

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

O PRATO *RIDE* NO SAMBA CARIOCA

MÁRIO NEGRÃO BORGONOVÍ

RIO DE JANEIRO, 2014

O PRATO *RIDE* NO SAMBA CARIOCA

por

MÁRIO NEGRÃO BORGONOVÍ

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito para a obtenção de grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Silvio Augusto Merhy.

Rio de Janeiro, 2014

Borgonovi, Mário Negrão.

B734 O prato *ride* no samba carioca / Mário Negrão Borgonovi, 2014.
152 f. ; 30 cm + 5 CD-ROM

Orientador: Silvio Augusto Merhy.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Bateria (Música) - Séc. XX. 2. Prato ride. 3. Música – Análise, apreciação. 4. Samba. 5. Jazz. I. Merhy, Silvio Augusto. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 756.919

AGRADECIMENTOS

Meu mais humilde e sincero obrigado:

Ao Alberto Chimelli, pelo seu incentivo e paciência, ao me receber em sua casa e me auxiliar a escolher as composições a serem analisadas com a presença do prato *ride*;

Ao Haroldo Mauro Jr., pelos seus exemplos, ensinamentos e estímulo a fazer a prova de Mestrado em um momento essencial de minha vida;

Ao Luis Sobral, por me oferecer um raro material para análise de composição;

Ao Luiz Chuim de Siqueira, por me oferecer uma publicação rara do jornal “O Combate”;

Ao Milton Santos (Miltinho MPB4), por escrever um texto sobre a presença de Edison Machado em uma gravação do MPB4 e pela sua amizade;

À Nadia Salomão, pelo seu apoio em momentos de dificuldades e pela sua paciência em suportar meus relatos sobre os passos que percorri desde as provas para aprovação no Mestrado até sua conclusão;

Ao Oscar Bolão, por me conceder uma entrevista durante nossos encontros no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

Ao Osmar Milito, por me oferecer informações necessárias sobre sua experiência e pela sua cordialidade ao me receber em seu local de trabalho, após o final de sua *performance*;

Ao Pascoal Meirelles, por me conceder uma entrevista e me fornecer informações fundamentais sobre os fatos que ocorriam durante as gravações de bateristas no período objeto desta dissertação;

Ao Paulo Braga, pela sua presteza ao me informar detalhes das gravações analisadas das quais participou;

Ao Plínio Araújo, por me conceder uma longa e preciosa entrevista com informações sobre a bateria na década de 1940, sobre detalhes da história da Orquestra Tabajara, sobre o mercado musical no período em que havia espetáculos em cassinos na cidade do Rio de Janeiro e sobre as técnicas utilizadas pelos bateristas nas gravações dessa época;

Ao Ronie Mesquita, por me conceder entrevista e me fornecer informações sobre o prato *flat ride* e detalhes de sua biografia correlacionadas ao prato *ride*;

Ao Salvador da Silva Filho, por me atender via *Scape* em sua casa de Nova Iorque e pela paciência e boa vontade de me contar sobre seus trabalhos com os bateristas que conduziam o samba no prato *ride*;

Ao Sergio Barrozo, pela sua boa vontade em me receber em sua casa, colocar-me em contato com Salvador e Wilson das Neves, inclusive, por me acompanhar nessas entrevistas e me falar sobre sua compreensão a respeito de timbres e de sua percepção da bateria durante as suas *performances* com os incontáveis bateristas com quem trabalhou;

À Sonia Ferreira (Quarteto em Cy), por me fornecer fotos, pelo seu carinho e sua amizade;

Ao Wilson das Neves, pela gentileza de me receber em sua casa e me conceder a entrevista que me permitiu compreender o que se passava no mercado das gravações e *shows* no período focado nessa gravação;

Aos Professores Doutores Carlos Alberto Figueiredo Pinto, Laura Tausz Rónai, Leandro Barsalini, Martha Tupinambá de Ulhôa, Rodolfo Cardoso de Oliveira, Samuel Mello Araujo Junior, Sérgio Azra Barrenechea e, sobretudo, ao professor Silvio Augusto Merhy, meu orientador, pelo apoio, incentivo, paciência, amabilidade, especialmente sobre os preciosos conhecimentos que me foram concedidos;

Aos funcionários da UNIRIO, Aristides Antonio Domingos Filho, Leandro Rodrigues Alves e Leonardo Gama Felix, pela atenção, cordialidade e disponibilidade para atender às solicitações administrativas referentes ao Mestrado;

Ao meu sobrinho, Rafael Borgonovi Tauil, pela indispensável ajuda para resolver os problemas referentes ao computador;

À minha irmã, Maria Luiza Borgonovi Tauil, por me haver estimulado a fazer esta pesquisa nos momentos de dificuldade;

Aos meus filhos, Mario Pedro e João Augusto de Souza Dias Borgonovi, pela ajuda em rever algumas traduções de textos em inglês e pelo gesto da presença durante minha qualificação de Mestrado;

Ao meu pai Mario Borgonovi, que - aos seus 100 anos de idade com as deficiências de visão próprias de sua idade -, por meio de uma lupa, teve a curiosidade e ação de apoio ao ler partes de minha dissertação.

RESUMO

Esta dissertação propõe mostrar os impactos causados pela inserção do Prato *Ride* no *kit* da bateria brasileira, sua utilização nas *performances* de bateristas das décadas de 1950 e de 1960, tendo como suporte teórico idéias básicas advindas das teorias de Kofi Adawu, entre outros. Foram feitas análises de gravações de sambas e temas de *jazz* com e sem a presença do prato *ride*, bem como em gravações classificadas como fusão de musicalidades, por estarem com um caráter intermediário entre os dois gêneros das gravações citadas. As análises realizadas justificam a compreensão das produções de composições, arranjos, gravações e *performances* de bateristas participantes e protagonistas dos registros realizados nas décadas citadas.

ABSTRACT

This dissertation intends to show the impacts caused by the insertion of the *Ride* cymbal in the brazilian drum kit and it's use in drummer's samba performances in the decade of 1950 and 1960, with theoretichal support on basic ideas from the theorie's of Kofi Adawu among others. Analysis of samba and jazz themes have been made with and without the presence of the *Ride* cymbal, as well as recordings classified as the fusion of different musicalities, these last for being inserted with an intermediary aspect between the two genres cited recordings. Analyses justify understanding the productions of compositions, arrangements, recordings and performances of drummers participants and protagonists of the records held in decades.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – O PRATO <i>RIDE</i>	21
1.1. Função e Breve História	21
1.2. Os Tímbrs.....	22
1.3. Considerações e Características Técnicas	27
1.4. Marcas e Modelos	28
1.5. Samba Batucado.....	31
1.6. Samba de Prato.....	34
1.7. Impactos.....	39
1.8. Estética.....	41
CAPÍTULO II - ANÁLISE DESCRITIVAS DE GRAVAÇÕES SOB O PONTO DE VISTA DO BATERISTA.....	45
2.1. Conceitos	45
2.2. Duas gravações comparativas com e sem prato <i>ride</i> com visualização de espectograma:	52
2.3. Gravações com a Presença do Prato Ride.....	56
2.4. Gravações sem a presença do prato <i>ride</i>	71
2.5. Fusão de musicalidades das gravações de sambas com e sem o prato <i>ride</i>	76
CAPÍTULO III – PROTAGONISTAS	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS.....	105
GLOSSÁRIO	109
DISCOGRAFIA.....	113
ANEXOS.....	114

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – padrões rítmicos típicos do tamborim aqui transpostos para o prato <i>ride</i> comumente utilizados em andamentos rápidos.....	15
Figura 2 - Manuscrito de Guerra-Peixe.....	23
Figura 3 - Prato <i>ride</i> – tipo K.....	27
Figura 4 - Prato <i>Flat Ride</i> 20 Zildjian ZHT (sem cúpula).....	28
Figura 5 - <i>Bumbo a dois</i> , combinado com os <i>grooves</i> do <i>ride</i> e caixa, faz a base do samba de prato.	37
Figura 6 - mãos tocando <i>ride</i> e caixa.	38
Figura 7 - pés tocando <i>bumbo</i> e <i>hi-hat</i>	39
Figura 8 - esteira colocada na pele inferior da caixa clara.	39
Figura 9 - vassourinhas.	43
Figura 10 - tipos de baquetas.....	43
Figura 11 - diferentes pontas de baquetas oferecem timbres diferentes ao toque do metal do prato.	43
Figura 12 - par de baquetas <i>gêmeas</i> , unidas por um <i>match box</i>	43
Figura 13 - Album do Rio 65 Trio.....	52
Figura 14 - Espectrograma de um samba-jazz gravado em 1965 com piano, contrabaixo e bateria.	53
Figura 15 - Album de Jadir no Samba.....	54
Figura 16 - Espectrograma de gravação com a bateria conduzindo o ritmo nos tambores e caixa clara sem o prato <i>ride</i>	55
Figura 17 - Album de Paul Desmond.....	58
Figura 18 - Album do Zimbo Trio.....	59
Figura 19 - contratempo ou <i>hi-hat</i>	62
Figura 20 - Album de Bill Evans Trio.....	63
Figura 21 - Edison Machado.	66
Figura 22 - ataque de caixa e prato.	67
Figura 23 - selo do disco 78 RPM.	71
Figura 24 - <i>Lead Sheet</i> da composição Aquarela do Brasil.....	73
Figura 25 - Album de Nara Leão.....	76
Figura 26 - Album Black Orpheus.....	78
Figura 27 - Airto Moreira.....	82
Figura 28 - Antonio Adolfo.....	83
Figura 29 - Bottles Club.Aurino (sax) à esquerda, em pé, Edison Machado, à bateria, Sergio Barrozo, ao contrabaixo, Juarez Araujo (sax), à direita.	83
Figura 30 - Tenório Jr., Tião Neto e Edison Machado no Beco das Garrafas.....	92
Figura 31 - Trecho da entrevista de Edison Machado no jornal Combate.....	85
Figura 32 - padrão rítmico de Edison Machado observado em <i>jam sections</i>	86
Figura 33 - Eloir de Moraes.....	87
Figura 34 - Cartão de apresentação de Eloir.....	87
Figura 35 - Haroldo Mauro Jr.....	88
Figura 36 - Laercio de Freitas.....	88
Figura 37 - da esquerda para a direita: Bebeto Castilho, Luiz Eça e Helcio Milito.	89
Figura 38 - Milton Banana.	90
Figura 39 – MPB4 & QUARTETO EM CY.....	92
Figura 40 - Osmar Milito e grupo.....	93
Figura 41 - padrão rítmico revelado por Osmar Milito.....	93
Figura 42 - Pascoal Meirelles.	94
Figura 43 - Paulo Braga.....	94

Figura 44 - Paulo Moura.	95
Figura 45 - Robertinho Silva.	96
Figura 46 - Álbum Bossa 3 – da esquerda para a direita:Ronie Mesquita, Luiz Carlos Vinhas e Otávio Bailly.	97
Figura 47 - mão direita conduzindo samba rápido no prato <i>ride</i>	97
Figura 48 - Rosinha de Valença.	98
Figura 49 - Rubinho.	98
Figura 50 - Album Salvador Trio.	99
Figura 51 - Sergio Barrozo.	100
Figura 52 - Victor Assis Brasil.	100
Figura 53 - Victor Manga.	101
Figura 54 - Wilson das Neves.	102

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro n. 1 - Adjetivos que expressam sensações que acrescentam as percepções de um baterista às análises formais em gravações com o prato <i>ride</i>	47
Quadro n. 2 - Adjetivos que expressam sensações que acrescentam as percepções de um baterista às análises formais em gravações sem o prato <i>ride</i>	48
Quadro n. 3 - Adjetivos que expressam sensações que acrescentam as percepções de um baterista às análises formais em gravações que apresentam fusão de musicalidades entre as estéticas com e sem o prato <i>ride</i>	48
Quadro n. 4 – Correlação do caráter estético das gravações com os elementos musicais e com as peças da bateria.	49

ÍNDICE DE ANEXOS

Entrevista com Oscar Bolão em 27/09/2012.....	114
Entrevista com Pascoal Meirelles, (27/10/2012).....	120
Entrevista com Plínio Araujo (4/10/2012).....	129
Entrevista com Ronald Ventura de Mesquita (17/12/2012).....	133
Entrevista com Salvador da Silva Filho (25/02/2013).....	136
Entrevista com Sergio Barrozo (7/7/2013).....	140
Entrevista com Wilson das Neves. – dias 7/11/2012 e 01/05/2013 (Sergio Barrozo participou de parte da entrevista).....	149

INTRODUÇÃO

O prato *ride*¹ é uma peça de percussão cuja função fundamental é a condução rítmica. Esse prato foi adicionado ao *kit* da bateria no final da década de 1940, por Kenny Clarke², quando realmente chamou a atenção dos bateristas de *jazz* que adotaram o *ride*, como Art Blakey, Elvin Jones, Max Roach, Tony Willians, Joe Morello, Philly Joe Jones e Jimmy Cobb e Buddy Rich.

Esta pesquisa foi motivada pelas alterações e mudanças nas formas e concepções dos bateristas de samba e de *jazz* pela adoção do prato *ride* no *kit* e na arrumação harmoniosa das peças básicas componentes da bateria³, nas décadas de 1950 e 1960. É essencial esclarecer-se que a palavra **carioca** colocada no título desta dissertação tem uma conotação estritamente geográfica sem nenhuma referência a questões de estilo de *performances* de bateristas. Desnecessário falarmos da história do instrumento, já que é matéria muito dissecada por vários pesquisadores, como Thiago Ferreira de Aquino, Leandro Barsalini, Oscar Bolão e Plínio Araújo, sendo extremamente trabalhada em revistas especializadas. Muito se publicou sobre a história do samba, como Dmitri Cerboncini Fernandes; John M. Grey, sobre timbres; Marco Napolitano sobre o Samba Simbolo Nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural e sobre O Nacional-Popular em "O Banquete" de Mario de Andrade; Acácio Piedade, sobre tópicos e musicalidade⁴ relacionados com o samba; entre tantos outros estudos; entretanto, pouco se escreveu sobre esta peça da bateria: o prato *ride*.

John King, um aposentado testador de pratos da fábrica de pratos Zildjian, U.S.A., foi uma das importantes fontes obtidas sobre este assunto. As suas informações estão exaradas no decorrer da dissertação. Um trabalho importante, que menciona o prato *ride*, refere-se à dissertação de Mestrado de Leandro Barsalini, da UNICAMP, que trouxe uma visão relacionada aos padrões rítmicos de dois bateristas brasileiros que, segundo o autor, “[...] são considerados referências no desenvolvimento de padrões de execução do samba: Luciano Perrone e Edison Machado” (BARSALINI, 2009, p.3). O primeiro seria o representante do samba batucado, executado nos tambores, e o segundo, da geração posterior à de Perrone, seria a figura

¹ *Ride* – palavra inglesa que significa **condução**.

² KING, John, informação prestada por *e-mail*, de um aposentado testador de pratos da fábrica Zildjian. E.U.A. 2012.

³ Bateria é compreendida neste documento como o instrumento tocado por uma única pessoa, e não um conjunto de instrumentos de percussão como da escola de samba. Ao nos referir a esta formação numerosa, especificaremos “bateria de escola de samba”.(BARSALINI, Leandro, 2009).

⁴ PIEDADE, Acácio. “Musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada, constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis, no seio das quais possibilita a comunicabilidade na *performance* e na audição musical”. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo... Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

responsável pelo que se chamou de *samba de prato*, pelo fato de a condução rítmica ser feita com ênfase no prato *ride*. Embora a dissertação de Barsalini não tenha como objeto o *ride*, esta peça foi citada e relacionada a diversos padrões rítmicos de forma secundária. Outros dados foram obtidos por meio de entrevistas de protagonistas que viveram no espaço e tempo objeto deste texto, como pode ser visto nos anexos.

Com exceção das informações técnicas oferecidas pelas diversas fábricas de instrumentos e de pratos, são poucas as informações específicas relacionadas ao prato *ride*, principalmente, no que se refere à sua inserção ou adoção como peça de condução rítmica no *kit* da bateria. As referências sobre seus timbres são fundamentais para se compreender o que sucedeu após sua utilização pelos bateristas de *jazz* e de *samba*. Sobre esse aspecto, foram feitas várias considerações ao longo da dissertação, principalmente no que se refere aos impactos causados na estética do *samba de prato*, conseqüentemente, no mercado da indústria fonográfica e cinematográfica.

Foram reveladas algumas dificuldades enfrentadas para desenvolver este texto. No início, foi feita a ilustração do ambiente vivido no período de tempo a que se refere esta dissertação. A vivência no campo, onde ocorriam os fatos descritos à frente, foi a fonte de inspiração para a realização desta pesquisa. Os bateristas que viveram no período entre 1950 e 1960, na cidade do Rio de Janeiro e também em outras importantes cidades brasileiras, já enfrentavam desafios no processo de aprendizagem, pois a falta de métodos e de professores levavam a maioria deles a ser autodidata. Via-se as *performances* dos bateristas, participava-se de conversas com eles e procurava-se extrair as informações necessárias à técnica e à concepção do instrumento. O desafio era tocar um *samba* rápido e pianíssimo. A técnica adequada para este tipo de *performance* era uma exigência do mercado carioca. Os trabalhos nas boates exigiam no mínimo este requisito. Os boleros, *sambas-canções*, *samba suave* ou *bossa-nova*, *fox-trot*, *samba-jazz* eram os estilos mais comuns. Trabalhar em bailes era uma prática importante para o desenvolvimento profissional do baterista. A partir de 1950, já se adotava o *samba de prato*. Era a moda. Os bateristas mais velhos tocavam o *samba batucado*. A condução no prato era moderna. A dificuldade maior, porém, não se referia aos padrões rítmicos. Estes eram comumente utilizados, procurando-se, principalmente, reproduzir no prato *ride* os padrões executados pelo tamborim.



Figura 1 – padrões rítmicos típicos do tamborim aqui transpostos para o prato ride comumente utilizados em andamentos rápidos.

O maior problema referia-se ao timbre adequado para conduzir o samba no prato. As notas deveriam ser curtas para não se misturarem aos outros instrumentos e deveriam produzir um timbre apropriado à acústica do local onde se estivesse tocando. Neste ponto, entre os jovens bateristas, havia um diálogo cujo escopo continha discussões sobre as técnicas mais apropriadas para se tocar no prato, sobre a dinâmica, sobre a área do corpo do instrumento que melhor respondia às necessidades inerentes à *performance*, entre outros. As apropriações de conceitos e conhecimentos iam se acumulando até chegar a um referencial de concepções que se projetaria no estilo do músico.

