borracha, fiquei impressionado, ele era um dos meus ídolos na época assim. Ele tocava com o Milton Nascimento e tudo e aí eu ia assim. Uma vez eu fui a São Paulo procurei o Rubens Barsotti do Zimbo Trio, né? Que ele foi amigo do meu tio na infância aí eu peguei o telefone e fui lá procurei. Tive uma aula, uma coisa assim mas tudo nessa, ainda não tinha dezoito anos, não tinha conhecimento nenhum de música. Aí chegou o vestibular: “o que eu quero fazer?”, música.

C: Então nesse período você já tocava bateria. Quando você entrou na faculdade você ...

R: Já tocava!

C: Já tocava ? Já tocava bateria?

R: Já tocava e justamente a minha primeira apresentação ao vivo eu tava entrando no ... foi no meio do ano assim que aí nesse meio tempo que eu comecei com... foi tudo muito rápido não é? Até porque eu fiquei muito voraz com o negócio então dentro das minhas possibilidades eu conheci o máximo que eu podia.

R: Então já comecei ainda com dezessete anos comecei a migrar um pouco do rock, também ter interesse por MPB, por jazz e tudo, que papai sempre ouvia sempre tudo em casa, meu pai e minha mãe. Meu pai gostava muito de escrever ouvindo música clássica mas ia ouvir fora de escrever, meu era professor intelectual tudo, fora da questão da escrita ouvia tudo. Ouvia jazz, MPB etc e tal e aí nesse meio tempo eu fiz um grupo de música, um outro grupo não é? Chamado “Monjolo” que foi a minha primeira apresentação profissional que eu fiz, é... e foi tudo mais ou menos nessa época e no meio do ano eu entrei na universidade que eu só pensava em música. Inclusive o meu pai, esse negócio que eu falei de dar força assim, eu tava “será que eu faço música mesmo?” Que eu gostava muito de matemática, sempre tive também facilidade com matemática. Aí meu pai falou assim, engraçado, “não meu filho, o que você fizer eu te apoio e tudo mas eu acho que você deve fazer música”.

C: Interessante...

R: É, e é muito interessante porque tem muito a ver com a história dele porque o papai foi antropólogo não é? O papai é antropólogo, intelectual, a família tradicional paulista queria que ele fosse o advogado ou médico, então ele bancou aos quinze anos falou que queria ser filósofo. Então fez filosofia e tudo então ele... ele tinha uma cabeça assim bem, aberta nesse sentido então ele falou “olha, então acho que você devia fazer música que tem mais a ver com você. Você tem facilidade para matemática também mas música é muito sociável e tudo, e você tem essa coisa e acho que eu vejo que você tá muito feliz assim”. Fui, fiz pra música em entrei sem sabe nada, entrei dessa forma que eu te falei que não tinha T.H.E.

R: E aí como foi na universidade ? respondendo a sua pergunta, o Boromil Med, que foi trompista aqui da OSB veio da Tchecoslováquia na época junto com o Kruppa, baixista da OSB aposentado e com Zdenek Swab, professor nosso aqui da UNIRIO, aposentado aqui. Só que o Boromil foi para Brasília, tem aqui na UNIRIO tem os livros dele, tem livro de teoria, de percepção. Eu costumo dizer que eu fui uma das cobaias de dele porque na época não tinha esse livro, eram aquelas apostilas soltas, e o Boromil, aquele temperamento tcheco, durão, ele fazia um terrorismo com os alunos que era uma coisa impressionante. Então a primeira aula eu fiquei apavorado que era a primeira aula de percepção que tinha o nome e introdução a música. A gente tinha quatro semestres de IM, IM1 e IM2 era obrigatório se não me falhe a memória e o outro chamava IM3 e IM4. E a primeira aula ele começou a perguntar para as pessoas: “Qual é a sua experiência?” e eu me lembro que todo mundo tinha assim “eu toco viola deste os sete anos de idade, tenho quinze anos de viola”, o outro “toco piano a onze anos”, “toco violino a dezenove anos”. Aí eu fiquei meio apavorado, não sabia literalmente, não sabia música nada, formalmente falando. E aí ele perguntou para mim: “Eu toco bateria, sou batera”. Aí ele olhou assim “ah tá”. E eu fiquei impressionado e assustado, já que estou aqui...eu fiquei muito preocupado e falei com esse amigo meu, um desses meus amigos que estavam no grupo, desse segundo grupo que eu formei que estava ligado em MPB e tudo, ele entrou junto comigo...aí eu fiquei apavorado e falei “como é que eu vou fazer, eu não vou conseguir”. E esse amigo meu, o Kolmar, e ele era intuitivo também, tocava violão, mas ele estava um pouquinho mais a frente do que eu. Ele lia muito mal, tinha uma breve noção e tinha um ouvido muito bom porque ele era aquele cara intuitivo que toca violão, que toca MPB de ouvido que tirava tudo de ouvido, ele tirava tudo, Beatles, bossa nova, eu me lembro que ele era muito fã do Ivan Lins, aquelas harmonias todas ele

tirava tudo. Eu falei “eu não vou dar conta”. Uma terça maior ou menor para mim aquilo era um mistério. Estava aprendendo música na faculdade, terça maior, terça menor e toda aula tinha prova. Toda aula era uma prova. Ele tinha várias lições, 20 lições, 30 lições, ele fazia um tanto de prova... semana que vem é lição 1, 2, 3. Tinha que fazer o livro todo, tinha que cumprir x lições, o programa do semestre então todo... tinha prova de solfejo de altura de nota que a gente fazia por grau e por intervalos e leitura rítmica. Eu falei “eu não vou conseguir” e ele falava “calma cara, você vai conseguir”. E ele ouvia tudo: “quarta, quinta, quinta diminuta, sexta menor, terça menor, terça maior” eu falava “eu nunca vou conseguir isso”. Ai vem, quando eu digo que dou esse exemplo para ajudar o aluno, para desmistificar um pouquinho, eu passei a estudar todo dia, todo dia eu encontrava com ele. A gente fazia ditado um para o outro, ditado ritmo e melódico, a parte rítmica eu peguei muito fácil. Era a minha vingança com o Boromil. Eu chegava na hora da prova e fazia a 130 no metrônomo e ele olhava e dizia faz de novo. As vezes ele brincava e dava nota “11” ele dava nota de 0 a 10. E eu fui pensando na percepção nos intervalos e no solfejo. Mais eu vou dizer, depois de um ano, eu era um dos melhores alunos. Por que eu digo isso, não é para contar vantagem, mas é a questão de você “ralar”. E isso me levou a pensar diversas coisas mesmo jovem: “se eu com um ano já estou passando a frente desses caras, como é que esse caras aprenderam música no conservatório?” Aí é um outro assunto, como é que é ensinada a parte da percepção. Você reproduz aquilo que o professor toca sem saber interpretar uma partitura? Sem saber ler de fato o que está por traz daqueles sinais? Mas isso não foi exatamente na época porque eu não tinha maturidade para questionar isso mas um pouco mais adiante eu comecei a me dar conta, me lembrar do processo que eu passei e comecei a me questionar sobre isso.

R: IN3 e IN4 que era o terceiro e quarto semestre aí já tinha pouquíssimos alunos, porque ele exigia muito mas foi muito bom para mim e eu aprendi assim.

C: Então esta questão do estudo deliberado assim é fato no desenvolvimento, não tem como negar isso, como você acabou de falar, tem que sentar e estudar...

R: A sim, não tem como. Isso eu acho, você tem que estudar. Este estudo pode até não ser formal. Tem muita gente que toca a beça que a gente conhece na área do popular e tudo e que tem uma base teórica e formal fraca, as vezes nenhuma praticamente. Hoje em dia isso esta cada vez menos comum porque o acesso a informação hoje é muito maior, mas a gente tem exemplos clássicos como Raul do Trombone, por exemplo, é o que eu me lembro agora, era tudo de ouvido.

C: O próprio Hermeto também, não tem um estudo formal...

R: Não tem mais escreve.

C: Escreve.

R: Mas eu digo o outro não escrevia nada, porque ele era um talento excepcional mas enfim, é aquela tal história, o cara pode até não ter um estudo formal mas ele fica em cima do instrumento. Não tem como você tocar se você não ficar em cima do instrumento. Se é através de um processo formal ou não, meramente intuitivo, não importa mas você tem que estar em cima do instrumento.

C: A vivência do instrumento...

R: A vivência do instrumento.