Neste ponto, é essencial assinalar a noção de **capacidade de duração** inerente aos pratos em geral, uma das imprescindíveis propriedades acústicas que orientam o baterista no momento da escolha do prato *ride*. Nesse sentido, D’Anunção (2004, p. 85) salienta que “essa propriedade refere-se ao tempo de duração do volume sonoro uniforme, até o momento em que se inicia, parceladamente, o decréscimo de intensidade. E complementa (*op. cit.*, 2004, p. 45): “a cúpula é um elemento de grande influência na capacidade de duração de som nos pratos; quanto maior a cúpula, maior essa capacidade”.

Nessa época, a dificuldade para se encontrar um bom instrumento no mercado era enorme. As marcas disponíveis, no Rio de Janeiro e em São Paulo, eram de qualidade inferior. Os instrumentos possíveis de se obter eram fabricados no Brasil: a *Gaeta*, *Goope* e *Pinguim*, cópia da *Ludwig* americana. As *canoas*⁵ e tarraxas de afinação das peles não suportavam a pressão e quase sempre aluíam. As peles eram de origem animal e sofriam alteração com a temperatura. Com o calor, as peles ficavam mais tensas e, conseqüentemente, produziam sons mais agudos.

⁵ Peças da caixa clara e de demais tambores. Local onde se introduz os parafusos para causar a tensão necessária às peles ou membranas de ataque (pele de toque) e de ressonância (pele de resposta) do instrumento. A rigor, o conjunto de parafusos se constitui no mecanismo de afinação dos membranofones, tendo correspondência direta com a cravelha encontrada nos instrumentos de corda.

Quanto aos pratos de qualidade superior, era imperiosa a importação com as dificuldades inerentes ao processo. Possuir um prato *ride* que atendesse às necessidades e satisfações do instrumentista, principalmente no quesito *timbre*, significava uma grande vantagem no competitivo mercado da época. Era uma luta constante para alcançar qualidade, principalmente, na fase de aprendizado.

Os timbres do prato *ride* induzem o baterista a uma forma específica de padrão rítmico, tanto do samba quanto do *jazz*, talvez por disponibilizar uma bela coloração sonora, (usando-se a sinestesia das tintas de um pintor), o que predispõe facilidade, leveza, alegria e outros elementos importantes para permitir uma boa *performance*. Um timbre que desagrade o músico desviará sua escolha para outra peça da bateria ou mudará seu padrão rítmico e sua dinâmica. Patricia A. Holmes, do *Trinity College of Music, London, UK*, afirma que “o timbre é um dos mais importantes parâmetros da música e que pode ser também um dos recursos fundamentais de inspiração e estruturação de uma composição” (HOLMES, 2012, p. 301).

Diante desse cenário, compreende-se ser essencial mostrar aos jovens bateristas não só informações sobre o prato *ride*, objeto desta dissertação, mas também as consequências de sua adoção no *kit* da bateria, nas *performances*, nas gravações e na estética das composições. Entende-se ser útil mostrar aos futuros bateristas de samba e de *samba-jazz* que este é um dos mais notáveis instrumentos para conduzir ritmicamente um grupo, uma banda ou uma orquestra. Entende-se também que sua utilização nas conduções rítmicas não necessariamente se restringe aos bateristas de *jazz* e *samba-jazz*, bossa-nova ou samba suave, como preferem alguns músicos. Sua inserção em outros gêneros, pouco comuns ao seu uso, poderá ser interessante e inovadora.

Em face disso, cabe indagar: qual foi o trajeto percorrido para alcançar as informações e raciocínios trabalhados, à luz das evidências que vieram à tona com os recursos do século XXI? Quais as conclusões desta dissertação, que ficarão expostas ao juízo dos futuros estudiosos sobre o assunto?

Para alcançar as respostas a estas questões, um longo caminho foi percorrido, primeiro tentando sair das trevas, sem a noção do que seria produzir uma dissertação de Mestrado. Cabe lembrar que este texto foi fundamentado, além da biografia consultada, em entrevistas e análises de gravações, numa sequência histórica que se inicia na própria inserção da bateria no Brasil, nos motivos que facilitaram sua entrada no mercado brasileiro e no contexto histórico que apresentavam ambiente para tal.

O contato com os textos dos filósofos e de estudiosos, como Kofi Agawu, foi o que nos motivou a analisar as gravações com a presença do prato *ride* e compará-las com as análises produzidas das gravações sem ele, abrindo-se um novo horizonte de conhecimentos e recursos

para estudarmos o assunto. O entusiasmo transformou-se em um poderoso combustível para alimentar a curiosidade e a possibilidade de externar as experiências e concepções sobre as *performances* de jazz e samba, sem prejuízo de outros gêneros de música popular instrumental e cantada, inclusive música erudita. O contato com outros estudiosos, mestres e doutores com conhecimentos de temas com afinidades ao meu objeto de pesquisa, foram fundamentais para o enfrentamento das dificuldades que estavam à frente.

Foram necessárias as informações relacionadas aos timbres nas considerações feitas pelos arranjadores, compositores e estudiosos pesquisadores, como Guerra-Peixe e Patricia Holmes, bem como os principais tipos de *performances* dos bateristas que gravaram composições antes de incorporarem o prato *ride* em suas conduções rítmicas, e aqueles que, após haverem assimilado e adotado o *ride*, gravavam e tocavam o chamado samba de prato.

A constatação da presença e da ausência material do prato *ride* nas gravações analisadas nesta dissertação – bem como as pesquisas sobre as discussões de timbres, padrões rítmicos e estética – foi uma averiguação essencial para afirmar as convicções sobre os temas abordados.

Os impactos causados pelo advento do prato *ride*, em diversos aspectos das composições de samba, de gravações e de arranjos do mercado fonográfico, não ficaram despercebidos nesta dissertação.

No que se refere à estética das gravações de samba e jazz, as informações obtidas por meio de entrevistas e/ou informações por *e-mail* e pessoalmente, como as realizadas com Oscar Bolão, Pascoal Meirelles, Plínio Araújo, Ronie Mesquita, Salvador da Silva Filho, Sérgio Barrozo e Wilson das Neves formaram uma importante base para consolidar as concepções sobre os efeitos da inserção do prato *ride* nas gravações e apresentações ao vivo de composições de samba e jazz.

Foram abordados aspectos técnicos importantes da evolução das apresentações dos bateristas de jazz e de samba, com vistas a mostrar toda a complexidade que notadamente ficou oculta de uma grande parte dos músicos e, principalmente, da geração nova de futuros bateristas.

Esta pesquisa traz os debates sobre as consequências decorrentes das atuações de bateristas que se utilizaram dos timbres do prato *ride* para tocar samba. Para focalizarmos o recorte das décadas de 1950 e 1960, foi necessário, por vezes, extrapolar os tempos passado e futuro referentes a esse período. Foi feita uma alusão ao passado, quando se comentava sobre samba batucado. Este estilo ou tipo de *performance* do baterista foi resultado das primeiras intervenções com esse instrumento, que era novidade no início do século XX. Foi feita menção ao futuro, quando foi necessário analisar os efeitos e consequências da inserção e adoção da

condução rítmica do samba e do *jazz* por meio do prato *ride*. Foram feitas apreciações extramusicais relacionadas às classes sociais de onde advieram alguns protagonistas, bem como sobre as questões políticas de estado relacionadas à cultura e à música brasileira, sobre questões de mercado da indústria fonográfica e os motivos pelos quais elas foram motivadoras para a ocorrência dos fatos tratados neste trabalho.

Ao raciocinar sobre as correlações e cognições sobre os impactos advindos da adoção do prato *ride* pelos bateristas, constatou-se que, durante as gravações, haviam vários pontos de conflito entre os músicos e os engenheiros de som sobre o que consideravam desejáveis ou necessários para a obtenção de uma gravação que atendesse aos padrões técnicos e estéticos da prática contemporânea de gravação (SIMON ZAGORSKI-THOMAS, 2007, p. 200-201).

A hipótese de ter havido uma alteração da estética do samba foi objeto de um subcapítulo que recebeu uma atenção especial, haja vista sua importância no contexto das sequências dos fatos ocorridos após o advento do prato *ride*.

A dissertação está baseada nas análises de doze composições gravadas com a presença do prato *ride* e de outras três com análises semelhantes. Foram analisadas mais três composições sem a presença do prato *ride* e citadas outras quatro com análises semelhantes. Finalmente, foram analisadas mais três composições, as quais foram classificadas de fusão de musicalidades das gravações de sambas com e sem o prato *ride* e citadas mais três, com análises semelhantes.

As ideias de Kofi Agawu foram importantes, porque desenvolveram a percepção sobre as apreciações das gravações, mostrando o caminho da liberdade para se escapar das análises formais. Os sentimentos advindos da escuta e da possibilidade de deslindar os detalhes, aparentemente inextrincáveis da composição, permitiram aflorar os adjetivos próprios para qualificar o sentido das *performances*, dos arranjos e das composições.

O texto está estruturado em três capítulos: o prato *ride*, análises de gravações e protagonistas.

O Capítulo I, *O Prato Ride*, está subdividido em: função e breve história, os timbres, considerações e características técnicas, samba batucado, samba de prato, impactos e estética. Estas subdivisões referem-se às primeiras dificuldades para serem superadas e que abriram o caminho para o desenvolvimento desta pesquisa.

O Capítulo II, *Análises*, está subdividido em: conceitos escolhidos para as análises, gravações com a presença do prato *ride*, gravações sem a presença do prato *ride* e fusão de musicalidades das gravações com e sem a presença do prato *ride*. Este capítulo é o alicerce da dissertação, motivo pelo qual foi observada e verificada que a hipótese das alterações da estética

do samba, pela contribuição da inserção do prato *ride* nas gravações, pode ser compreendida pela assimilação das noções e das sensações expressas nas análises.

O Capítulo III, *Os Protagonistas*, é um capítulo que cita os participantes, ao mesmo tempo em que relata passagens relevantes do trabalho dos músicos instrumentistas, arranjadores, solistas e demais profissionais que participaram dos eventos e fatos citados.

O estudo do prato *ride*, objeto desta dissertação, exigiu a compreensão sobre a importância dos timbres dos instrumentos, a experiência no campo, o conhecimento da história da inserção desta peça da bateria no *kit* do instrumento, os motivos pelos quais os bateristas adotaram as conduções rítmicas neste tipo de prato, os impactos que tal fato causou nas *performances* dos instrumentistas, nas gravações, nos técnicos de estúdio, no mercado fonográfico, na estética do *jazz* e do samba e, enfim, nas concepções dos produtores⁶ de música, no tempo posterior à inserção do prato *ride* e na revolução estética do samba.

⁶ Entenda-se por produtores: músicos, compositores, arranjadores, técnicos de estúdio, regentes, diretores de gravação, entre outros envolvidos nas produções de música.

CAPÍTULO I – O PRATO *RIDE*

1.1. Função e Breve História

O prato *ride* é uma peça de percussão que apresenta timbres específicos adequados ao *jazz* e *samba-jazz* e, em raras oportunidades, utilizado para condução rítmica de outros gêneros e estilos. Na música erudita, há uma lacuna na utilização do prato *ride*, já que os compositores contemporâneos pouco escrevem para este tipo de prato. A maioria utiliza o prato suspenso para causar algum efeito especial ou para reforçar o colorido tímbrico e/ou dinâmica em um episódio grandioso da peça que esteja sendo executada.

Reporta-se, neste capítulo, a informação sobre a pequena história do prato *ride*, graças a um funcionário provador de pratos, aposentado da fábrica Zildjian:

“[...] a partir daí, pratos leves, médios, estilos de *rock* e *ping ride* de modelos maiores ficaram mais populares. Buddy Rich não usou um prato *ride* até 1959. Desde então, há agora centenas de pratos *ride* com diferentes configurações disponíveis no mercado. Antes, os pratos não eram de sustentação rítmica e eram muito pequenos e somente ofereceriam acentos. Os pratos de ataque (*crash*) eram frequentemente usados a partir de meados de trinta, e eram muitas vezes chamados *Bop* ou *Be-bop*. Louie Bellson, baterista de *jazz*, começou usando pequenos pratos mais pesados, na década de 1940, para criar padrões de conduções rítmicas, mas não incorporou modelos maiores de pratos *ride* até o início dos anos cinquenta” (informação prestada por e-mail, por John King, em 2012, E.U.A.)⁷.

Convém citarmos que a mão esquerda do baterista, ao conduzir o ritmo no prato *ride*, ganhou mais liberdade. Ao utilizar o *ride*, posicionado quase sempre no lado de sua mão condutora, à direita se é destro, o músico desfrutou da possibilidade de descruzar os braços o que não ocorria quando utilizava o *hi-hat*, geralmente disposto no lado contrário à mão que guiava o ritmo.

A adoção do prato *ride* para se tocar samba foi a novidade, a modernidade e concomitantemente apareceu uma idéia curiosa: alguns protagonistas da época começaram a pensar que esta estética nova, este samba novo, eram próprios para uma performance a ser apreciada como se fosse em um concerto. Muitos deles não queriam tocar para dançar porque acreditaram ser um trabalho menor. Músico de baile não teria o mesmo status daqueles que tocassem para ouvir. Segundo relatos de profissionais que pudemos ter o privilégio de presenciar,

⁷ “from there, light cymbals, medium, rock styles and ping ride of larger models were more popular. Buddy Rich didn't use a cymbal ride until 1959. Since then, there are now hundreds of cymbals ride with different settings available on the market. Before, the cymbals weren't rhythmic support and were very small and only offer accents. The cymbals of attack (crash) were often used from the mid-thirties, and were often called Bop or Be-bop. Louie Bellson, jazz drummer, began using small heavier cymbals in the 1940, to create rhythmic pattern standards, but not incorporated larger models of ride until the early fifties”.

Helcio Milito⁸ certa vez ao encontrar-se com Edison Machado sugeriu que ele tocasse para a plateia apreciar sua performance. Helcio deixou subentendido que tocar para dançar seria um desperdício de seu talento. Esta sugestão insinuava que a estética fora alterada pela presença do *ride*, que a recepção era sensível à performance e que, por sua vez, se alteraria em função dos timbres. Interessante notar que as orquestras ou bandas de baile mudavam o repertório e os elementos musicais utilizados no evento com o objetivo de animar ou desanimar a presença na pista de dança em função do horário de trabalho dos músicos. Este fato sugere que as composições que compunham o repertório transmitiam sensações ao público que reagia de acordo com elas.

1.2. Os Timbres

A apreciação sobre os timbres do prato *ride* passa por uma informação de um dos mais notáveis compositores brasileiros do século XX, o maestro César Guerra-Peixe: “Desde sua conversão ao nacionalismo, desejava conhecer a fundo as tradições musicais brasileiras” (NEVES, 2008, p. 213). César Guerra-Peixe era natural de Petrópolis, RJ, cidade onde tivemos contato com alguns de seus parentes. Ele deixou grande parte de seu acervo na residência de um deles, em Nogueira, bairro afastado do centro histórico. Era um professor aberto às ideias de seus alunos e à música popular, ao *jazz*, à percussão e tentava adaptar gêneros do folclore nordestino à bateria.

Segundo Neves (2008, p. 215):

Ao lado da atividade composicional de Guerra-Peixe, não se pode esquecer seu enorme trabalho na orientação de jovens compositores, graças, sobretudo, à classe de composição que manteve nos Seminários de Música Pró-arte do Rio de Janeiro, por onde passaram muitos de seus alunos. Seguramente, o modo de organização de seu curso de composição muito influenciou sobre o desenvolvimento de seus discípulos: o clima informal, a possibilidade de discutir abertamente todos os assuntos relacionados à música e à composição e, sobretudo, à chance de ouvir periodicamente as obras compostas nos concertos organizados pelo professor.

Durante os períodos em que tivemos contato com Guerra-Peixe, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1969 e, mais tarde, na década de 1970, percebemos que o compositor dava uma grande importância à questão dos timbres dos instrumentos, como mostra sua afirmação: “O Maracatu fica descaracterizado se estiver sem o timbre do gonguê⁹ associado ao padrão ritmo típico do gênero” (GUERRA-PEIXE, declaração verbal, feita por ocasião de suas pesquisas de campo em Sergipe, com lápis, papel e um pequeno gravador cassete, no

⁸ Helcio Milito – baterista citado no Capítulo III – Os Protagonistas.

⁹ Instrumento com uma campanula, mas que pode emitir duas notas, dependendo da *performance* do percussionista, com timbre metálico e com som de altura indeterminada.

aeroporto de Aracajú, em encontro casual, na década de 1970). Na região Sudeste, em suas aulas na escola Pró-Arte, na cidade do Rio de Janeiro, Guerra-Peixe tentava introduzir ou adaptar o maracatu à bateria. De acordo com seu entendimento, não se podia abdicar da presença dos timbres do gonguê, motivo pelo qual a estilização pretendida por meio da bateria necessitaria de um percussionista tocando esse instrumento para determinar a estética do maracatu, como se pode constatar na figura 1. “Nos maracatus tradicionais do Recife, utiliza-se o gonguê nesta função, instrumento semelhante ao agogô, porém com uma campana apenas, ao invés de duas” (OLIVEIRA, 2013, p. 127/Capítulo 2).