C: Aí Rodolfo, aí então você teve tua formação, vamos dizer assim, formal dentro da universidade, você se formou em música, e a bateria te seguiu dentro desse caminho acadêmico na universidade ou ficou uma coisa paralela?

R: Aí o que aconteceu, na universidade não tinha nem bateria nem percussão.

C: Nem percussão?

R: Não tinha, como não tem até hoje uma graduação de percussão na UNB. Eles tem uma abertura para música popular, tem algumas coisas acontecendo lá, tem até um amigo desse época que é professor de piano mas bateria não tem não. E aí eu continuei tocando bateria de ouvido e tive uma passagem pelo clarinete, porque já que não tinha percussão e eu fiz licenciatura...

C: Você fez licenciatura?

R: Fiz licenciatura e eu tinha como aluno de licenciatura tinha que escolher um instrumento e estudar dois anos, ou um ano... sei que acabei estudando dois. Evidentemente eu estudando clarinete com meu estudo teórico me

ajudou a leitura etc e tal, e a percussão nesse ponto é... a bateria eu fiquei muitos anos intuitivo. Quatro a cinco anos eu já tava tocando bem melhor, já estava mais maduro musicalmente e eu ia, assim, buscava informação. Vinha ao Rio, ia em show conversava com as pessoas.

C: E a percussão ela entrou mais formalmente assim na tua vida dentro da área acadêmica quando?

R: Ai o que aconteceu... aí em 77 eu fui fazer um...

C: Você já formado já?

R: Não, eu me formei em 80. Minha graduação demorou seis anos. Mas nessa época em 77 eu estava mais ou menos no meio do curso e fui fazer um curso de verão, que tem até hoje, esse CIVEBRA...

C: Curso de verão de Brasília.

R: Depois eu voltei lá como professor algumas vezes, mas na época eu fiz o segundo CIVEBRA o primeiro foi em 76. O segundo CIVEBRA quem foi dar aula de percussão foi o Pinduca que é o Luiz D'Anunciação que é o meu grande mestre, minha grande referência como percussão e como músico também. É uma pessoa muito importante para mim. E ele foi dar aula lá e foi engraçado porque eu tinha ouvido falar, não sei se me informaram errado, mas que quem daria o curso seria o Bituca então eu fui para ter um curso de bateria, veja como são as coisa, eu fui para ter aula de bateria.

C: Você já tinha...

R: Que eu já tinha não, eu era baterista!

C: Você já tinha estudado o método do Bituca...

R: Tinha estudado o método do Bituca, era baterista e falei "vou estudar com o Bituca". Cheguei lá era o Pinduca e que me apresentou coisas completamente diferentes.

C: E qual foi a abordagem dele?

R: Ah, para começar que não era aula de bateria, era percussão, e percussão sinfônica, percussão erudita: caixa, teclado etc e tal.

C: E o Pinduca tem formação dentro da área de percussão erudita?

R: Tem, o Pinduca a formação primeira dele é como pianista. Ele sempre tocou piano mas logo jovem ele começou a se encantar pelo vibrafone. Ele é de Sergipe mais estudou piano desde menino. Ele tocava piano, aí fez na Bahia, ele se formou na Bahia naqueles famosos seminários lá, naquela época que o Koellreutter estava a frente do curso, foi uma época muito fértil e importante na história da música dentro da universidade brasileira. Várias pessoas se formaram lá e ele se formou em regência. O piano ele continuava sempre... ele sempre continuou mas estudou piano também, ele era professor de piano e inclusive, chegando no Rio, ele chegou no Rio em 1960 ele teve aula inclusive com a sua orientadora, a Saloméa .

C: A Saloméa...

R: Claro, a Saloméa. Ele tem uma admiração muito grande pela Saloméa. Eles são contemporâneos né? Ele é mais velho do que ela. Ele fez agora 88 anos, é um pouco mais velho.

C: Ele mora no Rio?

R: Ele mora no Rio, e foi aluno dela quando chegou no Rio, e ele era pianista! A escola dele, mas teve uma formação muito sólida como músico e isso ajudou muito ao trabalho dele como percussionista, entendeu ? [Pausa na gravação].

R: Ai ele teve essa formação muito sólida e tudo aí veio... é...bom, vou falar um pouco dele porque ele é um cara tão importante na percussão brasileira, acho que é um cara pioneiro em muitas questões assim, tem uma cabeça muito a frente, sempre teve, na minha opinião pelo menos. Então essa base toda musical que ele teve foi muito importante para o trabalho dele como... pedagógico que ele desenvolveu, tem trabalhos e muito livros escritos muitas composição, embora ele não se achava um compositor muito interessante, tem coisas muito boas, ele não se diz compositor. Ele tem uma humildade assim, ele diz que tudo que ele escreve tem uma função didática para os outros tocarem que ele era um cara supre didático. Enfim, a formação dele ajudou muito e isso foi uma coisa

que ele sempre nos exigiu, que estudasse música, que não parasse. Quando eu cheguei ao Rio eu fui estudar com o Koellreutter também por recomendação dele. Como eu estava dizendo, e por isso ele sempre exigiu muito da gente. Ele sempre dizia o seguinte: “Percussionista tem que ser um músico”. “Como assim? Tocar percussão é músico.” “Não, eu digo, tem que ser um músico completo. Tem que estudar harmonia, estudar contraponto, estudar instrumentação, estudar história da música, estudar naipe”. E ele que mandou na época: “Vai estudar com o Koellreutter que você vai gostar.”

C: Ele dava aula aonde?

R: Aula particular. Era um grupo de cinco pessoas. Sempre em cursos freelances, ele nunca deu aula fixo em instituição nenhuma, nunca quis e não tem o perfil. [Pausa na entrevista]

R: Eu lembro bem onde eu parei. Quando é que eu entrei, da percussão. Eu já estou na música e já tava na universidade, já comecei a aprender música, essa coisa toda que eu falei...

C: Da música formal e a percussão informal?

R: Informal, aí o Pinduca, que eu achei que era o Bituca foi dar esse curso em 77 lá em Brasília, e aí o Pinduca mexeu muito com a minha cabeça que ele apresentou coisas completamente diferentes. Eu fiquei maluco. Eu falei: “Cara, isso não tem nada a ver com o que eu queria?”. Eu fiquei em conflito: “Isso não tem nada a ver com o que eu queria, eu queria tocar bateria”. Mas acontece que o Pinduca tem um temperamento dele, um temperamento muito forte, então ele colocava as coisa com muita consistência. Você podia até discordar dele mas tudo que ele falava tinha muita consistência. Eu aprendi assim: “Discorda, mas discorda com argumento”. Aí aquilo me impressionou. Aí quando eu vi ele fazer um concerto aquilo me deixou mais balançado porque no concerto ele tocou solo para tom toms, ele tocou vibrafone solo, tocou caixa clara solo, tocou marimba solo, tocou peça para marimba e piano, para vibrafone e piano, tocou uma peça para berimbau solo. O cara tocou tudo, aí eu falei: “O cara tocou tudo, o cara toca percussão, toca caixa, toca tímpano, toca teclado, ainda toca berimbau, toca pandeiro, faz percussão popular... tem coisa aí”. Bom acabei... Ai ele voltou para o Rio, e eu fiquei transtornado em Brasília, fiquei transtornado sem saber o que eu ia fazer da minha vida mas ele falou: “Se quiser, vem ter aula comigo no Rio”.

C: Particular?

R: Particular. Aí em fiquei uns dois a três meses no Rio tentando estudar o que ele me passou. Depois eu vi que estudei tudo errado.

R: A gente estudava muito mesmo, muito. Na época de férias eram 11, 12 horas, 13 horas, dormia...curso de verão, e o Pinduca deu cinco cursos de verão seguidos, 77, 8 e 9, 80 e 81...

C: Então foi ali que você se formou...

R: Foi. A minha formação na percussão foi ali. Que aí eu já estava cada vez mais maduro, no caso do meu estudo na própria universidade, o clarinete me ajudou muito.

C: Você estava no meio da faculdade?

R: Estava no meio, me formei em 80.

C: Você estava com uma boa base?

R: Estava com uma boa base, como falei, o clarinete me ajudou muito também, me ajudou tanto que tive uma época de um conflito, que eu não queria largar a percussão mas não queria largar o clarinete. Que eu cheguei a pensar em fazer bacharelado em clarinete, esse que é o negócio porque eu queria era tocar, não queria fazer licenciatura, queria ser músico. Nunca imaginei que fosse ser professor. Aprendi a gostar de ser professor que é uma atividade que eu gosto muito. Mas aí eu falei “vou fazer bacharelado em clarinete” aí aconteceu tudo meio embolado entendeu? Eu cheguei a pensar, mas depois de seis a oito meses eu tive que vender [o clarinete] para comprar uma bateria boa. A minha *Slingerland* vem daí.