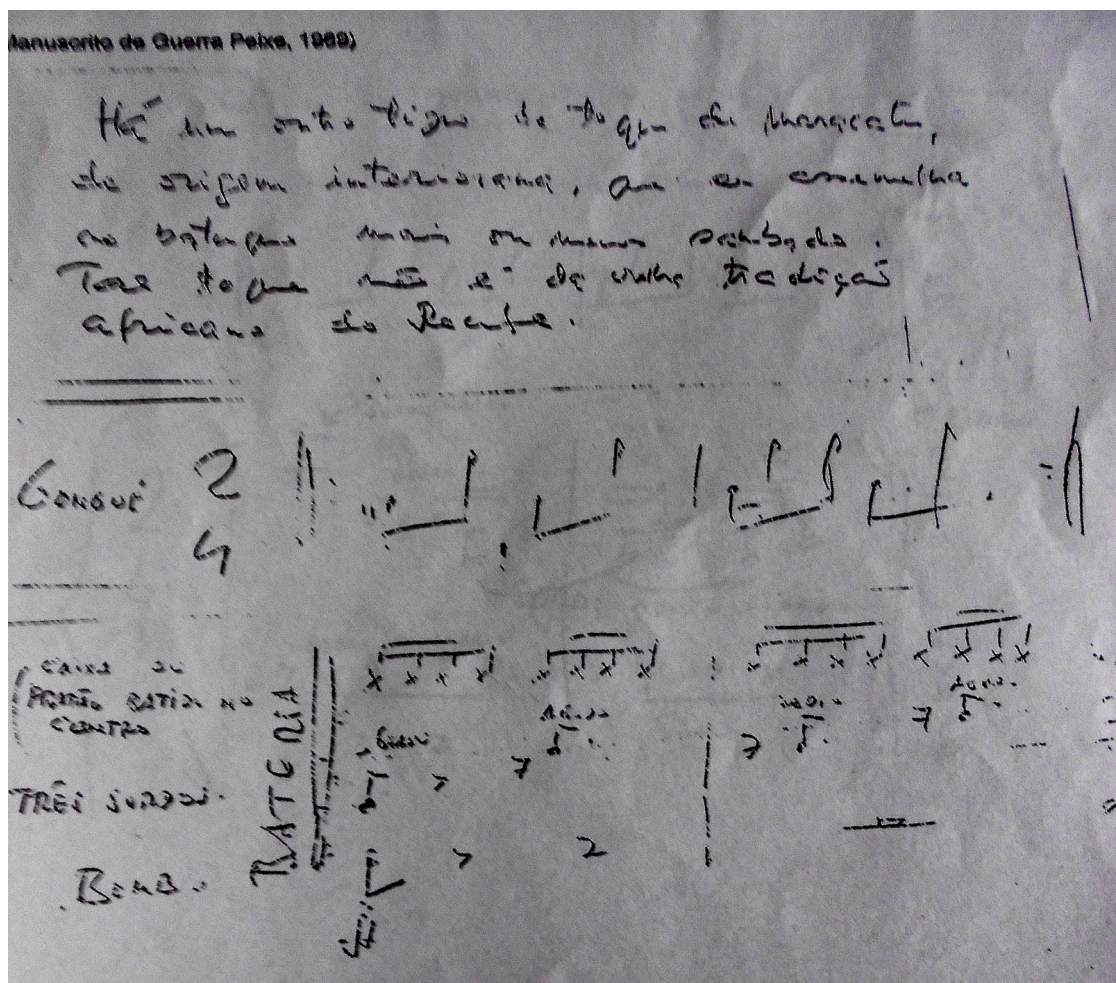


Figura 2 - Manuscrito de Guerra-Peixe

Manuscrito da década de 1970, em que se lê na parte superior: “há um outro tipo de Maracatu de origem interiorana que se assemelha ao batuque mais ou menos sambado. Tal toque não é da velha tradição africana do Recife”. No texto há uma pauta especial para o gonguê e outra para bateria destrinchada em três pautas para caixa ou prato batido no centro, três tambores, grave, médio, agudo e mais o bumbo.

“É difícil definir timbre acusticamente por causa das muitas características físicas dos sinais que contribuem para a sua realização” (PITT A. MARK apud GREY, 1977, p. 976)¹⁰. A percepção, no entanto, é fácil de entender: refere-se à qualidade de um som que se identifica com exclusividade. Por exemplo, “um instrumento musical é muitas vezes identificável por seu timbre” (PITT, 1994, p. 976).¹¹ “O timbre é o parâmetro de desempenho variável mais saliente e também pode ser a principal fonte de inspiração e estrutura na composição”¹² (HOLMES, 2012, p. 301). Quanto as *performances*, os timbres interferem nos instrumentistas, “especialmente quando as decisões são tomadas a respeito da qualidade do som a ser produzida, as metas interpretativas podem ser precursoras de decisões técnicas”¹³ (HOLMES, 2005, p.220).

Existe uma forma de associação de sensações psicológicas de natureza diferente, mas que parecem estar intimamente ligadas. Por exemplo, os timbres podem ser considerados, na música, como as cores para a pintura e para as artes plásticas. “A forma que mais prevalece na sinestesia é a de ‘ouvir’ música ou vogais em cor”¹⁴ (CAMPEN *et al.*, 2003, p.291). Fazendo-se uma comparação de um quadro de muitas cores utilizadas pelo artista com uma música rica em timbres provenientes de muitos instrumentos utilizados pelos instrumentistas, pode-se entender esse conceito. Segundo Holmes, “timbre também pode ser considerado como sinônimo de ‘cor de tom’ ou ‘qualidade de tom’ (Wessel, 1979) ainda que estes termos sejam igualmente vagos, na verdade, este último poderia ser percebido mais ao nível mental do que em termos objetivos”¹⁵ (HOLMES, 2012, p. 303).

Os timbres também marcam, de certa forma, o ambiente de *brasilidade*, como cita Neves (2007, p. 71) em seu capítulo sobre Mario de Andrade:

No plano do timbre, Mario de Andrade chamará a atenção para este fato pouco observado: a importância dos conjuntos instrumentais e sua formação, assim como da maneira especial de cantar, afirmando que aí reside uma maneira segura de nacionalizar a manifestação instrumental.

Pode-se observar que os percussionistas e bateristas de *jazz* valem-se muitas vezes mais dos timbres de seus instrumentos e da boa escolha de suas inserções nas composições para enaltecer sua habilidade musical. Uma pequena inserção de uma nota de um triângulo, por

¹⁰ *Timbre is difficult to define acoustically because of the many physical characteristics of the signal that contribute to its realization.*

¹¹ *For example, a musical instrument is often identifiable by its timbre.*

¹² *“timbre is the most salient variable performance parameter and can also be the primary source of inspiration and structure in composition” (HOLMES, P. A., 2012, p. 301).*

¹³ *“especially when decisions are made regarding the quality of the sound to be produced, interpretative goals could actually be the precursors of technical decisions” (HOLMES, P.A. 2005, p. 220).*

¹⁴ *“The most prevalent form of synesthesia is “hearing” music or vowels in color” (CAMPEN, C. et al, 2003, p. 291).*

¹⁵ *“Timbre can also be regarded as synonymous with ‘tone colour’ or ‘tone quality’ (Wessel, 1979), yet these terms are equally vague and the latter could actually be perceived in judge- mental rather than objective terms” (HOLMES, P. A., 2012, p. 303).*

exemplo, em uma composição, pode ter mais relevância e ficar mais destacada para a plateia do que muitas notas de outro instrumento sem brilho ou com um timbre que se integra à textura.

Sobre os influxos dos timbres nas performances de especialistas, Holmes (2012, p. 304) afirma:

Performers especialistas parecem perceber o timbre através da criação de imagens mentais (representações internas conscientes) que informam e guiam tecnicamente a tomada de decisão de como uma interpretação deve se desenvolver [...] identificado este fenômeno em artistas de elite, que, antes de tocar, percebem a imagem (fisicamente ou mentalmente) e o caráter do som que pretendem produzir (2005). É claro que, como um veículo de comunicação de conceitos estruturais e imaginação interpretativa, timbre é vital.¹⁶

Os timbres orientam a tomada de decisões técnicas sobre como uma interpretação deve se desenvolver. Isso porque estes se realizam no sentimento do *performer* e praticamente determinam não só as escolhas das peças da bateria a serem utilizadas em uma composição, mas também os padrões rítmicos e *grooves*¹⁷ que melhor se amoldam ao *swing*.

Os padrões rítmicos e *grooves* utilizados pelos bateristas de samba e de *jazz* eram sustentados principalmente pelos timbres das peças. Tanto é que, no mercado dos bateristas, até hoje, há sempre a pergunta irônica: **tu já encontrastes teu *ride* perfeito?** A pergunta sempre ocorre em tom de brincadeira, devido à dificuldade que o músico sente ao expressar, com palavras, os timbres do prato que estão em sua imaginação. O baterista quase sempre encontra muita dificuldade para ajustar a sua concepção sobre os timbres do prato com aquele que ele procura e encontra na prática.

Tanto para o *jazz* quanto para o samba não convencional, o prato *ride* chegou para os bateristas como uma **tinta de cor nova para pintar o quadro musical**¹⁸. A cognição dos timbres do prato *ride*, do ponto de vista do baterista, pode ser comparada às cores de um pintor de quadros. Trata-se, portanto, de uma cor exótica que seria utilizada nas gravações de samba e de *jazz* a partir da década de 1950. Os timbres do prato *ride* eram exóticos para a época em que foram introduzidos no *jazz* norte-americano, tanto que Peter Watrous publicou no *The New York Times*, em seu breve artigo sobre uma apresentação da banda formada por Eric Alexander (ao saxofone tenor), Gerald Cannon (contrabaixo) e Ray Appleton (bateria) que o grupo citado desenvolveu sua performance no Indianapolis *Jazz World*, na década de 1950, quando Appleton

¹⁶ “Expert performers appear to perceive timbre through the creation of mental images (conscious internal representations) that inform and guide technical decision-making as an interpretation develops [...] identified this phenomenon in elite performers, who, before playing, image (either physically or mentally) the character of sound that they wish to produce (2005). It is clear that, as a vehicle for communicating structural concepts and interpretative imagination, timbre is vital” (HOLMES, P., 2012, p. 304).

¹⁷ *Groove*: levada, condução rítmica.

¹⁸ A sinestesia do timbre com a cor pode ser constatada nas indicações das características técnicas dos modelos de pratos relacionados no item 1.3, no prato designado “ZILDJIAN AVEDIS 21 A8015 – ARMAND RIDE”, em que se lê na descrição “[...] lembra muito o *light ride* Avedis dos anos 1960 “ ou ainda pratos *Dark* das fábricas Paiste e Zildjian.

“tocou suavemente um desses pratos *ride* que fazem o *jazz* alegre para se ouvir”¹⁹.

A possibilidade de se conduzir o ritmo com uma boa definição dos toques da baqueta no metal do prato trouxe aos bateristas a possibilidade de ficarem independentes dos timbres, dos instrumentos típicos das escolas de samba. Utilizando apenas o prato *ride* para fazer a condução rítmica, os músicos puderam sentir o prazer de fazer seu samba ou seu *jazz* com mais evidência e com mais clareza. Um bom exemplo pode ser observado na análise do *Samba with some Barbecue – Paul Desmond*, no capítulo II desta dissertação –, na qual a ausência de instrumentos rítmicos característicos permite uma percepção da condução rítmica, com a nitidez e a beleza de um timbre agradável do *ride*, que dá vida e leveza à composição, com a discrição na medida certa para não ofuscar as *performances* dos demais instrumentistas participantes da gravação.

A escolha correta das peças da bateria está relacionada aos seus timbres. Dessa forma, a recepção da composição é aceita, reconhecida e identificada mais facilmente pela plateia. Torres faz considerações sobre os timbres, quando afirma que:

A escolha dos timbres de cada instrumento também pode estar relacionada aos sons que as pessoas já estão habituadas a ouvir. Não é estranho para um brasileiro ouvir os sons das platinelas de um pandeiro, sons de chocalhos, ou mesmo o som agudo das cordas de um cavaquinho. Da mesma maneira, os toques de tambores – como congas, quintos e tumbadoras – não são estranhos para os povos africanos e os países que têm em sua formação étnica a presença da cultura africana. (TORRES, 2010, p. 130)

Vale dizer que os timbres produzidos pelos ataques de baquetas nas peles (membranas) dos tambores e bumbos em geral são mais agressivos e também mais comuns. Talvez estejam em uma região de frequência mais confortável à audição humana e este seja o motivo pelo qual o samba batucado é adotado nas concepções de bateristas não jazzistas.

Em desfiles de escolas de samba, não cabe a utilização do prato *ride* ou de vários pratos *rides* tocados em uníssono, pois “a incorporação do prato *ride* na bateria brasileira é uma clara influência do *jazz*, o mesmo não ocorrendo com as escolas de samba, que, por razões históricas e socioculturais distintas, não se submeteram às mesmas influências da cultura americana”(informação do Professor Rodolfo Cardoso de Oliveira em, 2014)²⁰.

¹⁹ “has one of these lightly ringing ride cymbals that make jazz a joy to hear” (Watrous, P., 1996).

²⁰ Cabe registrar o agradecimento ao Professor Doutor Rodolfo Cardoso, da UNIRIO, pelas indispensáveis informações sobre particularidades de instrumentos de percussão como o gonguê, agôgô, triângulo sinfônico, entre outros.

1.3. Considerações e Características Técnicas

Este instrumento, típico do *jazz* norte-americano, o prato *ride*, começou a ser utilizado por bateristas brasileiros de *samba*, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, no período de 1950, 1960 e 1970, como veremos mais à frente, no CAPÍTULO III, intitulado *Os Protagonistas*.



Figura 3 - Prato *ride* – tipo K.

Na parte superior está gravada a palavra *RIDE*.

O prato *ride* teve uma aceitação quase total entre os bateristas de *samba* e *jazz* e foi muito pouco utilizado pelos bateristas de *rock* e *samba* convencional, bem como de outros gêneros. O *ride* tornou-se uma peça da bateria moderna, apresenta timbres específicos com estética própria para o *jazz* e *samba-jazz* e, em raras oportunidades, utilizada para condução rítmica de outros gêneros e estilos.

Os timbres característicos deste prato têm características especiais, no que se refere às suas variações e definições de padrões rítmicos, e são próprios para destacar com clareza os *grooves* utilizados pelos instrumentistas. As notas são de curta duração, e os timbres atingem altas frequências, às vezes, superando 20.000Hz²¹.

²¹ Análise através de espectograma do *Sonic Visualizer*. Pode-se observar na análise da gravação “Meu Fraco é Café Forte” no CAPÍTULO II, *Análises*.

1.4. Marcas e Modelos ²²

Ao nos referirmos aos modelos e marcas de pratos com suas características técnicas, foi utilizada a sinestesia que ocorre principalmente com nossas sensações sobre timbres. As questões sobre tamanho, presença ou ausência de cúpula e demais aspectos físicos obviamente não são subjetivos e são facilmente constatados nas descrições fornecidas pelas fábricas. Claramente, os modelos e marcas aqui expostos não esgotam a variedade disponível no mercado do século XXI, que surgiu ao longo das décadas posteriores a 1960. O que aqui se deseja é mostrar quão forte foi a aceitação e o impacto do *ride* na indústria de instrumentos e como os arranjadores e compositores se familiarizaram com os diversos recursos a serem utilizados em seus trabalhos. Grandes compositores e estudiosos conhecem muito pouco sobre esta peça da percussão, chegando a desperdiçar efeitos e possibilidades nos arranjos e composições.

As informações sobre os modelos mencionados foram obtidas por meio da fonte citada na nota de rodapé nº 22, porém, foram enriquecidas com informações pessoais do autor sobretudo no que se refere ao fato de alguns modelos *abrirem*²³ muito sem prejudicar ou empastelar o som e a qualidade da condução. Este fato ocorre porque seus timbres estão em faixas de frequências diferentes dos instrumentos.

Na figura nº 4, observa-se o prato *ride* sem cúpula, características que lhe confere timbre intimista, próprio para música de câmara. Os toques da baqueta no metal são bem determinados e nítidos, o que permite ao baterista tocar com mais intensidade sem, entretanto, aumentar o volume do som. Este fato oferece conforto e segurança para o instrumentista. É um prato apazível para gravações porque evita os vazamentos²⁴, negociações com os técnicos de estúdio e os seus timbres raramente desapontam os protagonistas da gravação.



Figura 4 - Prato *Flat Ride*²⁵ 20 Zildjian ZHT (sem cúpula).

²² Disponível em: < <http://www.zildjian.com.br/padrao/padrao.php?link=linhas&categoria=E030&linha=C1544> > acesso em 27 nov. 2013.

²³ *Abrir*, no jargão dos bateristas, significa que o prato tem um *sustain* muito demorado, além daquele desejado para um *ride*.

²⁴ Vazamentos – significa as entradas das frequências do prato nos canais de gravação de outros instrumentistas.

²⁵ *Flat ride* – prato de condução rítmica sem cúpula.

O modelo “ZILDJIAN AVEDIS 20 A8014 – ARMAND RIDE” de condução apresenta harmônicos suaves e oscilantes, sem perda de controle ou articulação. Tem uma cúpula grande, com 20” de diâmetro, é leve e tradicional. Do *jazz* à MPB, é uma opção de qualidade sonora indiscutível.

“ZILDJIAN AVEDIS 20 A0024 – CRASH RIDE” tem uma característica significativamente confortável por ser, ao mesmo tempo, de condução e ataque. Tem boa definição quando usado para condução e também tem o som característico de *crash* médio, quando tocado na borda com o corpo da baqueta. Este modelo tem 20” de diâmetro, é leve e tradicional.

“ZILDJIAN AVEDIS 20 A0034 – MEDIUM RIDE” é próprio apenas para condução e apresenta uma sonoridade muito agradável. É um dos mais versáteis da linha Avedis, com 20” de diâmetro, meio leve e tradicional.

“ZILDJIAN AVEDIS 20 A0042 – PING RIDE” é um prato típico de condução, tem resposta clara de agudos com excelente definição e qualidade de *ping*²⁶. É muito versátil e pode ser usado em vários gêneros musicais. Este modelo tem 20” de diâmetro, é meio pesado e tradicional.

“ZILDJIAN AVEDIS 20 A0080 – ROCK RIDE” é de condução, pesado, com durabilidade, com 20” de diâmetro, tem um som cortante de cúpula e é excelente para ser usado em grandes palcos. O subtítulo *rock ride* não significa que seja ideal para o gênero *rock*, refere-se mais à sua potência e agressividade e por ter um *sustain*²⁷ mais longo que os *rides* intimistas e próprios para o *jazz* ou *samba-jazz*. É raro observarmos bateristas de *rock* conduzir ritmos em *rides*. É usual, neste gênero, a condução ser feita por meio do bumbo, caixa e com as notas curtas tocadas no *hi-hat* e ataques em pratos *crash*.

“ZILDJIAN AVEDIS 21 A0081 – ROCK RIDE” é semelhante ao anterior, apenas se diferenciando pela medida do diâmetro, com uma polegada a mais, com 21”.

“ZILDJIAN AVEDIS 21 A0079 – SWEET RIDE” é um excelente *ride* para múltiplas finalidades, porque tem um *sustain* expandido, porém, devido à sua suavidade e ao fato de abrir muito, não afeta a qualidade da condução, não interfere nas outras frequências e lembra um *flat ride*. Trata-se de um prato com diâmetro de dimensão pouco comum nesta categoria, com 21”.

“ZILDJIAN AVEDIS 21 A20079 – SWEET RIDE BRILLIANT” é um *ride* para múltiplas finalidades com expansão do *sustain*. Sua qualidade sonora é muito insinuante e tem

²⁶ *Ping* significa sibilo.

²⁷ *Sustain* é um termo musical usado pelos bateristas que designa a capacidade de um instrumento em prolongar uma nota, uma vez que essa tenha sido emitida, ou seja, sem que o instrumentista tenha que a emitir novamente.

um acabamento brilhante. Tem 21" de diâmetro, não é pesado nem leve e é muito interessante para apresentações em palcos com plateia não muito grande. É preciso cautela se houver amplificação. O técnico de som deve negociar com o baterista o tipo de amplificação para não se perder ou distorcer a beleza do timbre. Tem peso médio e timbre brilhante.

“ZILDJIAN AVEDIS 21 A8015 – ARMAND RIDE” apresenta timbres suaves, tem uma cúpula grande, com *ping* mais definido que o do mesmo modelo de 20" e lembra muito o *light ride* Avedis dos anos 1960, com o peso meio leve.

A série original Zildjian continua fazendo história na indústria de instrumentos de percussão, com mais tamanhos e medidas do que qualquer outra série. São pratos mais populares e versáteis.

Os pratos “A-CUSTOM” apresentam doce percepção de seus timbres, uma expressão sofisticada dos timbres clássicos “A-ZILDJIAN”. Estes são pratos mais leves, feitos com técnica de martelamento giratório, radicalmente inovadora (pequenos pesos de metal), criando um som excepcionalmente rápido, brilhante, puro e moderno²⁸. Foram desenvolvidos em parceria com o baterista Vinnie Colaiuta²⁹ e são pratos muito versáteis e musicais.

Os pratos “K” são famosos, com tonalidades fechadas³⁰, secas³¹ e complexas. São pratos feitos por meio de um trabalho de martelamento elaborado e extenso, resultando em uma peça que pode ser de propagação sonora extremamente intensa e, ao mesmo tempo, muito melodiosa.

Os pratos “K-CUSTOM” são tradicionais e antigos, elaborados em décadas anteriores à década de 1980. Na época, apresentavam uma expressão similar a dos timbres “K-ZILDJIAN”. Este modelo foi criado por meio de uma mistura de técnicas tradicionais e modernas de martelamento, produzindo um som mais seco, realçando o caráter “K” de cada prato.³²

Para avaliar a variedade disponível no mercado e, como foi dito, o impacto e a aceitação do prato *ride*, citamos também alguns modelos da marca *Paiste*, como *Signature Traditional*, *Signature Dark Energy*, *Signature*, *Signature Precision*, *Formula 602 Modern Essentials*, *Formula 602 Classic Sounds*, *Twenty Masters Collection*, *Twenty Custom Collection*, *Rude*, *Giant Beat*, *Black Alpha*, *Alpha*, *Alpha Boomer*, *Artist Inspiration*.³³

²⁸ *moderno*, neste caso, significa século XXI.

²⁹ Vinnie Colaiuta – famoso baterista americano de *jazz* com uma discografia que mostra sua participação em cerca de 500 gravações, no período de 1977 a 2013 de diversos gêneros.

³⁰ *Fechadas* significa *com sonoridades graves*, segundo informações do fabricante.

³¹ *Secas* significa *com notas curtas*.

³² Disponível em: < <http://www.zildjian.com.br/padrao/padrao.php?link=categorias&categoria=E030> > Acesso em 27 jun. 2013.

³³ Disponível em: < <http://paiste.com/e/cymbals.php?family=3&category=1&action=category&model=198> > Acesso em 27 jun. 2013

O desenvolvimento das fábricas de pratos foi muito expressivo e produziu alguns tipos já citados, como se pode observar pela variedade de fábricas e modelos, como as marcas *Paiste, Meinl, Orion, Stagg, Bosphorus, Dream, Wuhan, Amedia, Ufip*. Citamos, também, as marcas de tradição turca, como *Sabian, Zildjian, Istanbul, Turkish e Saluda*. Algumas destas marcas são próprias para fabricação com processos que datam do século XVII, sendo alguns feitos à mão até hoje. A marca Sabian, embora de fabricação americana, surgiu de uma dissidência da família proprietária da fábrica Zildjian, que também tem origem ancestral na Turquia e que detém o segredo da liga metálica de manuseio e fabricação.³⁴

1.5. Samba Batucado

O baterista que adota a performance do samba batucado imprime uma estética muito contrastante àquele que toca o samba de prato. São estilos diferentes de *performances* referentes ao samba, **mas não são antagônicos**. Este contraste ocorre em grande parte pelo colorido do quadro musical das gravações ou *performances*, ou seja, da combinação dos padrões rítmicos das peças da bateria somados aos timbres dos instrumentos típicos de escola de samba tocados por percussionistas.

Para compreender este tipo de *performance*, foram feitas algumas considerações e relatos sobre a sua evolução. O que é citado, a seguir, esclarece como o samba batucado ocorreu e ainda ocorre no início do século XXI.

A inserção da bateria, desde sua introdução na cidade do Rio de Janeiro, “em meados de 1919” (TINHORÃO, 1998), deve ter provocado uma alteração na forma de tocar e gravar sambas. O aparecimento da bateria pode ter deflagrado uma curiosidade nos arranjadores e músicos da época, motivo pelo qual os bateristas da época começaram a estilizar as baterias de escola de samba, acoplando instrumentos de percussão ao instrumento original. O samba era relacionado àqueles mais comuns que se encontravam nas escolas de samba. Eram eles: o tamborim, agogô, cuíca, pandeiro, reco-reco, chocalho, caixa, surdo e ganzá (informação verbal fornecida por Plínio Araújo, em 19/09/2012).

A introdução da bateria no Brasil, especialmente na antiga Capital da República, ocorreu por volta de 1919. A primeira bateria foi importada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, depois pela Rádio Tabajara de João Pessoa (PB), em 1937. Esse fato ocorreu coincidentemente com o momento em que o samba foi eleito como o gênero **símbolo nacional**,

³⁴ Informação obtida informalmente com vários bateristas profissionais ativos no mercado em 2012.

desde 1920 e 1930 (NAPOLITANO, 2004). Logo, os primeiros bateristas brasileiros começaram a adaptar os ritmos brasileiros, especialmente o samba, ao novo instrumento advindo do *jazz*. O samba era tocado na caixa, com uma vassourinha na mão esquerda e uma baqueta com borracha na ponta. A vassourinha tinha a função do ganzá, e a baqueta, a do tamborim. O bumbo era tocado com uma semínima no tempo dois, e o samba, escrito em 2/4. O *hi-hat* ou era pouco ou não era utilizado (informação verbal fornecida por Plínio Araújo, baterista fundador da Orquestra Tabajara, e corroborada por Oscar Bolão, percussionista e aluno de Luciano Perrone, em 2012).

Para Alfredo Gomes³⁵, o *hi-hat* teve uma história à parte bem curiosa e já mostrou sua importância, de acordo com sua declaração:

“Os primeiros *hi-hats*, que eram bem baixos e só podiam ser tocados com o pé, ficaram conhecidos como *snow shoe* (sapato de neve) e, posteriormente, mais desenvolvido, o *low boy* (garoto baixinho). Em 1928, o grande baterista e caixista da Orquestra da *Radio City Music Hall*, Billy Gladstone, inventa a *hand sock cymbal stand*, que passa a ser fabricado pela *Leedy Drum Company*, da qual Billy era *endorser*³⁶. Em 1937, a Gretsch inclui esta peça no seu catálogo, e o *hi-hat* passa a ser a peça principal na condução dos bateristas da *Swing Era* (informação verbal de Alfredinho Gomes ao autor, data [s.d.], década 1970).

Segundo Plínio Araújo:

“A *performance* do samba na bateria foi se alterando com o tempo, atendendo às exigências das gravações do disco 78 rpm³⁷, que exigiam pouco volume da percussão para não dificultar as gravações no *máster*, que era feito em cera de carnaúba. O prato *ride* não existia nessa época. Os pratos somente eram utilizados em momentos de ataques para destacar exigências da composição” (informação verbal fornecida por Plínio Araújo, em 2012).

³⁵ Alfredo Gomes, baterista carioca que viveu o tempo fora do recorte de tempo desta dissertação. Ele foi meu primeiro professor e ensinava especificamente o uso das vassourinhas. Trabalhou muito tempo com o famoso *jazzista* brasileiro Victor Assis Brasil, com o qual eu também tive a oportunidade de tocar em algumas *jam sessions*.

³⁶ *endorser* refere-se à pessoa ou empresa que, através da assinatura de um instrumento negociável, transfere o título do instrumento (ou a propriedade chamada nele) para outro.

³⁷ rpm - rotações por minuto

A bateria já tinha sido introduzida pelos arranjadores e também pelos líderes de orquestra como instrumento solista, como todos os demais componentes dos grupos musicais, conforme considerações de Barsalini (2009, p. 77) correlacionadas a esse fato:

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

No início do século XX, a música popular ficou sob forte influxo norte-americano, conforme destaca Tinhorão (1998, p. 252-253):

Na área da Música Popular, a partir da Primeira Grande Guerra, a classe média americana começava a aceitar gêneros de música criados pelos editores e produtores de Nova Iorque. O mesmo fato tornou-se evidente no Brasil. Enquanto o primeiro cilindro com o *cake-walk* de 1903 até 1914, a Casa Edison, em selos Odeon, e a Victor, no Rio de Janeiro, mais a Casa Elétrica do selo gaúcho, em Porto Alegre, e a Casa Edison, de Gustavo Figner, de São Paulo, sob o selo Phoenix, lançaram um total de sete discos com música americana (dois *cake-walks*, três *two steps* e um *fox-trot*), as mesmas produtoras e gravadoras, acrescidas de mais duas nacionais, A Popular, do Rio de Janeiro, e Imperador, de São Paulo, lançariam entre 1915 e 1927 – quando termina a fase das gravações pelo primitivo sistema mecânico – nada menos que cento e trinta e nove *fox-trots*, vinte e três *one-steps*, sete *ragtimes*, seis *two steps*, três *fox-blues*, dois *shimmies*, um *charleston* e um *blue*, num total de cento e oitenta e duas gravações, ou seja, 2.500% mais música americana do que no decênio anterior.

Segundo o pesquisador Barsalini (2009), em sua dissertação de Mestrado, intitulada ‘As Sínteses de Edison Machado’, existem várias contradições sobre a inserção da bateria no Brasil, explicitadas pelos etnomusicólogos Alberto Ikeda, pela escritora Botyra Camorim, em seu livro sobre a vida artística do maestro Gaó (1985), da cidade de Salto, no Estado de São Paulo, e pelo músico e pesquisador Hardy Vedana. Entretanto, seria quase unânime a ideia da correlação que houve entre o *jazz*, por meio das *jazz-bands*, e as afirmações de Tinhorão, sobre a moda e influxos subjacentes dos subgêneros de *jazz* na música popular brasileira, especialmente, na instrumental.

Segundo Tinhorão (1998, p.252-253):

Para reproduzir tais gêneros musicais, da forma mais próxima com que soavam em seus países de origem, os músicos brasileiros foram levados a adotar o chamado *Jazz Band*, o que obrigava a importar o instrumento básico: a bateria compacta inventada pelos negros do Sul dos Estados Unidos, à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal, o que permitia diferentes efeitos sonoros conforme emprego de baquetas e vassourinhas metálicas na percussão.

A bateria era destacada nas *performances* de orquestras pelos arranjadores, como Radamés Gnattali e Guerra-Peixe na Rádio Nacional, atendendo às exigências do mercado da época. Era o que hoje se chama samba batucado³⁸ (sem o prato *ride*), com a condução rítmica feita com ênfase nos tambores e com a ajuda de percussionistas para acrescentar os timbres de instrumentos de escola de samba.

Na medida em que o mercado da música avançava, tanto no que se referia às gravações quanto à música ao vivo, principalmente de bailes, a bateria se tornaria um instrumento indispensável para as formações de orquestras e pequenos grupos. As *performances* dos bateristas, pioneiros das décadas de 1920 até 1970, foram se modificando, tanto nos padrões rítmicos quanto na escolha dos timbres a serem utilizados. Entre os bateristas pioneiros, são citados Joaquim Silveira Tomás, Valfrido Pereira da Silva, João Batista das Chagas Pereira (mais conhecido como Sut) e Luciano Perrone. Sut esteve nos Estados Unidos, onde se tornou amigo de Gene Krupa, baterista de *jazz* que elevou o instrumento à importância de solista ou, no mínimo, coadjuvante de importância equivalente aos solistas. “Esta concepção que ocorria no *jazz* das décadas anteriores a 1950 foi importada para a música brasileira e implementada em diversos gêneros populares” (informação verbal fornecida por Plínio Araújo e Oscar Bolão, em 2012).

1.6. Samba de Prato³⁹

Os bateristas profissionais de *jazz* e samba que trabalhavam no Rio de Janeiro e, eventualmente, em outras cidades, como São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife, precisavam tocar bem o que era chamado de *samba* no mercado dos bateristas. Eles referiam-se somente aos instrumentos em que os padrões rítmicos eram tocados no tamborim, no surdo e no ganzá; não se referiam à harmonia, melodia e muito menos às letras das músicas.

³⁸ O *samba batucado* também foi chamado em alguns momentos de *samba cruzado*

³⁹ *Samba de prato* é uma denominação adotada para as *performances* sempre que o baterista utiliza o prato *ride* como a principal peça da bateria para conduzir ritmicamente o grupo musical.

Plínio Araujo conta em entrevista concedida em 04/10/2012 de parte da história do começo do samba de prato que ocorrera com ele:

“Eu tocava samba cruzado. Não sei se o Jadir tocava assim. Em 1958 para 1959, eu ia gravar um LP com orquestra. Um dia, o Pedro Sorongo, que era um cara diferente, gostava de fazer umas composições. Numa visita musical com os irmãos Araújo, ele sabia que o Severino gravaria sua música. Era um tipo de música bossa-nova. O Pedro me disse que está nascendo na Zona Sul uma música diferente. O baterista toca o samba no prato, não disse aonde. Eu pedi que ele me desse uma ideia do ritmo que faria. Falou da mão no aro, falou algumas coisas da bateria. O ritmo era com a seguinte frase. Veja bem! Não é aquele ritmo do João Gilberto. Era um pouco diferente. Mostrou a frase e não se sabia como fazê-la. Fiz a frase no *hi-hat*. Quais seriam as peças a serem utilizadas? Seria no aro, no prato? Quando João Gilberto gravou o ‘Chega de Saudade’ ele já fazia outra variação, diferente da música do Pedro”.

Os bateristas trabalhavam em bailes, rádios, gravações, acompanhamento de cantores e com música instrumental de bandas com saxofones, trombones, trompetes, guitarra, piano, contrabaixo, bateria e percussão.

Os bateristas de *jazz*, após a época do *swing*, das *big-bands* e do *Be-Bop*, utilizavam timbres com predominância das regiões médias e agudas. Talvez fosse para evitar a superposição de frequências de sons, principalmente, do contrabaixo acústico. A falta de amplificação e as frequências do bumbo da bateria em *overlap*⁴⁰ ocultavam as notas e o som do contrabaixo. Os bateristas, percebendo esse problema, retiraram o bumbo contínuo da condução, retirando as suas frequências graves. Com isso, obtiveram dois ganhos: primeiro, ocorreu o destaque do contrabaixo, fazendo frases ritmicamente junto ao *ride*, criando uma estética de condução rítmica própria do *jazz* e ganharam mais uma nova função para o bumbo, como apoio e complemento de frases de outros tambores.

No samba, concebido por grande parte dos bateristas, houve a absorção dessa concepção do *jazz*, ao mesmo tempo que assimilaram o *samba de prato*. Nesse tipo de *performance* de bateristas de samba, não se assimilou a retirada total do bumbo na condução como no *jazz*. Apenas os acentos, apoios a ataques no *crash*⁴¹ e eventuais complementos de frases dos tambores, puderam ser assimilados. Isso ocorreu porque no samba de prato, ao contrário do *jazz*, o bumbo ajudava e complementava os padrões rítmicos do *ride*, porém, esse tambor grave da bateria tinha a membrana de ressonância com um furo no centro ou deslocado para as bordas. Pode-se encontrar bateristas que tiraram a membrana de ressonância colocada na parte frontal do bumbo, tornando o som do bumbo muito ‘seco’, de forma a não misturar as frequências graves com aquelas do contrabaixo. Nesse caso, o trabalho do pedal se dá com muita eficiência, tanto para complementar a condução do *ride* quanto para calçar os apoios ou marcações episódicas junto aos ataques nos pratos *crash*, ou mesmo, para finalizar frases

⁴⁰ *Overlap* – sobreposição

⁴¹ *Crash* – modelo de prato impróprio à condução rítmica. Tem uma resposta rápida e deve ser utilizado para marcar um final de frase ou um episódio essencial para a composição.

rítmicas. Os dois tipos de *performances* de bateristas poderiam ser representados pelos músicos Luciano Perrone, com o samba batucado, e Edison Machado, com o samba de prato (BARSALINI, 2009).

Parece que ainda há uma espécie de tensão entre os dois estilos: o samba de prato e o samba batucado. Não creio ser possível haver um atrito entre um e outro modo já que se trata de adaptar a forma de tocar ao arranjo.