C: Entendi...

R: Eu vendi um clarinete muito bom e comprei a minha *Slingerland*.

C: Ai você veio para o Rio...

R: Ai eu estava nesse processo, eu vinha ao Rio ter aula. Eu vinha quando podia, de dois em dois meses, de três em três meses. A medida que eu ganhava dinheiro lá eu podia me dar o luxo de investir tudo na minha profissão. Em 78 o Cláudio Santoro voltou para Brasília e junto com o maestro Levino, da escola de música, eles reestruturaram a Orquestra Sinfônica de Brasília, que hoje é a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

R: E eu comecei, aprendi a tocar em orquestra com o Santoro. Com o Levino alguma coisa na escola de música...

C: Em Brasília?

R: Lá em Brasília, e... isso em 78. Éramos eu e Ney. Ney era o chefe do naipe, ele era mais velho, já tinha mais maturidade e tudo... ele era... ele começou.. éramos eu e ele e o naipe, depois foram entrando alguns colegas. Depois ele foi logo para a Alemanha e eu me vi, em 79, por aí, logo logo ele saiu eu me vi como chefe do naipe. Foi muito engraçado, sem experiência nenhuma de orquestra mas eu tinha uma coisa que me ajudava que era o Pinduca. Então eu passei a ser o timpanista e chefe do naipe. E como eu já estava ganhando dinheiro, e logo depois em 80, logo que eu me formei em 80 eu já entrei contratado como professor da escola de música onde eu fiquei de 80 à 81...

C: A escola de música...

R: De Brasília. Então ai eu fazia muito *freelance* de bateria, eu e o Zequinha fazíamos a maioria dos *freelances*, então o que eu fazia, eu passei a vir ao Rio todo mês, as vezes duas vezes por mês. Investia tudo comprando livro, baqueta, e vim ter aula e instrumento. Eu vinha muitas vezes duas vezes por mês...

C: Sempre par ter aula?

R: Sempre para ter aula. E então eu vinha estudar e já era uma época que eu já vinha com frequência, e ele me ajudava muito. Como não tinha e-mail nem nada na época e a ligação era cara, ele falava assim: “Me escreve quais as dúvidas você tem, da peça que você vai ensaiar, da obra que você vai ensaiar, da obra, o repertório que você vai ensaiar na orquestra e veja aonde são os problemas. Me escreve, marca um dia e liga para mim”. Ele fazia assim. Ai eu ligava para ele e falava: “Sinfonia número 4 de Tchaikovsky, aquele prato, não sei o que, o que eu digo para o naipe?”. Ai eu tirava as minhas dúvidas e muitas coisas que eu não enxergava, que eram mais que minhas dúvidas mas que ele sabia, ele falava: “Olha, não é só isso não, você tem que prestar atenção nisso, nisso e nisso, aqui o regente costuma fazer isso, entendeu? A parte de tímpano que você esta tocando, a letra tal, presta atenção no tipo de baqueta que você tem que usar”. Foi uma escola assim...

C: Foi um aprendizado...

R: Foi uma graduação com Pinduca porque nos último dois anos eu já vinha muito ao Rio. Ele meio me adotou, foi meio paizão, muitas vezes eu dormia na casa dele..

C: E quando você veio para o Rio você entrou na OSB?

R: Ai quando eu vim para o Rio eu vim para entrar na OSB. Ai em 81, como eu te falei, ele deu os cursos [de verão em Brasília] de 77, cinco seguidos, de 77 à 81. E em 81 mais ou menos na metade de 81 eu falei: “Quero ir para o Rio”. Eu falei com o Luiz “ e Ai Luiz, como é que é que está o negócio?”, e ele disse: “ Tem que fazer uma prova, cara. Te prepara”. Eu já vinha me preparando na verdade já algum tempo, “só que vamos fazer agora uma preparação concentrada, canalizada, específica para você fazer a prova. Quando chegou no final do ano, seis, sete meses depois eu vim fazer a prova. Ai vim tocar para o Isaac, lá para o todo poderoso e para uma comissão lá.

C: E aí, passou de primeira ?

R: Passei de primeira. Foi uma coisa interessante, eu já tava lendo bem. Ai eu vim e fiz essa prova e toquei de tudo, toquei tímpano, toquei caixa, toquei xilofone, toquei Bells, toquei bombo, toquei pratos de choque, toquei prato suspenso, triangulo, tudo que é trecho difícil. Eu estava bem preparado, o Pinduca me treinou tudo. Na prova prática eu realmente fui muito bem e o Isaac gostou muito. Acontece que, talvez em função do estresse, do nervosismo, me deu um “branco” na prova de leitura. Era um trecho para caixa, extremamente simples, mas eu não estava vendo mais nada àquela altura, e acabei lendo certo, mas dobrei todos os valores, o que era semínima troquei por colcheia e assim por diante. O Pinduca depois me disse que o Isaac falou: “o rapaz é muito bom, toca muito bem, mas não posso ficar com alguém que não lê”. Enfim, como eu fizera uma prova muito boa, resolveram me chamar outro dia para um teste específico de leitura, e aí foi tudo bem, tranquilo. Ai eu comecei na orquestra.

C: Aí você ficou quando tempo na orquestra

R: Olha, na OSB eu fiquei... uns nove anos.

C: Uns nove anos a OSB.

R: Como timpanista porque eu virei logo timpanista porque o Gary voltou para os estados Unidos e o outro timpanista que viria atrasou dez meses a vinda dele, nove meses aí eu fui assumindo e foi uma das coisas melhores que me aconteceram. Eu me lembro que o Pinduca falou: “Rodolfo, você não tem obrigação porque a obrigação é minha como chefe do naipe. Você não tem obrigação de assumir os tímpanos”, então eu falei: “Não, eu quero. Você me ajuda, não é?”.

C: Pinduca como chefe...

R: Como chefe de naipe, mas eu falei “eu quero”, é um desafio. Nos primeiros quatro a cinco anos eu ainda tinha aula regularmente com ele e trabalhando do lado dele!

C: Trabalhando com ele e tendo aula particular ?

R: Tendo aula particular, e ele já não me cobrava mais nada, a gente era amigo, eu ia para casa dele... Eu tinha um aula diária, tocando e as vezes ele olhava e falava: “ Isso aqui não é assim não. Isso aqui você tem que tocar assim, assado..” Aí eu aprendi muito.

R: Foi bom, foi a minha formação. Aí fiquei quase uma década lá como primeiro timpanista foi para o teatro municipal também como primeiro timpanista. Fiquei lá até 95, metade de 95, depois fiquei só na universidade.

C: Quando é que começou a parte acadêmica de lecionar?

R: De lecionar...

C: Foi nesse período?

R: Foi nesse período... pois é, aí eu não queria dar aula, não é? Nem pensava em dar aula. Já tinha dado aula particular, já tinha dado aula na escola de música, não é?

C: Escola de música?

R: De Brasília, como eu te falei e aula particular.

C: De percussão?

R: De bateria. Dei aula de percussão... aula de percussão na Escola de Música de Brasília de percussão...

C: E aula de bateria?

R: Dava aula particular mesmo, mais em Brasília até porque os meus primeiros anos de OSB me exigiram muito, eu tinha que estudar muito. Depois do terceiro ano eu comecei a respirar.

C: Então aqui no Rio você não tocava, a bateria ficou em segundo plano?

R: Não, logo eu conheci o caras do popular e tudo e logo comecei a tocar. Logo fiquei a amigo do Bolão. Música instrumental no Rio.

C: Mas você continuava tocando...

R: Tocava na OSB!

C: Tocava na OSB mas a bateria estava com menos assiduidade.

R: Tava, só que, a minha vida toda eu me dividi entre o popular e o erudito. Me dividi assim, fazendo simultaneamente os dois com épocas de, priorizando uma ou outra.

C: Bom, e a sua experiência como professor?

R: Como professor.

C: Dentro da área da percussão.