Esta questão parece existir veladamente, o que se pode verificar-se no depoimento de Oscar Bolão:

“Os caras de bossa-nova gostam de samba, mas eles ouviam muito *jazz*, e como eles não sabiam tocar, eles eram jovens da Zona Sul de classe média, eles não sabiam tocar como os caras da gafeira tocavam [...] e “taí” até hoje...o que eu falo, o que eu acho, o que eu lamento é que todo e qualquer samba é tocado só dessa maneira, então se desaprendeu. Se eu tivesse segurado essa bandeira, o samba batucado teria morrido, esse jeito de tocar teria morrido [...] agora, é difícil tocar. A bossa-nova era uma coisa que qualquer um poderia tocar, mas fazer um samba dobrado, um samba cruzado, tocar um surdo, fazer uma caixa como tamborim...”dançou, dançou”, “nego” não faz e não faz mesmo...porque não é uma coisa óbvia, é um ritmo difícil de tocar ... muito embora os ‘bateras’ da bossa-nova instrumental tenham feito coisas muito bacanas ... Edison Machado, Milton Banana [...] enfim, uma porção deles, a gente faz uma lista enorme, mas a questão é que se mudou a maneira de tocar e ficou mais fácil, só um detalhe, ficou mais fácil de executar, mas o samba autêntico mesmo precisa ter [...] e é uma pena, porque com esta influência [...] do jazz, da bateria americana, ninguém grava mais assim (samba batucado).” (Entrevista concedida por Oscar Bolão em 27/09/2012, transcrita na íntegra nos anexos)

No Rio de Janeiro, uma parte dos bateristas profissionais se encantava pelos timbres do *ride* e se sentia atraída para utilizá-los no ritmo do samba. Os instrumentos de percussão, principalmente aqueles de timbres agudos e insinuantes, como os triângulos sinfônicos⁴², induziam os bateristas a enriquecer a bateria convencional com outras *cores*.

Escapar dessa percepção e entender que a simplicidade da condução rítmica do samba e do *jazz* era eficaz, levaria o baterista a uma concepção mais conveniente. Seria necessário um prato de condução que fosse ao mesmo tempo provido de um timbre agradável, limpo e que sugerisse um timbre próximo ao triângulo sinfônico, **porém, com notas curtas**. Durante as *gigs*⁴³ das décadas de 1970 e 1980, poder-se-ia encontrar aquele que seria o prato ideal: o prato *flat ride* (sem a cúpula). Quem trouxera um desses de Los Angeles e o utilizava na década de 1970 era o baterista Ronie Mesquita⁴⁴. Era um *ride* moderno e aperfeiçoado desde os anos 1970 pela fábrica suíça de pratos *Paiste*. A primeira vez que vimos e escutamos um timbre desses foi na boate ‘Number One’, em Ipanema, no Rio de Janeiro, na década de 1970. Tocávamos num grupo que revezava com uma banda, cuja formação era composta por Ronie, à bateria, Osmar

⁴² O triângulo sinfônico tem as notas longas com um timbre mais limpo e brilhante. Costuma-se usar a sinestesia ‘como um cristal’, o que difere muito dos triângulos normalmente utilizados em grupos de ‘forró’.

⁴³ Trabalho avulso, sem vínculo, realizado geralmente em casas noturnas e bares.

⁴⁴ Baterista Ronie Mesquita: em 1964, integrou um quinteto de *jazz*, juntamente com Paulo Moura (sax), Tenório Jr. (piano), Sérgio Barroso (contrabaixo), Celso Brando (guitarra) e Paulinho (trompete). De 1965 a 1967, fez parte do Bossa Três, ao lado de Luís Carlos Vinhas (piano) e Otávio Bailly (contrabaixo). No início da década de 1970, ainda nos Estados Unidos, atuou em casas noturnas com o organista e pianista Walter Wanderley e com o violonista Bola Sete, com quem gravou o LP “Fantasy”.

Milito ao piano, Ricardo do Canto, ao contrabaixo, e a *crooner* Marília Barbosa. Havíamos encontrado o *ride* ideal. Mais tarde, obtivemos um desses em Roma, na Itália, durante uma temporada com Chico Buarque, MPB4 e Bebeto Castilho (Tamba Trio), no Teatro Sistina. Nas gravações do final da década de 1950 e na década de 1960, a bateria começava a aparecer como instrumento líder ou de grande importância. A novidade, no que se refere à bateria, foi a inserção do prato de condução (ou prato *ride*) a partir da década de 1950. Essas assertivas podem ser observadas nos LPs de Milton Banana, Zimbo Trio, Tamba Trio, Edison Machado, Rio 65 Trio, Manfredo Fest Trio, Bossa Três, Jongo Trio, Salvador Trio e algumas gravações de cantores e cantoras com relevantes intervenções da bateria. As gravações estrangeiras de bateristas americanos das décadas anteriores à de 1960, como de Art Blakey, Elvin Jones, Max Roach, Tony Williams, entre outros, já mostravam a concepção da condução rítmica no prato *ride*.

A mudança de estilo dos bateristas, inserindo novos timbres de pratos e padrões rítmicos de samba com o **bumbo a dois** e *hi-hat*, seria um padrão rítmico que, combinado com os pratos e tambores, nos sugere haver contribuído para uma mudança estética do samba. Esse tipo de padrão rítmico utilizado com bumbo e *hi-hat* foi um paradigma do samba de prato. O chamado bumbo a dois juntava duas notas próximas, duas semicolcheias, de difícil execução em andamentos rápidos. O músculo tibial anterior na perna que acionava o pedal do bumbo era muito exigido, o que causava uma dor insuportável. A técnica necessária para tocar samba dessa forma era um segredo de poucos bateristas. Entretanto, o acento característico do samba existente no tempo dois ficou alterado, já que as duas notas tocadas tinham a mesma intensidade. Essas mudanças e suas consequências e alterações de caráter do samba serão observadas nas análises de composições com a presença material do prato *ride*.

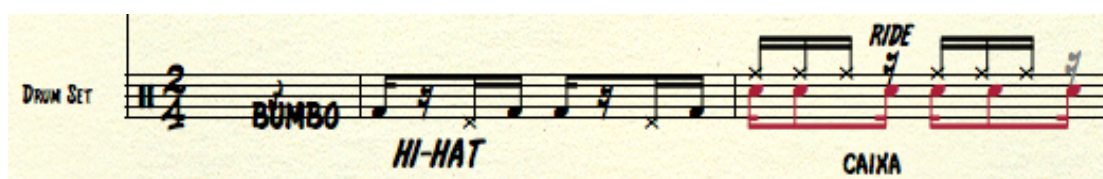


Figura 5 - *Bumbo a dois*, combinado com os *grooves* do *ride* e caixa, faz a base do samba de prato.

Vale citar o depoimento de Oscar Bolão sobre este assunto:

“Eu não sei, mas o Radamés já tinha me falado! Há gravação de 1947 com solo do Sutininho na Nacional, e ele já usava esse bumbo a dois! O Radamés, uma vez conversando informalmente, na casa do maestro Gaia, comentou isso comigo: este bumbo a dois, os ‘caras’ já usavam há muito tempo! Agora, eu identifiquei isso somente em 1947, mas em 1946, quando fizeram o samba cruzado, também já se usava ele. [...]O Perrone só usava ‘bumbo a um’, ou ele tocava os tempos todos, sem distinção, ou ele tocava só no segundo tempo! Agora, ele nem usava o *hi-hat*, o Perrone era muito [...]” (entrevista concedida ao autor em. 27/09/2012)

Neste ponto, são apresentadas duas gravações dos bateristas Milton Banana e Edison Machado para esclarecer tecnicamente o texto.



Influência do Jazz – Milton Banana e Quintessência – Edison Machado (pode-se ouvir as gravações com o toque sobre as figuras ou no CD n.1 em anexo)

As gravações são antigas, motivo pelo qual não ficaram nítidos os timbres de bumbo, *hi-hat*, aro de caixa e *ride*. A gravação do Milton está mais clara, mais fechada com a utilização do *hi-hat* na maior parte da gravação, porém, na do Edison Machado, embora com um grupo maior, percebe-se que o tipo de condução rítmica é mais rebuscada com efeitos e conclusões no *crash* e com a condução rítmica executada a maior parte do tempo no *ride*. Por esse motivo, muitas vezes, a bateria faz convenções e acentuações, deixando o ritmo um pouco fluido. A percepção dos timbres desejados deve ser concentrada nos momentos de improviso dos instrumentos melódicos ou em momentos em que não haja muitas convenções. A caixa de Edison está com esteirinha⁴⁵ e, às vezes, ele toca fora da aro da caixa para calçar os acentos no *crash*.

Analisando-se as *performances* do samba de prato, percebe-se que era um samba mais sofisticado. Deixava transparecer que os timbres do prato *ride* substituíam o ganzá. Entretanto, esse caso só seria válido para os andamentos que não fossem rápidos. Para esses, o padrão rítmico do tamborim era tocado no *ride*, apoiado pela caixa com esteira e aro. É importante não perder de vista que a novidade desse samba requintado era resultado de uma combinação das duas peças: caixa e prato. A *performance* do samba rápido com essa combinação permitia ao instrumentista preencher os espaços⁴⁶ existentes na condução de uma mão, devido às limitações técnicas e físicas do músico.



Figura 6 - mãos tocando *ride* e caixa.

Não se pode deixar de entender que essa combinação era apoiada por uma base rítmica executada pelos pés, no *hi-hat* e bumbo, que complementavam o trabalho das mãos e preenchiam todas as notas necessárias para formar o padrão rítmico de samba.

⁴⁵ *Esteirinha* – dispositivo colocado junto à pele de resposta da caixa, que pode ficar encostada ou separada da pele. Caso esteja encostada, emitirá um timbre ruidoso e agressivo, próprio para bandas militares. Existe uma pequena alavanca que permite desencostá-la da pele, evitando o ruído e tornando a caixa com um timbre mais suave (figura 8).

⁴⁶ *Espaços* estão representados, na notação musical presente no texto, pelas pausas de semicolcheia do *ride*.



Figura 7 - pés tocando bumbo e *hi-hat*.

Sentiríamos, então, um samba rápido e fechado⁴⁷, no sentido rítmico. Havia também a possibilidade de se fazer um trabalho com as vassourinhas na caixa, com ou sem esteira, com o arraste de uma das vassourinhas e toques na outra, sugerindo o ganzá com o arraste e os toques com os *grooves* típicos de tamborim.

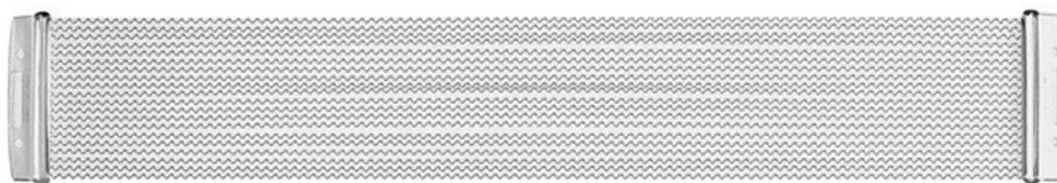


Figura 8 - esteira colocada na pele inferior da caixa clara.

1.7. Impactos

Vários foram os impactos causados pela presença do prato *ride* nas gravações, nas concepções de bateristas, de técnicos de estúdio, de compositores, de arranjadores, no mercado de discos, nas fábricas de instrumentos, de baquetas, entre outros.

Sobre essa questão, é oportuna a manifestação de Tinhorão (1997, p. 38-49):

Fora desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram montar o novo tipo de samba, à base de procedimentos da música clássica e do *jazz*, de vocalizações colhidas na interpretação *jazzística* de Ella Fitzgerald... De um momento para o outro, começaram a surgir no Rio de Janeiro os *jazz bands*, as pequenas orquestras de música de dança que – para acentuar a novidade do ritmo – indicavam, pelos próprios nomes a origem de sua influência: *American Jazz Band*, de Silvio de Souza, *Jazz Band Sul-Americana*, de Romeu Silva, Orquestra Pan-Americana, entre outras.

Com o desenvolvimento da tecnologia, houve quase sempre a negociação entre desempenho dos músicos e as práticas de gravação. A presença do *ride* nos estúdios pode ser um dos fatores que motivou a declaração de um produtor musical, refletindo bem o desenvolvimento e os motivos de alteração das gravações: “durante todo meu tempo como produtor musical e

⁴⁷ Fechado, no sentido rítmico, era um termo utilizado também no sentido dos timbres. Samba aberto significa com condução no prato e fechado com a condução no *hi-hat*. Aquino (2009) refere-se aos tipos de baterias com *kit aberto* e *fechado* que tratam de outra questão.

engenheiro de som, eu estava ciente da negociação constante entre o desempenho dos músicos e a prática de gravação nas decisões sobre o processo”⁴⁸ (SIMON ZAGORSKI-THOMAS, 2007, p. 200), o que também sugere que esse fato possa ter causado um impacto na estética do samba que se tocava no Estado do Rio de Janeiro e nos sambas dos estados vizinhos, chegando até a regiões mais distantes.

O samba e o *jazz* foram gêneros que tiveram, em quase todas suas subdivisões, diversas variações estéticas impactadas pelos desempenhos de bateristas que utilizaram o prato *ride*. É compreensível e sugestiva a hipótese de que estas *performances*, utilizando *cores* e padrões novos em suas conduções rítmicas, incidiram fortemente nas gravações de samba e de *jazz* nas décadas citadas. Um exemplo plausível desse impacto pode ser constatado na análise da gravação **Edison Machado é Samba Novo**, no capítulo dois desta dissertação.

O prato *ride*, depois das décadas de 1950 e 1960, foi objeto de fabricação de muitos tipos e modelos, já citados, que agradavam aos bateristas de *jazz*. Foram produzidos pratos de diversas espessuras e tamanhos, variando de 18" a 22", com cúpula ou campânula, *flat* com sonoridades variadas para cada situação acústica, adequadas a ambientes mais intimistas, pequenos para grupos de câmara ou para ambientes de *shows* em grandes palcos, pratos vibrantes, cintilantes com respostas de toques bem definidos próprios para *performances* enérgicas e andamentos rápidos.

Verifica-se, também, uma provável contribuição de seus timbres aos impactos que causaram nos músicos, nas plateias, nos consumidores de discos e, conseqüentemente, na indústria fonográfica.

⁴⁸ *Throughout my time as a sound engineer and record producer I was aware of the constant negotiation between performance practice and recording practice in decisions about the recording process.* (SIMON ZAGORSKI-THOMAS, 2007, p 200)

No que se refere à produção de discos, muitos aspectos devem ser considerados sobre os influxos existentes, tanto nas concepções dos produtores e técnicos de estúdio quanto na parte de distribuição e suas respectivas classificações, quanto aos gêneros. Segundo Marchi, Albornoz e Herschmann (2001, p. 279-280):

A partir da década de 1960, o mercado brasileiro de discos se torna internacionalmente expressivo. Para isso, contribuíram vários fatores, como o desenvolvimento da televisão comercial; o surgimento de uma nova geração de compositores e intérpretes, que se aglomeraram em *movimentos musicais* (bossa-nova, MPB, jovem-guarda, tropicália).

1.8. Estética

A alteração da estética do samba foi um dos impactos mais relevantes para a música instrumental e cantada do samba. O samba suave ou bossa-nova, o *samba-jazz* e suas variações, conforme tratados no capítulo II, ‘Análises’, apresentam os contrastes por meio de uma forte contribuição para presença e ausência do prato *ride*.

Os eventos de música instrumental ocorreram, principalmente, no eixo Rio-São Paulo, com *performances* de diversos trios com formação clássica de *jazz*: piano, contrabaixo acústico e bateria. Nesse contexto, o prato *ride*, peça já utilizada pelos bateristas componentes desses trios, contribuiu para as mudanças estéticas do samba instrumental e cantado.

Para compreender a correlação das mudanças do samba com o prato *ride*, é necessário considerar que a questão da estética desse gênero, nas décadas de 1950 e 1960, traz à tona uma discussão sobre a inspiração dos timbres do prato *ride*. Os timbres não são apenas materiais sonoros utilizados pelos instrumentistas, mas são componentes da produção musical que, aliados às *performances* dos bateristas, causam as alterações citadas. “Os timbres são materiais sonoros que alteram a estética na produção” (informação verbal concedida por Sergio Barrozo⁴⁹ ao autor, em julho de 2013). Compreende-se, então, que a gravação ou *performance* de uma composição com a presença da condução feita à base do prato *ride* será percebida como uma estética distinta do samba convencional, porque este está correlacionado aos instrumentos típicos da escola de samba como o agogô, tamborim, pandeiro e outros. A sensação de beleza, agradabilidade, admiração do samba, expresso sob a égide dos timbres e do ritmo, mais do que da harmonia, da melodia e letra, é de pura contemplação desinteressada. A estética do *samba-jazz* que se impregna na audiência sugere ter tido a contribuição do desempenho do baterista, que usa padrões rítmicos induzidos pela própria autopercepção dos timbres do prato *ride*. Sobre a questão

⁴⁹ Contrabaixista protagonista de eventos dessa época, participou de diversas gravações de *samba-jazz*, *samba-bossa nova*, entre outros gêneros.

da estética do *samba-jazz*, Barros (2007, p. 102-107) faz considerações que se aplicam ao caso:

Sobre o belo jogo das sensações [...], que vem à luz sob a forma de uma curiosa disjunção entre o jogo artístico atinente à audição e à visão, ou, como se lê, entre música e arte das cores. Atrélada a uma significação notadamente ampla da sensibilidade artística, a caracterização da arte dos sons e das cores enquanto *jogo das sensações* cederá terreno, contudo, a uma insidiosa suspeita. Empreende-se a pergunta pela possibilidade mesma de a música, bem como a arte das cores, ter algo a ver com as belas artes, ou, melhor dizendo, com obras cuja beleza é experimentada sob a égide do livre jogo das faculdades e sob o influxo de uma satisfação desinteressada. Irremediavelmente submetidas à força do interesse e das inclinações, as sensações parecem estar como que destinadas, de antemão, a motivar sentimentos agradáveis ou desagradáveis – e, portanto, nos quais apenas juízos de validade individual se deixariam fundamentar. [...] concebidas enquanto efeitos sobre o sistema receptivo do ouvinte, as sensações sonoras adquirem, aqui, um sentido ligado ao âmbito indelével dos sentimentos de agradabilidade e descontentamento.

Foucault e Boulez (1983, p. 10-12) fazem também uma comparação da música contemporânea com a pintura, por meio de uma análise simples e compreensível, ao afirmarem:

que na pintura, o próprio ato de pintar é admirado pelos sinais ou pelos traços postos na obra, coisa que na música à recepção não é permitido perceber a parte da criação registrada na partitura e a ela só lhe é oferecida a escuta, motivo pelo qual torna-se muito difícil sua aceitação fácil e dócil.