R: Ai quando foi justamente nesse período, foi em 86, foi quando eu vim para cá, o professor Leninger, do violino, violinista saiu da UNIRIO e a vaga universitária é assim, vagou um professor de violino, não necessariamente vai chamar um outro de violino. Normalmente a gente procura fazer isso, mas na época vinha uma demanda para professor de percussão para atender sobretudo aos alunos de licenciatura, que era coisa também da Saloméa. Eu me lembro que a Saloméa era decana, e o professor José Maria Neves era o diretor da escola, do Instituto Villa Lobos, e eu me lembro que eu vim com essa missão primeiramente, é claro que, para no futuro construir o bacharelado, que veio se consolidar anos depois pela dificuldade de se conseguir instrumento, mas inicialmente para atender a esse perfil de aluno que vai ser professor de música que tem que ter um contato com percussão, porque é isso que ele vai encontrar muitas vezes em sala de aula.

R: Então a vaga era para isso e eu não queria saber disso: Aí o Botelho falou: “Vai ter uma vaga lá na UNIRIO, fala com o Rodolfo”. Aí o Pinduca: “Não, pode deixar, eu falo com ele”. Eu tava falando que o Pinduca não tinha esse perfil acadêmico, ai eu me lembro que eu falava com ele: “Você não quer, então vai você! Por que tem que ser eu? Eu estou muito bem como músico tocando.” Ele falou: “ Não, lá esta precisando lá para licenciatura e tudo, e a Saloméa é decana, você tem que ir” e falou bem a beça da Saloméa, que eu devia ir, que era importante para mim dar aula numa instituição, mas foi duro viu. Por isso que eu brinco que eu vim quase amarrado. Aí vim, aí comecei a dar aula assim, e comecei a gostar de dar aula.

C: Você já tinha licenciatura?

R: Tinha licenciatura, eu me formei em Brasília.

C: Ai você começou a dar aula de percussão aqui na UNIRIO?

R: De percussão aqui na UNIRIO.

C: Então foi a primeira vaga de percussão aqui...na UNIRIO?

R: Foi.

C: Isso quando?

R: 86.

C: 86. Ai você dá aula de percussão até hoje aqui na universidade?

R: Dou aula de percussão.

C: E... você também dá aula de bateria dentro da universidade também?

R: Não, eventualmente, eventualmente quando tem um aluno de percussão complementar que é um baterista, tem um perfil muito assim, aí a gente...

C: Você leva um pouquinho pro lado da bateria...

R: Eu faço um pouquinho. Eu já tinha uma bateria velha aqui que o pessoal começava pedir emprestado, leva um prato para cá, leva um bumbo pra lá e ela ficou alguns anos aqui. Eu usava essa bateria no início. Depois eu fiquei anos sem bateria, até que a gente comprou esse equipamento sinfônico bom e eu também pedi essa *Gretsch*, porque eu falei: “bom agora eu também quero ter um instrumento”, um instrumento de pesquisa, de estudo e quando for eventualmente e se for necessário eu dou aula para alguém aqui.

C: E aqui dentro da universidade Rodolfo, você também tem um foco com relação aos ritmos brasileiros? Só um resumo...

R: Totalmente!

C: Basicamente, um resumo da sua metodologia aqui de ensino, mais da percussão não é?

R: Mais da percussão.

C: É, mas a bateria está também dentro desse universo logicamente...

R: Ta dentro desse universo.

C: Tem esse foco de ritmos brasileiros aqui dentro da universidade?

R: Tenho, tenho, totalmente.

C: Mas isso por uma decisão sua de trazer...

R: Minha, minha. Como falei, quando eu pensei, que quando eu entrei aqui...

C: Por que você tem a sua formação totalmente erudita... é uma coisa interessante de saber isso...

R: É mas eu... Formação acadêmica, erudita.

C: E prática, não é?

R: Mas a formação como músico, popular. Eu vim do popular!

C: Sim, sim, e ai...

R: E juntei uma coisa com a outra porque na verdade, o próprio Pinduca sempre disse isso, música é música. Tem música boa e música ruim. Tem muito mais identidade do que diferença. Existem sim, especificidades técnicas entre, digamos, o estilo popular e o erudito, que são decorrentes e adequadas ao próprio estilo. Um exemplo claro, você pode ser um excelente baterista, não necessariamente ele vai tocar caixa clara numa orquestra e vai se dar bem. As chances dele se dar mal é enorme por várias razões. Além dele não estar acostumado com o maestro, com a questão de tempo, com a distancia, de tempo, do tempo da orquestra, etc e tal, é uma outra sonoridade. Caixa clara é um instrumento que grita muito, numa orquestra ele é muito delicado. Você imagina numa sala Cecília Meireles um Teatro Municipal em silêncio você tocar numa caixa. Caixa é um instrumento muito ingrato, você encosta a baqueta e “pác!” Entendeu? Então você tem que ter uma técnica adequada aquele contexto. Então tem diferenças, como o contrário também, um cara que não tem vivência que é um excelente percussionista erudito e particularmente um excelente caixista vamos dizer assim, toca caixa para burro, se ele for tocar bateria, for tocar um popular, vamos gravar um frevo, um samba, uma caixa no popular, a chance dele também se machucar é enorme, porque vão ter particularidades também técnicas de tirar determinados sons e efeitos, e a pegada é outra, entendeu? Então existem, quer dizer, só para clarificar, que é claro que eu estou ciente de que existem estas diferenças até técnicas, não é, que elas decorrem do próprio estilo então foram construídas ao longo do tempo, que a técnica é um processo que vai sendo construindo ao longo do tempo da experiência das pessoas, foram construídas ao longo... surgiram nesses dois meios para atenderem respectivamente aos seus meios. Mas tem muito mais identidade, porque música é música. É o ritmo, é a altura, é a afinação, é a dinâmica, é a interpretação, é a intenção, é a articulação, tanto no erudito como no popular.

C: Uma pergunta aqui, então por que a escolha de você trazer o rítmico popular, brasileiro para dentro aqui da universidade?

R: Porque eu achei que o professor de licenciatura, o cara vai dar aula... pode até não dar aula, ele se forma e vai fazer outra coisa mas teoricamente o licenciando ele vai ser o futuro professor de música. Então imagina essa cara, e isso que eu já imaginava quando eu vim para cá jovem já vinha com isso na cabeça, e acho não é muito difícil você imaginar isso e também o Pinduca foi muito importante nesse sentido “olha você vai dar aula para professor”, ele sempre me ajudou nesse sentido, e eu vim... a Saloméa também me recebeu aqui e falou “Olha, o perfil aqui é esse, dar aula para os professores basicamente. Temos a intenção de criar o bacharelado mas a intenção inicial, a demanda inicial é essa”. E eu vim com essa expectativa que foi confirmada pelo alunos ao longo desse anos todos que eu estou aqui. Eu tive vários alunos aqui de licenciatura que me fizeram esse depoimento: “Olha professor é o seguinte, eu chego as vezes numa aula numa escola particular ou pública ou particular mesmo para dar aula e eu chego lá e encontro instrumento de percussão. Encontro surdo, tom tom, tambores mais diversos, encontro agogô, encontro triangulo, encontro pandeiro, encontro reco-reco e não sei o que fazer com isso. Eu não sei, eu não conheço samba, não conheço baião, frevo, maracatu, eu não sei, não conheço esses ritmos, muito menos...” entendeu? Porque o aluno também de licenciatura, por sua vez, tem o perfil variado. Não é homogêneo. Eu tenho alunos que tem uma vivência incrível de popular, uns que tem uma vivência pouca com maior ou menor grau mas que tem que vivência de popular e nenhuma vivência na área erudita e tem ao contrário, a recíproca é verdadeira. Alunos com maior ou menor grau com uma vivência na música erudita e nenhuma no popular e do popular também ao contrário. Tem gente aqui que tem.. e tem inclusive é.. tem os diversos perfis, tem aquele aluno de licenciatura que é percussionista também. Que é percussionista também num nível básico, intermediário e as vezes um excelente profissional. O Fernando Pereira não está tendo aula aqui agora? É um aluno que tem um perfil muito particular.

C: Exato...

R: É um cara de 63 anos de idade se eu não me engano, foi o que ele falou, com uma história na música popular, uma discografia enorme, inclusive trabalhou na Globo também, eram três bateristas: Picolé, Bituca e ele, entendeu? Quer dizer, é um cara se eventualmente vier ter aula comigo, que a gente estava conversando, obviamente vai ser um recorte específico, ou vai ter aula de vibrafone, que é teclado, que isso é uma coisa que por acaso é uma coisa que ele quer, ou vai ter um outro recorte, que a gente falar de um outro nível de profundidade. Por exemplo, eu estou com um aluno de percussão de altíssimo nível que é o Luiz Augusto.

C: Isso é que eu ia te perguntar, qual é a sua metodologia?

R: Aí eu cheguei aqui e confirmei isso, confirmei esse perfil do aluno de licenciatura. E eu comecei e falei: “Poxa, eu tenho que trazer os ritmos brasileiros para cá! O cara não pode ser professor de música e não ter uma ideia, coitado, o cara chega numa escola também e fica perdido, não é? Isso é uma experiência rica. Eu tenho tudo quando é aluno aqui de licenciatura com todas as variações de perfil que existe, alunos de composição. Já tive alunos aqui, é um outro perfil, eu tive algumas turmas ao longo desse anos todos de aluno dois, três, quatro numa aula de composição e regência. Ai o interesse deles é outro, nem fala em ritmos brasileiros, fala quando dá, ou quando é pertinente. Eles querem saber como escreve para tímpano, como escreve para marimba, por que o maestro quando vê uma partitura, e como maestro o que ele deve fazer ou falar com relação a percussão. Então isso é muito rico, esse contato com diversos perfis. Então enfim eu procuro... eu tenho uma ementa mas eu vou ajudar um perfil básico. Tem o perfil predominante que é esse cara que em sala de aula trabalhar com a percussão, que dentro desse diversos perfis tem o perfil do cara que, ele pode até não trabalhar com instrumento de percussão, trabalha com violão, mas ele não conhece os ritmos brasileiros. Então ele fala: “Rodolfo, o que é um samba? O que é importante num samba?”. As vezes eu me pergunto assim: “O cara não tem vivência nenhuma?”. As vezes chega: “Rodolfo eu não sei nada”, aí eu brinco e falo: “Se soubesse você não precisaria estar aqui, mas o que você sabe? Nada. Nada, mas o que você sabe sobre samba? Que compasso escreve o samba?”. As vezes o cara nem isso tem ideia. Aonde é o apoio ritmo do tempo forte do samba? Os caras não tem ideia de nada. Então eu vou dando através dos instrumentos de percussão eu vou passando, e ele aplica muita vezes, o cara: “Rodolfo, posso trazer o violão aqui para te mostra um arranjo que eu fiz? Estou querendo escrever um afoxé, ou um xote. Será que está legal?”. O cara traz entendeu? Ai ele toca para mim, eu toco e acompanho ele. Eu falo, olha essa percussão aqui, eu procuro uma *levada* mais assim, mais assado, entendeu? Então eu procuro ser o mais útil possível ao perfil do aluno, ou seja, como é que eu posso ajudar mais e melhor esse aluno? Esse foi um processo de aprendizado também para mim aqui.

C: Ao longo, aqui dentro da universidade.

R: Ao longo, ao longo. Se você for ver a ementa, ninguém cumpri a ementa. É impossível, mas não é que eu fiz uma coisa absurda não, eu fiz o que eu acho que tem que ser. O que eu acredito que um professor de música que vai estudar percussão. Primeiro eu acho que se a gente vivesse... bom ai eu acho que a gente entraria numa outra discussão é que...assim... certamente eu tenho alguns colegas aqui da UNIRIO que discordariam, colegas eu prezo e respeito muito mas que...verdade, porque são assim mais da área de educação, possivelmente vão discordar. Mas eu acho que a gente tem uma carga forte de matéria teórica, algumas que não são diretamente relacionadas a música e sobra menos tempo para o cara estudar música. Então por exemplo, o professor, eu acho, deveria estudar obrigatoriamente percussão, ser optativo, acho que deveria fazer obrigatoriamente os quatro semestres e teria que cumprir a ementa. O que basicamente consiste essa ementa, ele vai ter o contato com os ritmos e instrumentos brasileiros e vai ter contato alguma coisa da percussão erudita também. Saber pegar um xilofone, um barafone, um instrumento Orff, que muitas vezes você encontra nas escolas, para ele saber tocar minimamente, para ele saber escrever, tem alguma ideia mínima.

C: Básica.

R: Básica do instrumento, ter um pouquinho de técnica de baqueta, teria que estudar um pouquinho de caixa. Então no início inclusive eu era um professor muito mais duro. Quando você é mais jovem você é mais duro, porque o aluno vinha, eu dava [a aula], fazia um pouquinho de técnica de caixa, daí depois eu passava pandeiro, passava todas as coisas e tudo e via que o aluno não estudava. Ai se você começa a verificar que são raras as exceções que estuda pra valer, que a maioria não estuda porque diz que não tem tempo, então alguma coisa esta errada. Então o errado deve ser eu. Você está certo e o mundo está errado, então eu comecei a me flexibilizar. Ai que eu comecei, isso ai foi um processo.

C: Em que sentido?

R: No sentido de que, o aluno vem aqui [na aula de percussão], ele faz dez matérias por semestre para poder se formar em licenciatura, você acha que ele vai ter... você Rodolfo, eu fiquei pensando, você acha ele virará aqui

na escola para estudar uma hora por dia que seja, um pouquinho de xilofone, um pouquinho de caixa clara, um pouquinho de pandeiro... não vem cara! Porque ele está estudando harmonia, está estudando percepção, história da música, matéria de educação, análise, mil matérias, fazendo estágio... ele não vem! Agora, não obstante isso, eu tive alunos, esses anos todos, vários alunos que também que vinha estudar para valer mas eles de instrumento complementar mas não é a regra. Eu tive aluno até que mudou de instrumento.

C: Qual foi a sua flexibilidade com relação a isso?

R: Ah, eu comecei a ver até aonde, o que o aluno poderia dar. Qual era o perfil daquele aluno e o que era mais interessante para aquele aluno. Por exemplo, eu tenho uma coisa básica que eu falo para todo mundo que faz Percussão 1. Porque o cara que vai fazer Percussão 1, teoricamente.. percussão 1 – Instrumento complementar 1, teoricamente ele pode fazer os quatro semestres, a maioria até faz, a grande maioria que entra até faz os quatro, talvez 80%, mas de repente ele pode vir fazer um semestre e ir embora. As vezes ele vem fazer percussão porque ele queria piano e não achou vaga, porque ele queria violão e não achou vaga, enfim, por n razões, e ele está certo, porque ele tem que cumprir um mínimo de instrumento complementar e quer fazer percussão então o que passei a pensar: Bom, o que eu tenho de garantido é que ele vai fazer um semestre, ele pode fazer quatro mas o que eu tenho de garantido é que ele vai fazer um, então nesse um o que é básico que ele tem que ter de informação? Isso está na ementa também. Nas primeiras aulas, as quatro aulas são teóricas. As vezes os caras chegam aqui e eu brinco com os caras que ficam doidos para tocar, quer pegar um pandeiro, um tamborim, quero sair fazendo um som, e eu dou uma aula mais conceitual porque eu falo sobre a classificação acústica do instrumento de percussão, características físico-acústicas dos instrumentos...não carrego tinta na teoria não, coisa bem prática, mas é um mínimo, pois a gente verifica que as pessoas são muito desinformadas com relação a percussão. Ai falo depois, de acordo com a turma, as vezes do interesse da turma, a turma começa a fazer pergunta e tudo, ai eu falo daquela classificação do Curt Sachs não é? Idiofones, membranofones, aerofones, cordofones. Eu dou uma mínima noção de percussão, do instrumento, depois falo...bom antes de começar a dar o surdo, que é o primeiro instrumento que eu dou, que é a primeira coisa que eu falo é de samba pois nós estamos no Rio de Janeiro, falo do samba e o primeiro é surdo que é básico. Só que antes de falar do instrumento eu falo sobre como é um instrumento de membrana, como é que vibra uma membrana, como é que se afina uma membrana, qual é o papel da membrana de resposta quando tem, etc e tal. Aí eu falo isso tudo mostro o instrumento como afina, então eu fico algumas aulas que varia de 3 a 4, basicamente um mês falando de teoria. Isso tudo está na ementa, é uma coisa que é importante. Falo sobre a característica de um naipe, como funciona um naipe na percussão sinfônica, na profissão de orquestra, o que é um naipe de percussão.

C: Então você dá uma volta na percussão sinfônica?

R: Dou, eu falo, porque eu falei, como eu disse, é dá uma geral porque o que eu tenho de certo é que ele vai ficar um semestre. Então acho importante ele sair daqui, mais do ele sair tocando, acho importante é ele ter uma [noção], aquilo mexer com a cabeça dele em relação ao que é percussão.