Os timbres induziam os bateristas a tocar em uma ou outra peça dentre aquelas que compõem o instrumento e que são adequadas à uma determinada composição. A questão da utilização de timbres de instrumentos utilizados em escolas de samba a serem acoplados ao *kit* de bateria no século XXI pode soar como um estilo consagrado nas *performances* do samba, na medida em que retorna à estética anterior à introdução do *ride*. Parece que a história se repete: no século XIX, havia a reação de Verdi aos compositores que queriam renovar as concepções de óperas e outros gêneros. Segundo Neves (2008, p. 165), Verdi⁵⁰ afirmava: “*torniamo all’antico e sarà un progresso*”. A estética do samba, que teve a contribuição das frequências do prato *ride*, ajudaram a consagrar internacionalmente as canções e gravações nacionais. Por esse motivo, soa estranha a volta à estética antiga, embora seja compreensível o retorno aos ares mais tradicionais.

As *performances* de bateristas, utilizando os timbres dos pratos *ride*, com baquetas com pontas de nylon ou de madeira, bem como com o arraste de vassourinhas metálicas e uso de baquetas no aro da caixa, pareciam sugerir alterações na estética da música de samba a partir de suas utilizações, nas décadas de 1950 e 1960.

⁵⁰ Giuseppe Fortunino Francesco Verdi foi compositor de óperas do período romântico italiano, sendo, na época, considerado o maior compositor nacionalista da Itália.



Figura 9 - vassourinhas.



Figura 10 - tipos de baquetas.



Figura 11 - diferentes pontas de baquetas oferecem timbres diferentes ao toque do metal do prato.



Figura 12 - par de baquetas *gêmeas*, unidas por um *match box* ⁵¹.

Para o caso das baquetas, a evolução da tecnologia resolveu uma demanda antiga dos instrumentistas. As baquetas não eram balanceadas, tinham pesos diferentes, nem sempre eram perfeitamente retas e havia uma necessidade *artesanal*, para se conferir a qualidade das peças. Com o advento das fabricações e ajuda de computadores, alcançou-se a produção de pares de baquetas absolutamente perfeitos, como se uma das baquetas fosse clone da outra, semelhantes a

⁵¹ “*match box* – every par of this drum sticks are made matched through computer analysis reaching a optimum balance of weight and size. Use this match box to keep pairs together”. Estojo feito de papelão ou outro material sucedâneo que tem a função de manter duas baquetas solidárias e evitar a perda ou separação de uma delas.

‘irmãs gêmeas univitelinas’. O par fica disponível nas lojas com as baquetas solidárias por meio de um *match box* em que se lê as características, a forma de fabricação, o peso e a recomendação para não se separar uma baqueta da outra, porque elas são absolutamente idênticas. A perda de uma significará a perda da outra, pois esta ficará sem par.

Nessa época, dois rótulos parecem mostrar bem a diferença do samba de estética *jazzística*: *samba-jazz* e bossa-nova ou samba suave.

A estética *jazzística* na bateria foi importante, como afirma Raffaelli:

outro fator importante precursor do *samba-jazz* no Brasil foi o revolucionário disco *Turma da Gafieira*, com Altamiro Carrilho (flauta), Zé Bodega e Maestro Cipó (saxes-tenor), Raul de Souza (trombone), Sivuca (acordeão), Baden Powell (violão), José Marinho (baixo) e Edison Machado (bateria). Além das improvisações nos solos, a atuação de Edison Machado incorporou uma inovação que causou surpresa, desagrado e controvérsia entre os renitentes cultores do samba: **ele utilizou os pratos da bateria em seus estimulantes acompanhamentos, algo totalmente inédito e inconcebível para os músicos da época.** (RAFFAELLI, 2009, p.2, grifo nosso)⁵²:

Para compreendermos as alterações estéticas que possivelmente ocorreram com a introdução do prato *ride*, associado aos padrões rítmicos de samba, observamos o que afirma Karl Weick (2002)⁵³:

[...]por exemplo, é certo que a própria influência de Ellington⁵⁴ era mais forte em harmonia, arranjo instrumental e forma. Por outro lado, aspectos de timbre ou sonoridade eram amplamente determinados por seus músicos, simplesmente em virtude do fato de que as cores únicas de seus sons conferiam a qualquer parte da música um timbre particular. Mesmo assim, as escolhas não eram totalmente arbitrárias. Ellington era frequentemente o árbitro final e, com o passar dos anos, coordenava cada vez mais – juntando e misturando, como um grande pintor, os ingredientes individuais dos timbres de seus músicos em combinações que nunca tinham sido ouvidas antes e que, até hoje, nunca foram superadas. Quase todos os músicos – de Johnny Hodges até Harry Camey, de Cootie Williams e Nanton até Lawrence Brown e Tizol, ou mesmo Sonny Greer, com seu modo de tocar discreto e um gosto por utilizar uma variedade de instrumentos de percussão, e por fim, mas não menos importante, Duke, com seu próprio som de piano poderoso – produziram tantos timbres individuais em seus metais, que Ellington teve muitas sonoridades diferentes à sua disposição, tal qual uma orquestra sinfônica com 90 músicos.

Karl Weick (2002) sugere que os padrões rítmicos, utilizados pelos bateristas nas gravações de samba, não seriam suficientes para mudar o caráter das músicas. Além das dinâmicas, das frases rítmicas, dos *groves*, poderia haver uma característica mais forte que, somada as demais, seria marcante para a ocorrência desse fato: os timbres do prato *ride*.

⁵² Disponível em < <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/josedomingosraffaelli-ahistoriadosambajazz.htm> >, Acesso em 23 set. 2013.

⁵³ Professor da Universidade de Michigan, em seu artigo “A Estética da Imperfeição em Orquestras e Organizações”, set. 2002.

⁵⁴ Duke Ellington foi compositor de jazz, pianista e líder de orquestra estadunidense.

CAPÍTULO II - ANÁLISE DESCRITIVAS DE GRAVAÇÕES SOB O PONTO DE VISTA DO BATERISTA.

2.1. Conceitos

As escolhas das gravações, objetos de análise, obedeceram ao critério da presença e ausência dos timbres do prato *ride*. Almejou-se analisar composições representativas do período das décadas de 1950 até 1970, nas quais havia a presença do *ride*. As gravações feitas em períodos anteriores se caracterizaram pela sua ausência. Foram observados outros aspectos musicais das composições, tais como estruturas, harmonias, melodias, padrões rítmicos, timbres, modulações, arranjos, formações instrumentais, gravações com canto e letra, gravações instrumentais, *performances*, época e local da gravação.

As ideias propagadas por Kofi Agawu, em seu trabalho *Analysing music under the new musicological regime*, auxiliaram e indicaram um caminho substancial para expressar compreensões formais e informais com adjetivos que significassem sentimentos sobre as gravações e, principalmente, sobre a questão da presença e ausência do prato *ride* nesses registros.

Foram analisadas gravações que nos suscitaram sensações e possibilitaram usar palavras como: agradável, alegre, altivo, antigo, arrítmico, ausente, brasileiro, brincalhão, cândido, carente, choroso, comovente, complexo, comportado, comum, contrastante, descontraído, diferente, discreto, divertido, dramático, elegante, enérgico, famoso, impactante, impetuoso, impróprio, incomum, ingênuo, inovador, jovial, leve, misterioso, moderno, nítido, nostálgico, preciso, refinado, romântico, saudosista, simples, singelo, suave, súbito, tranquilo, triste e vigoroso, conforme se observa nas análises das gravações.

De todo o universo que envolve a criação, a dissertação destaca apenas o caráter estético, essencialmente os fatores que incidem na bateria, tais como qualidade do instrumento, *performances*, acústica, relação das pessoas envolvidas na produção.

Os quadros, a seguir, chamam a atenção e dão relevo aos instrumentos de percussão que compõem as peças da bateria, bem como orientam a audição das gravações que podem ser substituídas por outros tipos de percepção. A importância dos quadros está centrada na ideia de que os instrumentos de percussão não têm a única finalidade de estabelecer uma métrica, mas sim produzir um sentido, que é alcançado sobretudo pela função colorística dos seus timbres. A subjetividade expressa pelo autor pode ser sentida por muitas pessoas de forma semelhante ou até

mesmo oposta, porém estes adjetivos mostram que o sentido das composições e arranjos, seja em gravações ou em apresentações ao vivo, são motivo de aceitação, rejeição ou mesmo de reações inesperadas pelos receptores. Dependendo da estética ou dos elementos musicais existentes nos arranjos pode-se observar nos espectadores alegria, alívio, raiva, calma, ânimo, desânimo, nervosismo, e até reações como crimes e assassinatos em casos de performances com volume de som muito forte, acima de 80 decibéis por muito tempo, ou mesmo com frequências muito graves combinadas com fortíssimos.

Quanto às reações relacionadas à escuta de arranjos citamos um exemplo colocado no capítulo I – Prato *Ride*, subcapítulo 1.1. Função e Breve História, ao mencionarmos o trabalho das orquestras ou bandas de baile que manipulavam o público por meio da escolha do repertório com determinado arranjo induzindo o público a dançar fazendo coreografias, dançando junto ao par em caso de um ambiente romântico ou mesmo desanimando o público proposadamente para forçar um intervalo e descanso.

O quadros nº1, nº2 e nº3 refletem as sensações que o autor sentiu ao analisar as gravações com a presença do prato *ride*. O quadro nº 4 mostra a correlação entre o caráter estético, os elementos formais que podem ser associados aos adjetivos e as peças da bateria.

Desta forma quiz-se mostrar que as peças da bateria e a utilização de seus timbres combinados com o desempenho do baterista contribuem para projetar na recepção as mais diversas sensações junto aos elementos e componentes formais das composições como melodia, harmonia, ritmo, andamento, tom, dinâmica, altura, intensidade e duração.

Quadro n. 1 - Adjetivos que expressam sensações que acrescentam as percepções de um baterista às análises formais em gravações com o prato *ride*.

Adjetivos que expressam sensações que ultrapassam as análises formais	Gravações com prato <i>ride</i>
Moderno, impetuoso.	Meu Fraco é Café forte – Rio 65 Trio
Ausente, carente, nostálgico, antigo.	Pescando Robalo – Jadir de Castro
Vigoroso, importante, jovial.	Influência do <i>Jazz</i> - Elis Regina
Sutil, preciso, discreto, alegre, leve, tranquilo.	<i>Samba with some Barbecue</i> - Paul Desmond
Alegre, súbito, suave.	Garota de Ipanema – Zimbo Trio
Diferente, inovador.	Quintessência – Edison Machado
Suave, impactante, sofisticado, suave, enérgico, elegante.	<i>Tangerine</i> – Paul Desmond
Agradável, eufórico, alegre, enérgico.	<i>Moon Dreams</i> – Flora Purim
Nítido, grande, interessante, cortante.	<i>Autumn Leaves</i> – Bill Evans
Simples, altivo.	Maricotinha – Antonio Carlos Jobim & Dorival Caymmi
Alegre, triste.	<i>Bebop</i> – Steve Gadd
Saudosista, choroso, vigoroso, nostálgico, suave.	Só por Amor – Edison Machado
Agradável, alegre, altivo, moderno, incomum, contrastante, brincalhão, alegre.	Madalena – Elis Regina
Misterioso, famoso.	<i>A Night in Tunisia</i> – Charlie Parker

Quadro n. 2 - Adjetivos que expressam sensações que acrescentam as percepções de um baterista às análises formais em gravações sem o prato *ride*.

Adjetivos que expressam sensações que ultrapassam as análises formais	Gravações sem prato <i>ride</i>
Complexo, arritmico, ausente, famoso, brasileiro.	Aquarela do Brasil – Francisco Alves
Alegre, divertido, impróprio,	Tico-Tico no Fubá – Carmen
Descontraído, famoso, ingênuo.	Miranda
Simples, contrastante, singelo,	Iracema – Elis Regina
Dramático, nítido, comovente, triste.	

Quadro n. 3 - Adjetivos que expressam sensações que acrescentam as percepções de um baterista às análises formais em gravações que apresentam fusão de musicalidades entre as estéticas com e sem o prato *ride*.

Adjetivos que expressam sensações que ultrapassam as análises formais	Gravações que apresentam fusão de musicalidades entre estéticas com e sem o prato <i>ride</i>
Cândido, simples, comum, refinado, vulgar.	Opinião e Acender as Velas – Nara Leão
Comportado, discreto, agradável, nostálgico, comportado, suave, romântico, triste.	A Felicidade – Agostinho dos Santos
Triste, simples.	Maloca – Elis Regina

Quadro n. 4 – Correlação do caráter estético das gravações com os elementos musicais e com as peças da bateria.

CARÁTER ESTÉTICO	ELEMENTOS MUSICAIS	PEÇAS DA BATERIA
Agradável	Timbres com cores claras	Condução no prato <i>flat ride</i> .
Alegre	Andamento rápido e/ou moderado; dinâmica forte; timbres com cores claras; <i>performance</i> .	Condução no prato <i>ride</i> e/ou <i>flat ride</i> .
Altivo	Timbres com cores claras.	Condução no prato <i>ride</i> .
Antigo	Timbres com cores escuras.	Ausência de prato <i>ride</i> e/ou <i>flat ride</i> .
Ausente	Marcações sem ambientação das partes da composição; timbres com cores escuras.	Ausência do prato <i>ride</i> .
Brasileiro	Arranjo.	Ausência do prato <i>ride</i> ; presença de percussão (pandeiro, surdo, ganzá, tamborim)
Brincalhão	Andamento moderado; <i>performance</i> do solista.	Condução no <i>hi-hat</i> .
Cândido	<i>Performance</i> do solista	Condução no prato <i>ride</i> e aro da caixa.
Carente	Timbres com cores escuras.	Ausência do prato <i>ride</i> e/ou <i>flat ride</i> .
Choroso	Melodia; <i>performance</i> do solista.	Ausência do prato <i>ride</i> .
Comovente	<i>performance</i> do solista;	Ausência do prato <i>ride</i> .; presença de percussão (pandeiro, surdo, tamborim, ganzá)
Complexo	Arranjo com orquestra, modulações, presença de coro, solo de orquestra.	Ausência do prato <i>ride</i> .; presença de percussão (pandeiro, surdo, <i>wood block</i>),
Comportado	Arranjo, <i>performance</i> do baterista	Ausência do prato <i>ride</i> .; condução no <i>hi-hat</i> e aro da caixa.
Contrastante	Marcações episódicas explícitas das partes da composição.	Condução no prato <i>ride</i> com conclusão de frases no prato <i>crash</i> .
Descontraído	<i>Performance</i> do solista	Ausência do prato <i>ride</i> .; presença de percussão (pandeiro, surdo, xequerê).
Diferente	Timbres com cores claras.	Condução no prato <i>flat ride</i> .
Discreto	<i>Performance</i> do baterista	Condução nos pratos <i>ride</i> e <i>flat ride</i> ; do <i>hi-hat</i> e uso de vassourinhas na caixa clara sem esteirinha.
Divertido	<i>Performance</i> do solista	Ausência do prato <i>ride</i> .; presença de percussão (pandeiro, surdo, xequerê).
Dramático	<i>Performance</i> do solista	Ausência do prato <i>ride</i> .; presença de percussão (pandeiro, surdo, tamborim, ganzá)
Elegante	Timbres com cores claras; <i>performance</i> .	Condução no prato <i>flat ride</i> .
Enérgico	Andamento rápido; dinâmica (forte).	Condução no prato <i>ride</i> .
Famoso	Arranjo.	Ausência do prato <i>ride</i> .
Impactante	Marcações episódicas explícitas; <i>performance</i> do baterista com mudanças de ambientes nas seções.	Presença de vassourinhas na caixa clara e presença de prato <i>ride</i> , <i>hi-hat</i> em ostinado, presença de prato <i>crash</i> .
Impetuoso	Andamento rápido; dinâmica (forte).	Condução no prato <i>ride</i> .
Impróprio	<i>Performance</i> do baterista.	Presença do prato <i>crash</i> .
Incomum	<i>Performance</i> do percussionista.	Presença de instrumentos de percussão junto a condução no prato <i>ride</i> .
Ingênuo	<i>Performance</i> do solista	Ausência do prato <i>ride</i> .; presença de percussão (pandeiro, surdo, xequerê).
Inovador	Timbres com cores claras.	Condução no prato <i>flat ride</i> .
Jovial	<i>Performance</i> do solista; melodia.	Condução no prato <i>ride</i> .
Leve	Arranjo.	Condução no prato <i>flat ride</i> .
Misterioso	Arranjo.	Presença de percussão arritmica.
Moderno	Marcações episódicas explícitas; timbres com cores claras.	Condução no prato <i>ride</i> .
Nítido	Andamento moderado.	Condução no prato <i>ride</i> .
Nostálgico	Andamento moderado; timbres com	Ausência do prato <i>ride</i> .; condução com

Nostálgico	Andamento moderado; timbres com cores escuras; melodia; <i>performance</i> de solo com métrica derramada.	Ausência do prato <i>ride</i> .; condução com baquetas no <i>hi-hat</i> .
Preciso	<i>Performance</i> do baterista.	Condução no prato <i>ride</i> .
Refinado	<i>Performance</i> do solista	Condução no prato <i>ride</i> e aro da caixa.
Romântico	Arranjo	condução com baquetas no <i>hi-hat</i> ., presença de percussão (tamborim).
Saudosista	<i>Performance</i> do solista.	Ausência do prato <i>ride</i> .
Simples	Andamento moderado, melodia, harmonia.	Ausência do prato <i>ride</i> .; condução no prato <i>flat ride</i> .
Singelo	<i>Performance</i> do solista;	Ausência do prato <i>ride</i> .; presença de percussão (pandeiro, surdo, tamborim, ganzá)
Suave	Dinâmica (piano).	Condução no prato <i>flat ride</i> .
Súbito	Dinâmica (piano).	condução com vassourinhas na caixa.
Sutil	Andamento moderado; marcações episódicas explícitas	Condução no prato <i>ride</i> .
Tranquilo	Arranjo.	Condução no prato <i>ride</i> .; condução no prato <i>flat ride</i> .
Triste	Andamento lento; arranjo.	Ausência de prato <i>ride</i> e <i>flat ride</i> .
Vigoroso	<i>Performance</i> do baterista.	Condução no prato <i>ride</i> .