C: Ao universo...

R: Ao universo da percussão do ponto de vista conceitual. Depois disso a gente começa com o surdo, como falei o primeiro, aí eu vou acrescentando surdo, tamborim, reco-reco, chocalho, pandeiro, etc e tal e sempre, e isso é uma coisa que eu faço muita questão, vamos tocar mas vamos ver como é que escreve.

C: Sempre acompanhado de notação?

R: Sempre! Isso tem a ver com metodologia. Sempre com notação por que? Porque eu acho, aí é uma bandeira que logicamente eu herdei do meu professor, do Pinduca, que ele tem uma visão da percussão que é o seguinte: O cara vai para escola, ele estuda música, encontra um ensino sistematizado para fagote, clarinete, violoncelo, harpa, viola, oboé, por que ele não encontra para cuíca, pandeiro, berimbau, surdo, reco-reco, caixa, tamborim, etc e tal? Ou seja, ele [Pinduca] sempre falou o seguinte, instrumento de percussão, inclusive ele detesta este termo “acessórios”, que as áreas principais da percussão erudita teclados, que são barrafones, caixas e tímpanos e acessórios. Ele falava: “tira, quem tem acessório é carro”, ele sempre falou isso. Acho muito legal o respeito que ele tem por qualquer instrumento. Triângulo é um instrumento musical, reco-reco é um instrumento musical, tamborim, repinique e alguns inclusive bem difíceis. Que percussão tem aquela coisa de qualquer um pega e engana, qualquer um faz um barulho mas tocar...

C: Pandeiro não dá para enganar não, ou você toca ou você não toca.

R: Exatamente, ou você não toca. Berimbau é outro. Então, e o Pinduca desenvolveu, ele tem um trabalho na minha opinião extremamente inovador que é nessa questão da escrita para a percussão de altura indeterminada. Então, eu dizia num artigo na minha dissertação de mestrado que ele é ao mesmo tempo conservador e

inovador. Ele é conservador por ele procura usar a tradicional que ele parte do princípio, que eu acho legal também, que é uma linguagem universal. Eu não acho que é a melhor notação do mundo mas o cara aprende a ler música em qualquer lugar do mundo que ele vai estudar música ocidental, de tradição ocidental, ele vai aprender aquela leitura, vai aprender aquela notação. Então ele é conservador nesse sentido e inovador através de um conceito muito simples que ele desenvolveu chamado propriedade de articulação que resultou nisso aí, indicar como cada nota é articulada. E voltando mais ao que te interessa que é a questão da metodologia, por que aqui é sempre com notação? É sempre com notação. Porque eu acho no seguinte, nós estamos numa universidade, se o cara não aprender isso na universidade ele vai aprender aonde?

C: Pressupõe-se que ele já tenha essa base ... Pressupõe-se que ele já tenha e inclusive isso tem uma grande vantagem. Se você anotar você não esquece nunca. Amanhã ele está dando aula, eu tenho alunos que me deram esse depoimento: “Eu fui dar aula lembrei e peguei aquele caderninho de quatro anos atrás e tava lá escrito, está tudo de pandeiro samba”.

R: Porque daí eu dou o instrumento individual, depois principalmente quando é aula em grupo, eu acho até mais interessante da aula ser em grupo, eu faço uns exercícios conjuntamente, faço uma grade, escrevo para surdo, pandeiro, tamborim e agogô. Então o cara sai daqui com vários modelinhos de samba depois de zabumba, de ritmos nordestinos etc e tal. Então, eu acho que aqui ele está numa universidade, num ensino de terceiro grau se ele não aprender isso aqui ele vai aprender aonde? Acho que ele tem obrigação no meu entendimento. Agora, questão de metodologia que te interessa. Com o tempo também a gente vai aprendendo sempre na vida. Acho que eu fui também, meu aluno podem dizer isso melhor, cabe a eles me julgar, acho que eu fui me tornando um melhor professor com o tempo. Então essa flexibilização minha com relação ao currículo passou por várias esferas. Eu comecei a ver que certos alunos que tem extrema dificuldade, eu falei: “Como é que eu vou lidar com esse cara?”, porque é uma coisa impressionante, é uma experiência muito rica nesse sentido. Tem alunos aqui fantásticos, porque você aprende com todos, com o bom e com o ruim, por razões opostas. O bom porque te demanda a pampa te traz coisas, perguntas as vezes que você não sabe na hora, você tem que pensar. Outra coisa que me fez bem quando aprendi, como professor, quando eu aprendi que não precisava saber tudo. Me deu um alívio tão grande. Gozado não é? Que eu era novo quando eu entrei aqui: “E se o cara me fizer uma pergunta e eu não souber responder?” As vezes acontece quando o aluno é brilhante traz uma questão que você...se eu não souber? Com a experiência você tem cada vez mais condições de responder porque você já passou por isso. Enfim, aí eu comecei a aprender porque tem aquele aluno que pega o ritmo com uma facilidade, o cara não é percussionista mas pega com uma facilidade, e tem uns que duro de doer. Você pega um tamborim e faz uma marcação [reproduz marcação de samba], peço para ele fazer [reproduz ritmo sincopado do tamborim no samba], mas não sai de jeito nenhum Christiano.

C: Mesmo anotando.

R: Mesmo anotando. Aí eu comecei a ver, porque quando eu entrei eu era muito rígido nesse sentido: “O cara está na universidade, tem que aprender a ler”. Eu falei, tudo bem, como falei eu continuo achando isso, mas tem que ver o processo que tem para ele realizar. Eu falo para o cara “Esquece, para de olhar para o quadro. Está com a partitura na estante? Tira essa partitura da estante. Vamos “dançar”. Procura sentir isso no corpo.” Então comecei a fazer assim para o cara ficar assim em pé só marcando 1 e o 2, entendeu? “Marca aqui o 1 e o 2”. As vezes é gozado, as vezes o cara pisa duro. Eu falo: “Aqui ó. Fica mais relaxado. É assim, é importante, relaxa aqui. Vamos cantar essa divisão. Vamos começar só na colcheia” aí eu falo: “pá-pá”. Aí ele faz, pá-pá, aí vai. “Não cara, se solta, vai assim”. Aí ele vai se soltando, aí eu vou acrescentando mais nota, aí ele vai [reproduz divisões do samba]. As vezes o cara erra [reproduz erros de divisão]. Eu falo “Não cara, fica tranqüilo, mantém aqui, 1, 2 [reproduz a divisão do samba], procura sentir a semi-colcheia. Canta internamente, você tem que ter esse som na tua cabeça [reproduz a divisão do tamborim no samba]. Agora ouça internamente o surdo [reproduz a divisão do surdo no samba]. O cara não vai ouvir tudo de cara mas eu toco um pouquinho, faço com ele também um movimento: “Agora vamos fazer a frase, vamos cantar [reproduz sincope do samba]. Aí ele começa a fazer. Daqui a pouco ele está fazendo [reproduz sincope do samba], ele consegue fazer um compasso, então o cara sai feliz da vida.

C: Pronto, aí entrou...

R: Eu tive alunos com extrema dificuldade aqui, não sei como entrou...

C: Mas você conseguiu passar por isso? Conseguiu realizar esse...

R: Sim, agora você sabe o limite do aluno, não é?

C: Lógico.

R: Então é claro que eu não vou exigir e se eu vejo que o aluno está se empenhado eu dou 10 para ele. Nota é um negócio relativo. As vezes tem o aluno que tem uma extrema facilidade mas não faz o que tu manda, o que tu pede, porque o cara tem muita facilidade, não faz direito, confia demais no taco dele, esse cara não vai ganhar um 10. As vezes aquele cara, se o cara não conseguia fazer e se no final do semestre o cara consegue tocar um tamborim [reproduz a divisão do tamborim no samba] por exemplo ou outra frase qualquer, o cara que não conseguia fazer um compasso, fazendo um trabalho duro a aulas, dançando com o cara, eu falei: “Olha cara, procura sentir. Você dança? Não. Vai dançar, é legal cara. Vai numa gafieira, vai numa aula de dança, tem tanta aula de dança, aula de salão ai. Vai com a namorada, com o namorado, vai curtir legal, dançar é bom. Você vai soltar o corpo, sentir”. Porque eu comecei a ver que isso faz e ajuda.

C: Ajuda. Interessante...

R: Então ai eu começo, ai depois eu volto a escrita, entendeu?

C: Então na verdade é um conjunto...

R: Uma interação, um conjunto.