De acordo com Agawu (1997)⁵⁵:

desde que a percepção de eventos seja associada ao formalismo, entre outras coisas, desde que a nova musicologia seja um movimento antiformalista e desde que a disciplina de teoria constituiu-se em grande parte praticada pelos analistas, parece que os objetivos da teoria e da nova musicologia são fundamentalmente incompatíveis. Existe alguma maneira em que a teoria musical possa conter os princípios positivos da nova musicologia e ao mesmo tempo dar a devida atenção ao que Adorno chamou de *estrutura técnica* de obras musicais, não como um fim, mas como um meio para um fim.

Essa pergunta de Agawu é um desafio para analistas, uma provocação para se alcançar um resultado mais nobre e mais humano, uma forma de se libertar do tecnicismo das análises formais e ampliar os horizontes da percepção **sem menosprezar o conhecimento da teoria musical**.

As ideias de Agawu, que instigam a investigações das gravações para além das fronteiras da teoria formal da música, foram orientadoras para a realização das análises. Num primeiro momento, foram reconhecidas a forma da composição, a do arranjo e demais características da gravação, como efeitos de estúdio, mixagem dos instrumentos, inclusive do prato *ride*, sobre o qual houve uma atenção especial.

As análises revelam uma forte sensação de alterações nas estéticas das composições, dependendo principalmente da presença ou ausência do prato *ride*. Nesse ponto, surge uma

⁵⁵ *Since analysis is associated with formalism, and since the new musicology is, among other things, an anti-formalist movement, and since the discipline of theory is constituted in large measure by practicing analysts, it would seem that the aims of theory and the new musicology are fundamentally incompatible. Is there any way in which music theory can embrace the positive tenets of the new musicology and still give due attention to what Adorno called the 'technical structure' of musical works, not as an end but as a means to an end.*

dúvida: as gravações que apresentam sensações de ambientes situados entre uma ou outra estética podem ser chamadas de *fusion* ou hibridismo? No caso dessas classificações, cremos que a questão refere-se a *fusion* ou hibridismo homeostático.

Segundo Acácio Piedade (2011, p. 104):

chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B.

Nas composições aqui classificadas como ‘fusão de musicalidades’, assim o estão porque apresentam estética distinta das composições de sambas convencionais com letra, harmonia e melodia típicas. Nesse caso, os arranjos valorizam, por exemplo, os timbres dos instrumentos, as *performances*, as concepções do compositor e elementos pertinentes a outros gêneros e estilos musicais, conferindo uma estética intermediária entre o novo e o velho. Portanto, o que se considerou fusão de musicalidades não se deveu apenas pela questão da presença ou ausência do prato *ride*, mas sim pelo conjunto de elementos considerados pelo arranjador e pelos desempenhos dos instrumentistas e solistas.

Vale dizer que a maioria das análises deste capítulo foi feita apenas pela audição, sem o recurso do acompanhamento das partituras, exceto em duas gravações: *Meu Fraco é Café Forte*, de Salvador da Silva Filho, e *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. A primeira delas nos foi fornecida por Sergio Barrozo, um dos componentes da gravação, e *Aquarela do Brasil*, obtida na internet⁵⁶. Sobre as semelhanças das análises entre as gravações, essas se referem sempre à questão do prato *ride*, de sua presença ou ausência e, conseqüentemente, das alterações estéticas das composições. São enfocadas as *performances* dos bateristas, ora por conta das exigências dos arranjos, ora pela própria liberdade que o instrumentista dispõe, quase sempre sob a opção de usar ou não o *ride*. Aliada a essa visão, também são consideradas as similitudes advindas do conjunto dos instrumentos, dos solistas, dos arranjos e das concepções dos compositores.

Em seguida, procurou-se mostrar as percepções aliadas aos conhecimentos técnicos da bateria, da utilização ou não do prato *ride* e as semelhanças e diferenças estéticas das composições. As análises são obviamente observações de um baterista profissional que realiza sua percepção por meio de um ângulo diverso de profissionais de outras áreas. Será necessário constatar as considerações das análises pela audição das gravações em CD, anexo, com foco na bateria e no *prato ride*, procurando abstrair-se de outros elementos da composição. Com a

⁵⁶ Disponível em: < <http://xandi02.blogspot.com.br/2011/01/aquarela-do-brasil.html> > Acesso em: 21 set. 2013.

percepção aural⁵⁷ associada ao texto, tornar-se-ão claras as considerações técnicas e formais sobre as composições, arranjos, *performances* e estéticas.

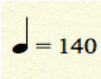
2.2. Duas gravações comparativas com e sem prato *ride* com visualização de espectrograma:

1. Meu Fraco é Café forte – Rio 65 Trio – Philips, 1965 (com *ride*).
2. Pescando Robalo – Jadir de Castro – RCA Victor, 1962 (sem *ride*).

Meu Fraco é Café Forte é uma composição de Salvador da Silva Filho, gravada pelo grupo Rio 65 Trio, formação instrumental típica de *jazz*, com Salvador ao piano, Sergio Barrozo ao contrabaixo acústico e Edison Machado à bateria. O tema tem dezesseis compassos com apenas uma parte composta de duas seções de oito compassos cada, com repetição da melodia e harmonia.



Figura 13 - Album do Rio 65 Trio

O andamento é *allegro*,  com a condução da bateria típica de ‘samba de prato’, exceto durante o solo de contrabaixo. Salvador, solista, improvisa quatro *chorus*, dando oportunidade para a bateria e contrabaixo exibirem suas *performances* com a virtuosidade inerente aos instrumentistas desse grupo. A presença das frequências agudas, acima de 20.000 Hz, são produzidas pelo prato *ride* e são claramente observadas na figura nº14, o que não ocorre durante o solo de contrabaixo em que frequências agudas desaparecem. A energia observada e proporcionada pela impetuosidade de Edison Machado confere à gravação um forte impacto à audiência pela falta dos timbres produzidos por instrumentos típicos de bateria de escola de samba, como pandeiro, tamborim, surdo, ganzá, entre outros. A ausência desses instrumentos permite a liberação e destaque das notas e timbres do contrabaixo e piano sem a interferência das frequências mais baixas, sobrepostas e imiscuídas aos dois. A condução rítmica dos bateristas que atuavam na cidade do Rio de Janeiro, tinham a concepção um tipo de condução rítmica que lembra o *swing* do samba de escola de samba, porém sem as ‘cores’, os timbres do tamborim, pandeiro, surdo, entre outros, fruto da vivência de

⁵⁷ As gravações estão, em CD, anexadas ao texto.

Edison em trabalhos de música de gafieira e períodos anteriores à gravação, quando tocava e gravava à moda antiga⁵⁸, sem o prato *ride*, com pandeiro e demais instrumentos de percussão próprios para escola de samba e choro. A questão da concepção regional de performances parece ser pouco relevante porque o samba é samba em qualquer estado. Assim como é pouco relevante saber se o samba nasceu no Rio, na Bahia ou qualquer outro estado. O samba que o Rubinho (Zimbo Trio) fazia, assim como, do Toninho Pinheiro (Jongo Trio), que foi citado muitas vezes por Salvador da Silva Filho em sua entrevista, eram dois paulistas que pudemos apreciá-los ao vivo e desfrutar de suas performances excepcionais tocando samba. As sutilezas que foram percebidas na performance de Edison em *Meu Fraco é Café Forte* podem ter ocorrido pela adaptação ao tipo de arranjo do trio combinado com a personalidade do baterista o que confirma a afirmação de Wilson das Neves: “**Esse negócio de samba no prato, Jadir tocava, outros tocavam, eu nunca vi baterista tocar samba igual o outro. Cada um tem o seu samba, o seu toque**”

Trata-se de uma gravação ícone do samba de prato da década de 1960. Na figura nº14, pode-se visualizar uma análise apoiada no *software Sonic Visualiser*, no qual se observa parte das considerações desta análise.

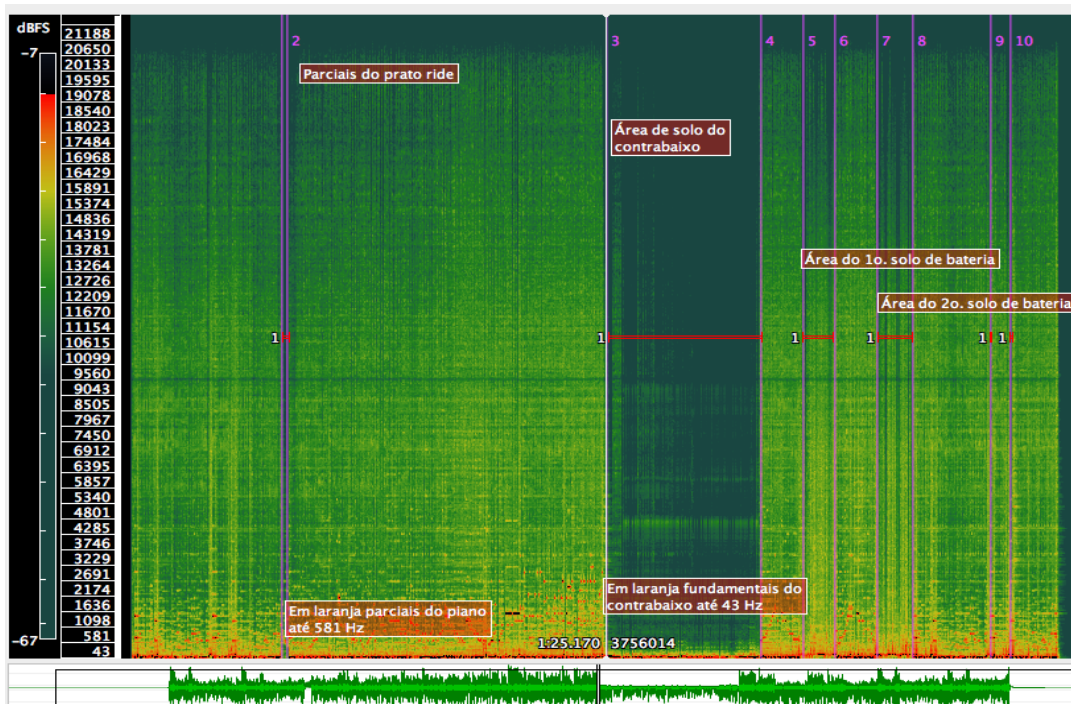


Figura 14 - Espectrograma de um samba-jazz gravado em 1965 com piano, contrabaixo e bateria.

⁵⁸ A palavra **antiga** está imbuída por um conceito de *performance* de bateristas que pretendiam estilizar uma escola de samba, acoplando timbres de instrumentos, como pandeiro, tamborim, ganzá, agogô, cuíca, entre outros, chamado de ‘samba batucado’.

As frequências altíssimas, que chegam a 20.000 Hz, identificam o prato *ride*, de condução rítmica, ao longo da gravação. Estas frequências dominam quase todo o tempo da gravação, exceto nas marcações periódicas e explicitamente durante o solo de contrabaixo acústico, como se pode observar no espectrograma. Isso não significa dizer que o solista seja o prato *ride*. Esta peça da bateria não emite notas determinadas e não se sobrepõe às notas emitidas pelo piano acústico. Apenas mostra o conceito moderno⁵⁹ da *performance* da bateria, especialmente a partir da fase do *Bebop*⁶⁰. Nessa fase do *jazz*, havia uma valorização dos instrumentistas, motivo pelo qual a condução rítmica feita por meio do prato *ride* ficava em evidência. Nessa época, Gene Krupa⁶¹ já havia elevado o instrumento ao mesmo nível dos demais componentes da orquestra: a bateria já seria, então, um dos componentes com espaço para solos, acentuações e deixava de ser um instrumento secundário e somente acompanhador. Provavelmente os fundamentos⁶² adotados para se implementar esse trabalho foram negociados pelos músicos, técnicos, produtores e diretores de gravação (SIMON ZAGORSKI-THOMAS, 2007, p. 200, 203). A percepção dos músicos, especialmente no caso da percussão e bateria, quase sempre era motivo de discordância com os técnicos, que entendiam que, para fins práticos, qualquer sinal acima de 5.000Hz certamente era ruído e não conteúdo. Os técnicos acreditavam que cortar essas frequências produziria melhoria imediata no som (WILKINSON & LEECH, 2009). Esse critério, provavelmente, prejudicaria a estética do samba de prato, já que as frequências dos pratos *ride* podem atingir mais de 20.000 Hz.

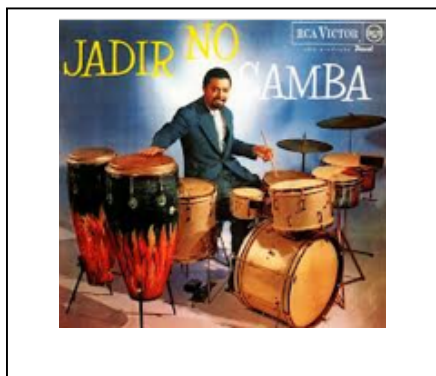


Figura 15 - Album de Jadir no Samba

Pescando Robalo é uma composição de autoria de Octacílio de Castro e José M. Pinto, gravada em 1962, pela RCA VICTOR. Na reprodução do CD, foram eliminados os ruídos. Na época dessa gravação,

provavelmente, não havia – na concepção do baterista Jadir de Castro – a idéia de conduzir o samba no *ride*. A maioria dos bateristas pensava em estilizar as escolas de samba, motivo pelo qual as conduções rítmicas geralmente eram apoiadas por outros percussionistas, tocando

⁵⁹ A palavra *modern*, a exemplo da palavra *antigo*, é a própria antítese da mesma exarada na nota de rodapé n.54.

⁶⁰ Subgênero do *jazz*.

⁶¹ Gene Krupa nasceu em Chicago, em 15 de janeiro de 1909. Ele foi o primeiro músico a tocar um solo de bateria na sala de concertos mais famosa de Nova Iorque. Com o concerto de Benny Goodman no *Carnegie Hall*, em 16 de janeiro de 1938, pela primeira vez, os espectadores escutaram um solo de bateria.

⁶² **Fundamentos** nesta análise referem-se aos processos de remasterização e mixagem. Eliminar alguns ruídos poderia prejudicar os destaques dos pratos da bateria e de seus timbres, motivo pelo qual se pressupõe ter havido negociações nas passagens das gravações dos *vinis* para os *CDs*.

pandeiro, tamborim, reco-reco, ganzá, cuíca, entre outros⁶³. Pode-se perceber, nessa gravação, a pouca utilização de frequências acima de 6.180 Hz, exceto em seis marcações episódicas executadas por meio de ataques na cúpula de um prato *crash* (figura nº16). A condução do baterista é feita basicamente na caixa clara com esteirinha, com padrão rítmico de maxixe. No espectrograma, os instrumentos melódicos e harmônicos com notas determinadas, como os saxofones, trompete, trombone, contrabaixo, órgão elétrico, estão representados na cor laranja e amarelo em frequências abaixo de 3.717 Hz.

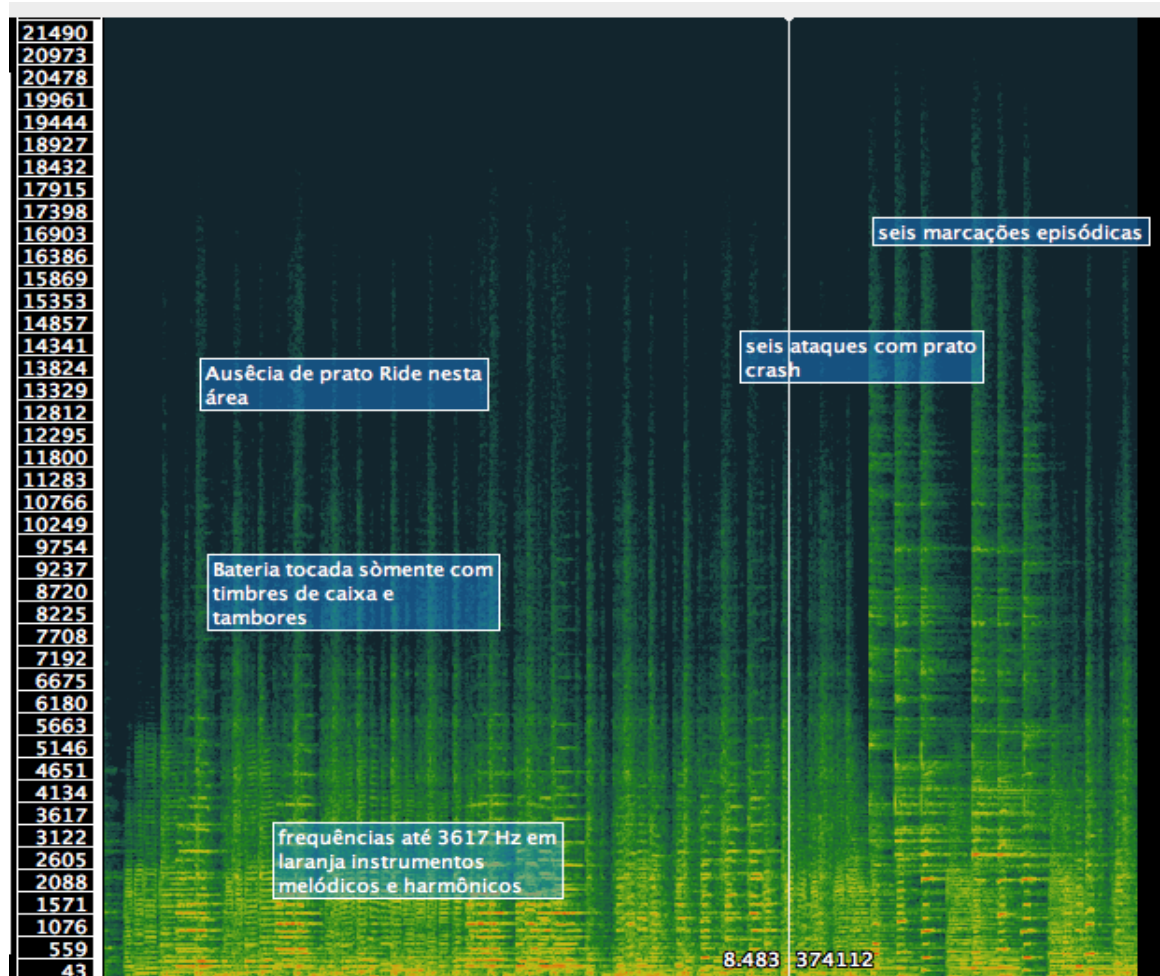


Figura 16 - Espectrograma de gravação com a bateria conduzindo o ritmo nos tambores e caixa clara sem o prato *ride*.