C: Uma interação que depende muito do que o aluno está te...

R: Do que o aluno esta me apresentando, me trazendo...

C: Te trazendo como bagagem...

R: Como bagagem, exatamente. Voltando ao caso do Luiz Augusto. Eu não ensinar ele o que ele já sabe. Tem até algumas coisas que eu quero que ele me ensine, repique de anel, não sei o que, ele é fantástico. Então qual foi o trabalho que eu fiz com ele? Agora, qual é a dificuldade dele, no caso a leitura. A formalização, a sistematização do que ele já faz intuitivamente. Então eu fiz um trabalho com ele especificamente voltado para isso, para escrever solos para ele, coisas que eu já tinha escrito, para ele tocar. As ele está meio encasquetado com um negócio, eu eu tiro a parte: “Poxa Luiz, toca isso aí. O que você toca é isso aí. O que está escrito é isso.” Ai ele fala: “É, então...”. “Então cara, só está escrito”. Então foi um trabalho nesse sentido que eu fiz com ele.

C: Entendi.

R: Mas se tem algum problema com a escrita eu vou lá e corrijo mas ele está muito melhor. Ele evoluiu muito mas é claro tudo isso é uma questão de tempo.

C: É um processo.

R: É um processo, mas o que eu quero dizer? Então, como eu posso ajudar esse cara com esse perfil que é um exímio profissional como percussionista popular mas que não tem base teórica que é fraco na leitura que ainda é inseguro na leitura? Como eu posso ajudar esse cara? Ajudá-lo a entender o ele faz e a formalizar e sistematizar o que ele já faz. Agora, tudo isso é um processo, não é? Tudo isso é um processo.

C: E agora só para a gente já ir finalizando...

R: Isso.

C: Com relação ao baião assim...

R: Ao baião e a bateria, vamos falar também de bateria.

C: Qual é o seu foco quando você vai passar o baião para os alunos aqui?

R: Para os alunos?

C: É, você faz aquela coisa, a parte mais básica ou você tem uma, alguma coisa mais específica com relação aos padrões que é usado no zabumba, só para ter uma ideia geral de como é que você ensina o baião aqui dentro da universidade?

R: Não cara, eu dou os padrões mais tradicionais não é? Porque é mais simples, não é? Eu uso o zabumba, eu uso o zabumba para mostrar.

C: E a sua vivência com o baião? Só um rápido recorte assim, da onde veio essa..

R: Como baterista brasileiro é inevitável que a gente toque baião, não é?

C: Lógico

R: E logo depois de um tempo eu passei a me interessar pelo zabumba. E mais tarde... a vida é um presente que a gente tem que aproveitar. Tendo a benção de ter saúde... Por que eu estou falando isso? Porque a gente está sempre aprendendo. Quando eu tive que substituir o Durval, aí gozado, por mais que eu já conhecesse o trabalho do Pife, que essa altura eu já tinha doze anos fazendo o Pife substituindo o Bolão e alguns momentos fazendo com muita consistência apesar de todo esse hábito quando eu vi que eu tinha que fazer zabumba eu passei a ouvir de outra maneira o zabumba. Ai eu peguei os dois discos do Pife, até brinquei com o Malta, falei sério: “Eu tenho vontade de fazer um trabalho sobre o Durval porque eu peguei os discos e “comi” aqueles discos do Pife. Escrevi o zabumba, a introdução e tudo. Escrevi e ouvi para me impregnar do estilo. Falei isso para o Durval.

C: Quais foram os discos?

R: Os dois do Pife. O Pife tem dois discos. Ai eu falei isso para o Durval: “Ah, que é isso?” Ele me chama: “ O mestre! ”, ele me chama de mestre, ai eu falei: “Mestre é você cara!”.

R: E é gozado porque o pessoal tem essa, o cara quando não teve estudo formal, não é? Não tem nada a ver, cada um é cada um, cada um faz o que, aí as vezes mistifica o cara que tem né? “Mestre Rodolfo”. Ai eu falo: “Que mestre rapaz! Você é que é meu ídolo rapaz. Vendo você tocar zabumba” e mudei realmente aprendi muito o estilo.

C: E você traz isso para as sua aulas.

R: Ah, sem dúvida! Sem dúvida.

C: Rodolfo, para finalizar a aqui a entrevista vou fazer uma pergunta...

R: Eu falei muito não é? Espero não ter sido muito prolixo.

C: Não, está ótimo. A minha questão é: Por que a gente acaba não encontrando a bateria mais presente aqui dentro da universidade? Ainda mais que você tem todo esse perfil de ter o ritmo brasileiro, o estudo da percussão e eu fico sempre me questionando. Porque isso foi um dos motivos porque eu não fiz vestibular na época porque eu não estava interessado em ir para a área de percussão sinfônica e eu não conseguia ver nenhum curso que de repente me agradaria entrar na universidade na área de música popular.

C: Então assim, por que você acha que essa falta de presença desse instrumento que é tão importante dentro da música? É uma curiosidade minha, e você é um cara que tem que dar aqui.

R: Você leu o trabalho do Marcelo Teixeira? A monografia dele fala sobre isso: A bateria na universidade. Ele foi meu orientando, meu co-orientando. Foi a monografia dele, ele entrevistou o Bolão.

C: Já, mas não li a monografia dele.

R: Que a questão dele era essa por que não tem a percussão... Já tive até alguns...

C: Você até comentou assim em *off*, uma vez a gente conversando aqui no corredor você disse “ até a demanda [por aula de bateria] é muito grande”.

R: É. Eu já tive até um “embate”, mas eu me dou muito bem com meus colegas com esse especificamente já de anos, o por que não dá bateria aqui? Seguinte, se eu for dar bateria aqui, se eu for dar aula de bateria vai chover 30 alunos aqui. Isso é ruim? Não, isso é bom mas e a percussão? Outra, tem que ter uma pessoa para isso. Porque eu vim aqui com essa missão de dar. E teve épocas aqui deu ter 20 alunos de instrumento complementar de licenciatura divididos entre licenciatura, no início só de licenciatura depois de licenciatura e MPB por semestre, entendeu? As vezes tem 15, 14 alunos, as vezes tem 18, 22 então eu dou aula em grupo, entendeu? Se eu for dar aula individual de bateria eu não teria tempo para isso. Agora que eu tenho o bacharelado, que o bacharelado consolidou, aí fica até mais difícil porque eu tenho aluno de bacharelado que já é uma aula dupla, e o aluno de bacharelado também faz música de câmara que sempre que eu posso eu dou, música de câmara com percussão que eu acho que é importante, que tem muitas especificidades da percussão. Então eu dou música de câmara, bacharelado, dou recital quando é o caso de recital, mais instrumento complementar etc e tal, então é uma questão de embate de tempo para fazer isso, de carga horária mesmo. E tem uma outra coisa também, que nas nossas conversas com nossos colegas eu já falei, que foi a muitos anos atrás que a gente nunca mais conversou sobre isso, que é uma questão também, tem essa questão que acho que é concreta e tem a questão também da...

que é tudo concreto que os dois existem mas, é que é um lado da questão, o outro lado é que, apesar de eu sempre tocar, bateria ter sido meu primeiro instrumento, de eu ter sempre tocado de ouvido, eu acho que metodologicamente também ia me dar um trabalho a mais que eu tinha que estar disposto a fazer isso. A desenvolver uma metodologia ou desenvolver, nem que eu reunisse, você para dar um curso, ou você, melhor dizendo, nem que a sua metodologia seja a coletânea de várias outras metodologias, você juntar isso e organizar um currículo é início de demanda. E eu, é gozado, sempre toquei bateria e nunca tive aula de bateria. Aula de bateria eu nunca tive.

C: Como você falou.

R: Tive aquela com o Rubinho. Aula mesmo de bateria eu nunca tive na minha vida. Agora, a medida que eu fui estudando música e meu outro lado da música e tudo foi sempre ajudando. Eu estudei alguns métodos. Pinduca, quando eu comecei a estudar com ele disse: “Brasileiro tem mania de método. Tem 70 métodos em casa e não estudou nenhum”.

R: Eu tive alguns métodos que eu estudei bastante, entendeu? Os de coordenação.

C: Quais foram os métodos?

R: O do Jim Chapin. Tem o de afro-cubano que eu esqueci o nome mas eu estudei bastante, comi aquele livro. O do Joe Morello.

C: Isso tudo sozinho? Você comprando livro...

R: Sozinho, sozinho. O que me ajudou, ai foi uma maturidade que o outro lado do estudo da música e da percussão foi me dando mas eu nunca tive aula de bateria na vida. Quem é o teu professor de bateria? Nenhum, entendeu? Não acho isso bom, nem ruim, mas é uma realidade. Foi o que foi, minha experiência.

C: Interessante...

R: Então, as duas coisas evidentemente Christiano, se eu tivesse situação contrária aqui: Não tem demanda nenhuma, acabou a demanda de licenciatura não sei por que ninguém quer mais, só tem demanda para estudar bateria, eu teria mudado a minha cabeça.

C: Lógico.

R: Eu vou parar, não vou ter esse trabalho entendeu? Vou me atualizar das novas metodologias [de aula de bateria], o que o pessoal esta dando, quais são os livros que estão por ai, que estão mais em voga, os mais tradicionais, então eu vou fazer o meu caldeirão aqui vou mexer e vou extrair dentro da minha visão, dentro da minha perspectiva o que eu acho que é bom para começar a trabalhar, mas isso não aconteceu. A demanda sempre foi grande aqui por licenciatura e depois licenciatura com MPB, entendeu? Então basicamente essa é a razão. Agora, apesar disso, eu tive nesses anos todos alguns alunos bateristas que vieram com duas demandas: Uma: “Eu preciso estudar técnica Rodolfo. Eu nunca estudei técnica”. Então você pega as vezes, o cara tem a mão um pouco “dura”. O cara as vezes toca bem, toca com *swing* e tudo mas as vezes toca pesado, muita porrada, toca muito pesado. Ai eu peço para tocar uma coisa ai o toque está todo desigual, uma mão de um jeito, uma mão do outro, tenso, uma baqueta numa altura outra na outra: “Vamos botar essa mão no lugar, vamos relaxar”. Eu tive vários alunos assim. Ai com esses alunos eu tenho trabalhado, trabalhei esses anos todos, tenho trabalhado muito a questão de técnica com bateria e as vezes alguns desse alunos tem alguma dúvida, o cara já toca e cara vem falar: “Rodolfo, eu tenho uma dúvida aqui como é que você faria isso aqui”, “não, toca ai para mim”, “não estou conseguindo fazer”. As vezes o cara toca bem para burro ai eu falo “ Não vejo problema nenhum. O que você está achando ruim?”. Ai eu entendo o que o cara quer ai eu discuto dou uma opinião, as vezes o cara tinha mais duro, ai eu falo: “ Mais leve esse pé ai bicho, parece um tiro de canhão”. Ai faço um pouquinho de bateria mas tem todo esse contexto aqui mas isso remete a uma outra questão que é o problema de você contratar mão de obra para cá para a universidade na área popular que nesse ponto a estrutura acadêmica brasileira não ajuda. Onde eu quero chegar: problema de título. Hoje em dia já está mudando porque começa a ter, você por exemplo está fazendo mestrado, amanhã se você quiser dar aula numa universidade vai ser melhor, porque hoje em dia é difícilimo você abrir para graduação. Sendo que muita gente nem graduação tem. O Bolão é um cara que eu adoraria ter aqui. Mas Bolão tudo bem, teria que fazer concurso e tudo mais, mas Bolão... não tem paciência para fazer graduação. Ai não fez, ai a universidade não aceita. E tem muitos professores que não tem graduação e que são ótimos professores. Que diria mestrado e doutorado. Eu digo o Brasil porque agora eu estou tendo essa experiência aqui, mas lá fora a gente sempre ouve falar já tinha visto alguma coisa em viagem e tudo, mas agora eu tenho ido constantemente na Escandinávia, na Suécia sobretudo Suécia, Noruega, lá eles são

muito mais flexíveis. Por exemplo, o Nelson Faria, que eu falei que coordena lá o curso, o Nelson só tem graduação.

C: Ele não tem mestrado?

R: Não, eles não estão nem aí. Nenhum professor tem doutorado.

C: Basta o notório saber.

R: Lá tem uma professora de violino que tem doutorado. Uma, e é uma tremenda universidade. Eles querem o perfil do cara e o Nelson está com um prestígio enorme lá.

C: Se você tem um histórico e sabe como fazer e tem toda uma história...

R: Ele é um excelente professor.

C: Isso é levado em consideração.

R: Nelsinho tem 6 livros escritos, é um tremendo professor. O cara tem uma clareza de uma metodologia e cara não tem mestrado. Inclusive ele foi dar aula lá, e ele virou fixo porque ele foi para dar aula de 6 meses com o contato que ele teve com o Hans. Acabou 6 seis meses ele veio embora. Os alunos, os professores e os alunos fizeram um movimento dizendo: “Esse cara tem que voltar”.

C: Que máximo, muito bom!

R: Então isso a gente não tem aqui. O Bolão seria um cara fantástico por várias razões, independente dele ser um irmão também amicíssimo meu, ele tem muito o perfil da UNIRIO, do curso de popular da UNIRIO. O Bolão tem muito isso, e tem uma metodologia, estudou com o Pinduca.

C: O Bolão estudou com o Pinduca...

R: E a gente tem uma mesma identidade...

C: Particular também, não é?

R: Particular.

C: Eu tenho o livro do Bolão, é espetacular.

R: Isso, ele tem. Ai, quer dizer, é uma dificuldade que tem entendeu? É uma dificuldade que tem. Saxofone, hoje temos aqui o Túlio que é ótimo, o Marco Túlio, tudo bem mas você vê, quantas escolas não tem sax, não tem trompete popular, não tem baixo popular.

C: Mas acho que a gente esta no caminho assim...

R: Está no caminho, abertura a gente tem mas teria que ter um cara hoje...

C: Profissionais habilitados,

R: Habilitados,

C: Que pudessem preencher...

R: Por isso que não achou bateria. O Curso de música popular é em arranjo, não é?! O curso de música popular aqui é em arranjo. Aqui não tem terminalidade, trombone popular, bateria. Eu tenho como ideal, talvez te interesse só como ideal, não sei se eu vou conseguir fazer isso até eu me aposentar, mas eu idealizo um curso de percussão aqui que teria que inclusive passar por uma reforma, ser aprovado pelo colegiado passar numa reforma curricular e ter corpo docente para isso. Que eu idealizo um curso de percussão de 5 anos, não de quatro, de 10 semestres onde ele passaria por um básico de dois anos, é claro que tudo isso tem que ser trabalhado só tem que nivelar na minha cabeça, podia dividir o básico para um ano e meio, como o cara entra, faculdade de comunicação, não é?

C: Como você tem na Berklee, você passa cinco anos lá e se forma em bateria.

R: Sim, em bateria, mas a minha ideia é fazer o seguinte, nos primeiros dois anos o cara vai ter contato com tudo. Ele vai ter contato com teclado, com bateria, com tímpano, com tumbadora, por isso que eu imagino em dois anos. Nos outros três anos ele vai se profissionalizar naquilo, vai para o popular ou para o erudito. Ai se for para o popular ai ele vai estudar muito bateria, muito conga e nos acessórios, instrumentos complementares como ele chama. Pandeiro, tudo entendeu? Ai depois o cara que quer erudito ele estudar muita marimba, tímpano, vibrafone, na caixa. Eu imaginei um curso assim agora eu tenho que ter um corpo docente. Eu tenho que ter pelo menos quatro professores. Então eu tenho essa ideia aqui: Você teria que ter dois caras de percussão popular, um de bateria e outro que pegasse... até para o cara é difícil porque percussão é difícil cobrir tudo. As vezes o cara é excelente de conga e de zabumba... o Luiz Augusto por exemplo, eu brinco com ele, ele fala: “Não professor, vamos separar um tempo da aula ai que eu te ensino conga”, porque conga eu estudei a muito tempo atrás depois parei, aquela coisa, não dava, é muita coisa, não é? Ai, porque ele é ótimo de conga, ai teria que ser um curso mais longo.

C: É, fica no...

R: Eu tenho isso em mente. E voltando a história, não acho só a bateria, por isso que no curso de MPB aqui não tem um professor de trombone popular, não tem de trompete, poderia vir um Jessé para cá não é? Nem sei se o Jessé é formado? Vai ver nem é formado...

C: Não sei...

R: Jessé seria um cara fantástico que atua bem nos dois lados, entendeu?

C: Rodolfo, acho que esgotei as minhas questões. Queria te agradecer ai...

R: Imagina cara, desculpa se eu falei demais.

C: Não, está perfeito.

FIM DA ENTREVISTA.