Percebe-se como a bateria conduz o ritmo sem o prato *ride*. Somente se utiliza o prato (*crash*) em seis pontos para fazer as marcações episódicas. Nota-se a carência da maior parte da composição, das frequências típicas do *jazz*, acima de 5.000 Hz, exceto na área demarcada. A gravação teve a presença de três saxofones, trompete, trombone, órgão elétrico, guitarra,

⁶³ Segundo entrevista concedida por Plínio Araújo, em 2012.

contrabaixo. A gravação induz à dança, imprime uma sensação de nostalgia e mostra uma estética de brasilidade (PIEDADE, 2011) da primeira metade do século XX, embora tenha sido gravada na segunda metade.

A condução no prato *ride* não se deu subitamente com todos os bateristas profissionais. Jadir de Castro gravou à moda *antiga* provavelmente porque, além de não ter assimilado o samba de prato, a composição sugere um apelo de música de exportação, ou seja, para turistas (MARCHI, ALBORNOZ e HERSCHMANN, 2011).

2.3. Gravações com a Presença do Prato Ride

Foram selecionadas doze gravações, com os respectivos solistas, que apresentam semelhanças no que se refere à estética e à contribuição dos timbres do prato *ride* para imprimir a sensação do samba novo que estava surgindo no período de tempo destacado nesta dissertação:

1. Influência do Jazz – Elis Regina, áudio extraído de gravação ao vivo, TV Record, vídeo *uploaded on*, 1960.
2. *Samba with some Barbecue* – Paul Desmond, álbum *Summertime*, A&M RECORDS.JAZZ LP, 1968.
3. Garota de Ipanema – Zimbo Trio, álbum ‘Zimbo Trio’, RGE, 1964.
4. Quintessência – Edison Machado, álbum ‘Edison Machado é Samba Novo’, Colúmbia, 1964.
5. *Tangerine* – Paul Desmond, álbum ‘Chet Baker’, *Rudy Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, N.J., U.S.A.*, 1974.
6. *Moon Dreams* – Flora Purim, álbum ‘Flora Purim – *Moon Dreams*’, áudio extraído de vídeo, gravado na *Fantasy Studios, Berkeley*, 1973.
7. *Autumn Leaves* – Bill Evans Trio, álbum ‘*Portrait in Jazz*’, 1959.
8. Maricotinha – Antonio Carlos Jobim & Dorival Caymmi, álbum ‘JOBIM, Antônio Brasileiro’, Colúmbia (Globo), 1994.
9. *Bebop* – Steve Gadd, áudio extraído de vídeo, *uploaded on* 2006.
10. Só por Amor – Edison Machado, álbum ‘Edison Machado é Samba Novo’, Colúmbia, 1964.
11. Madalena – Elis Regina, áudio extraído de gravação ao vivo no Festival de Montreaux, em 1979, vídeo, *uploaded on* 2007.

12. *A Night in Tunisia* – Charlie Parker, álbum ‘*Charlie Parker*’, vinil 78 rotações, *Radio Recorders*, 1946.

Analisando as composições relacionadas, nota-se que as suas concepções são parecidas a uma exposição de quadros de um só autor. Nas variações dos temas de cada quadro, as cores são as mesmas. Foi feita a analogia com as pinturas, porque – por vários momentos no CAPÍTULO I – foram feitos comentários sobre os timbres e sobre a sinestesia com as cores, como citado anteriormente (CAMPEN *et al*, 2003).

Na sequência das análises das gravações, foram enfatizados os timbres do prato *ride*, posteriormente correlacionados aos arranjos, às formações dos grupos instrumentais e orquestras, as *performances* dos solistas, às *performances* dos bateristas, às combinações com as peças da bateria e a efeitos sonoros.

Influência do Jazz é uma composição de Carlos Lyra, e a interpretação é de Elis Regina, no programa da TV Record, na década de 1960. Nessa época, havia uma espécie de ‘febre’ de festivais e apresentações de música popular brasileira, e Elis era uma solista e representante em evidência no mercado da música. A parte instrumental da gravação, que acompanha a intérprete, é feita pela orquestra de Carlos Piper. Sua apresentação, assim como da orquestra, reflete, pelo próprio nome da composição, as inserções da música americana na composição e arranjo. Elis mostra energia, uma forte presença de sua altivez, de sua juventude e garra. A letra refere-se à defesa do samba puro, contra a modernização por meio da americanização com elementos do *jazz*. Na realidade, a letra está de acordo com a forma e arranjo da composição, porque estão repletos de elementos *jazzísticos*, inclusive os timbres do prato *ride* do baterista da orquestra, que estão exageradamente presentes em toda a apresentação. Merhy (1997, p. 126) faz comentários – em sua tese de doutorado – sobre essa composição e sobre a letra, quando apresentada no concerto de Bossa-Nova (*New Brazilian Jazz*) do *Carnegie Hall*, em novembro de 1962: “parece um ato de coragem política fazê-lo justamente por conter uma crítica à modernização do samba e à sua contaminação pelo *jazz*”. A melodia com acentos deslocados, com consequentes ligaduras nas últimas semicolcheias dos compassos, confere o *swing* adequado para se fazer a correlação com o *jazz*. A gravação, no que se refere à bateria, mostra os timbres do prato *ride* presentes em quase toda a gravação, assim como os pratos de acentuação nas marcações episódicas, com os pratos *crash*. O vigor, imponência e humor da cantora foram características marcantes que estiveram em perfeita sintonia com a grandiosidade do arranjo e da *performance* da orquestra. Elis, sensível ao material sonoro que a apoiava, apresentou-se com um estilo muito próximo de uma *jazz-singer* com os trêmulos presentes

justamente quando cantava a palavra *jazz*, como se fosse uma caricatura de uma *performance jazzística*.

Samba with some Barbecue é uma composição do álbum Paul Desmond: *Summertime*. Foi analisada a gravação com banda básica de *jazz*, piano, contrabaixo, bateria,

sopros e o solista, Paul Desmond, (sax alto). Trata-se de um tema, e o álbum foi gravado em 1968. A gravação foi organizada por Don Sebesky, com músicos como Herbie Hancock, Eumir Deodato, Jay Berliner, Joe Beck, Ron Carter, Idris Muhammad, Urbie Green, JJ Johnson, Bill Watrous, Kai Winding, Joe Shepley, Marvin Stamm, Mike Mainieri, Airtó Moreira e o próprio Paul Desmond.

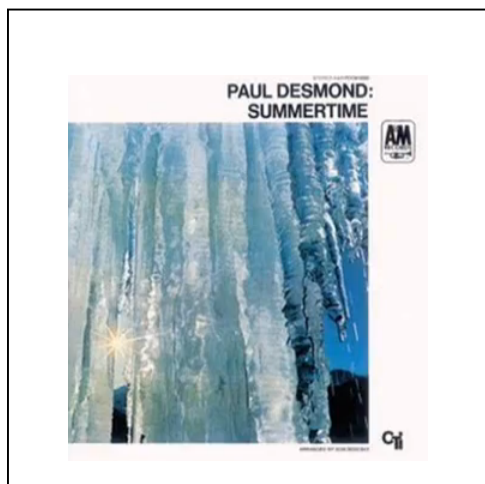


Figura 17 - Album de Paul Desmond.

A forma segue a estrutura formada por exposição do tema e improviso de alguns componentes. Nesse caso, apenas o solista e o pianista improvisam. Este toca teclado e piano acústico. O tema tem apenas uma parte de dezesseis compassos, o que não é comum em temas de *jazz*. Ao final vai à *coda* com apoio dos metais e termina em *fade out*. O ritmo é típico do samba de prato, conduzido pelo brasileiro Airtó Moreira, com excelente *performance* em samba de prato sutil, claro, preciso, discreto. Seu *ride* tem um timbre muito especial. Não deve ser *flat ride* porque apresenta uma sonoridade brilhante com alguma semelhança de triângulo com frequência muito alta, misturada ao *sustain* do timbre do corpo do prato. Parece que este *ride* apresenta uma cúpula, que é a responsável pela beleza do timbre. É um samba com estética de *jazz*: alegre, leve e tranquilo, porém, sem perder a energia de um samba; é dançante e tão sedutor que é difícil o ouvinte não chegar ao final. Traz em sua alma o espírito carioca sob a visão do americano.

Outra análise refere-se ao **Zimbo Trio**, formado em março de 1964, em São Paulo, por Luíz Chaves Oliveira da Paz, Luíz Chaves (contrabaixo), Rubens Alberto Barsotti, Rubinho (bateria) e Amilton Godoy (piano). Interpreta **Garota de Ipanema**, um dos sambas mais famosos da dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Observa-se uma introdução com piano solo e um pequeno instrumento metálico de frequência muito alta, muito aguda, no qual sobreveem seis toques em uma semínima no terceiro tempo em compasso 4/4 ⁶⁴, até a conclusão nesta parte da introdução.

⁶⁴ O compasso 4/4 comentado na análise é uma suposição. A análise foi feita com recurso da audição sem conhecimento da partitura.

Este preâmbulo continua em um momento de grandiosidade, com dinâmica crescendo ao fortíssimo (*ff*), e uma mudança súbita de caráter pela entrada de um prato *sizzle*⁶⁵, que enfatiza o crescendo por meio de um rulo⁶⁶ com ares eruditos, até concluir a introdução com um ataque súbito na caixa da bateria para o início da então famosa **Garota de Ipanema**, causando um impacto na audiência e provocando aplausos⁶⁷ imediatamente após o reconhecimento da composição da moda. A condução rítmica continua neste prato nas duas partes A do tema. Na parte B, retorna o rulo no prato, já mencionado, com o mesmo espírito do ‘crescendo’ da introdução, sustentando o ambiente criado por piano e contrabaixo de forma arrítmica, até outra preparação com quiálteras uníssonas aos três instrumentos e retorno à parte A. A *performance* do trio, para fazer a ponte entre a apresentação do tema e o início do improviso, mantém o esquema adotado nas preparações e ligações das partes da composição. No início do improviso de piano, nota-se uma frase ensaiada entre contrabaixo e bateria, o que confere aos receptores um efeito

notável, bem como uma demonstração de virtuosidade técnica do trio. Amilton Godoy, em seu improviso, insere muitos clichês e *blue notes*. A cada final das partes A, existem convenções rítmicas de contrabaixo, bateria e piano, fazendo as marcações episódicas.



Figura 18 - Album do Zimbo Trio.

No segundo *chorus* do improviso, na parte B, há certo tipo de improviso escrito para execução uníssona de piano e contrabaixo e acompanhamento de bateria no *hi-hat*, que é a condução rítmica recomendada para a bateria por permitir o destaque, principalmente, do contrabaixo acústico. Nova passagem ocorre, para a volta da parte A, com uma ponte⁶⁸ expressa por um pequeno solo de bateria de quatro compassos. A reapresentação do tema obedece ao arranjo inicial, até chegar a uma coda de oito compassos e final grandioso com quiálteras e acorde final na sensível da tônica. Apesar de um arranjo tecnicamente muito bem feito, enaltecendo a forma

⁶⁵ Prato com rebites para manter um *sustain*. Rebites são pequenas peças metálicas, cilíndricas, que são colocadas no corpo do prato a uma distância de mais ou menos 6cm da borda para vibrarem e manterem o *sustain* da vibração e propagação dos timbres durante a condução rítmica, porém, sem prejudicar a nitidez dos toques das baquetas.

⁶⁶ Rulo é o recurso técnico utilizado na percussão que tem por finalidade produzir uma nota longa, isto é, aumentar a capacidade de sustentação e duração do som. Tal efeito seria impossível de ser obtido de outro modo em função da natureza acústica da maioria dos instrumentos de percussão. (OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de, 2013).

⁶⁷ Pudemos afirmar que havia aplausos neste momento por estarmos presentes na apresentação desta composição na década de 1960.

⁶⁸ *Ponte* – passagem entre duas seções de uma composição.

instrumental e a virtuosidade dos instrumentistas, peca pelo ambiente completamente oposto ao que a letra confere à composição: um samba alegre, mais suave e com ambiente de juventude e boemia do Bar Veloso⁶⁹. A condução da bateria, embora muito competente e com requintes de erudição, por apresentar efeitos nos pratos suspensos *sizzle* e um samba com sabor paulista, diferente das apresentações de samba dos bateristas cariocas. Percebe-se que o samba dos bateristas paulistas daquela época seguia uma linha mais *jazzística* com mais convenções, talvez guiados pelos arranjos mais rígidos, quando estivessem ligados a um grupo unido como o Zimbo Trio. Vale dizer que este sabor paulista, aqui mencionado, não desvaloriza o estilo, ao contrário, pois confere-o personalidade, diversidade e beleza.

Quintessência é uma composição gravada em 1964, na CBS, em vinil, com título *Edison Machado é Samba Novo*. A composição é de J.T. Meirelles, e participam da gravação Edison Machado (bateria), Tenório Jr. (piano), Sebastião Neto (contrabaixo acústico), Paulo Moura (saxofone alto), Pedro Paulo (trompete), Edson Maciel – (trombone) e J. T. Meirelles (saxofone tenor). O tema tem estrutura clássica de *jazz* do tipo [A, A, B, A]. Os pratos *ride* e *crash* estão em evidência em toda gravação. O destaque dessas duas peças da bateria ocorre com os pratos *crash* nas partes A, e o *ride*, na parte B, na exposição e na reapresentação do tema. Durante o desenvolvimento ou improvisado ocorre o inverso: prato *ride* nas partes A e ataques no *crash*, na parte B. Merece aqui destaque o improvisado do solo de trombone, especialmente nesta seção, onde não há nenhuma marcação rítmica, e o grupo desenvolve a *performance* absolutamente solta, conferindo um caráter que é a própria marca do estilo do baterista. O próprio título do vinil de Edison Machado explicita a questão do tipo de condução rítmica da bateria: *samba novo*. De fato, Edison Machado era um baterista que imprimiu algo diferente ao samba pela evidência dos timbres do prato *ride*, aliada aos padrões rítmicos, seu vigor e energia. Do ponto de vista de timbres percussivos, Edison poderia ser considerado diferente e inovador do samba de escola. Nesse caso, como já comentado, a escassez de timbres dos instrumentos típicos das baterias de escola de samba é uma das características que marca a estética do *jazz* da época. A formação instrumental – com piano, contrabaixo acústico, bateria, saxofone alto, saxofone tenor, trompete e trombone – completa o arranjo e dá o caráter *jazzístico* à composição de J. T. Meirelles.

Tangerine é um tema de *jazz standard*, com solos de Paul Desmond e Chet Baker. Na gravação, o grupo é formado por Chet Baker (trompete), Paul Desmond (saxofone alto), Bob James (piano elétrico), Ron Carter (contrabaixo acústico) e Steve Gadd (bateria). Esta análise


⁶⁹ Diz-se do local onde Tom Jobim se encontrava com Vinicius de Moraes e onde se inspirou para compor a canção *Garota de Ipanema*.

refere-se a uma gravação de *Rudy Van Gelder Studio* em *Englewood Cliffs*, E.U.A., em novembro de 1974. O tema apresenta duas seções de oito compassos, com uma pequena modulação no quarto compasso da segunda seção, e retorna ao tom original para a repetição da primeira seção, em oito compassos, e conclusão com mais oito compassos, que sugerem uma *coda*. A primeira exposição dos dezesseis compassos iniciais é feita pelo trompete de Chet Baker, e os últimos dezesseis compassos do tema, pelo saxofone alto de Paul Desmond. O ambiente é do tipo *bebop*, muito bem conduzido pela cozinha⁷⁰ formada pelo contrabaixo de Ron Carter e bateria de Steve Gadd. As marcações episódicas ficam quase que totalmente sob a responsabilidade da bateria. Elas ficam em evidência nas mudanças da exposição do tema para o início do improviso e nas passagens das seções, durante o improviso dos solistas. Na exposição do tema, são utilizadas as vassourinhas com arraste na pele da caixa da bateria, o que oferece uma *cama*⁷¹ de timbres suaves sustentados e entremeados com leves acentuações com uma das mãos do baterista. O *hi-hat* mantém-se em *ostinato* até o início do improviso. A bateria, como é praxe na concepção de temas de *jazz*, abre a condução no início do improviso, o que confere a alteração impactante do ambiente sonoro. Nessa gravação, o baterista usa dois pratos *ride*, ambos com excelentes definições dos toques, bem como dos *sustain* ideais para o gênero, o que confere ao instrumentista um recurso a mais para alterar o ambiente da condução sem necessitar usar o *hi-hat*, o que faria uma mudança muito brusca durante o improviso. Esse fato não faz parte da linguagem do *jazz*. O *sustain* utilizado na condução rítmica permite ao instrumentista desenvolver frases sofisticadas e preparatórias sem, entretanto, perder o *swing*. O desempenho do grupo é impecável, suave e enérgico, ao mesmo tempo equilibrado e elegante. É evidente a maturidade dos instrumentistas. Todos se mantêm subordinados às características da composição e, embora desfrutem da liberdade que o gênero oferece, primam pela discricção. Apesar disto, o virtuosismo de todos os componentes é a razão pela qual se percebe as qualificações expressas nesta análise.

Foi analisada a composição *Moon Dreams*, de Egberto Gismonti, participante do Festival da Canção do Rio de Janeiro, evento internacional que ocorrera na década de 1970. O solo de voz feminina é de Flora Purim, em gravação da *Fantasy Studios, Berkeley*, 1973. A banda é formada com Alan Sitar Brown (piano elétrico), Stanley Clark (contrabaixo) e Airto Moreira (bateria e percussão). Essa foi uma das primeiras composições de Egberto que obteve sucesso. A introdução se inicia com dois compassos 4/4 em prato *ride*, com padrão rítmico de

⁷⁰ Base da orquestra formada por piano, contrabaixo, bateria, percussão. Há variações na formação dos instrumentos, porém o significado fundamental da palavra *cozinha* refere-se aos instrumentos que apoiam o solista.

⁷¹ No jargão dos músicos profissionais, significa *acompanhamento*.

muitas notas dobradas, numa performance que dá a impressão de um andamento muito rápido embora seja apenas *vivace*, . O compasso 4/4 é uma suposição justificada por ser uma gravação americana, com os arranjos habitualmente escritos em 4/4 e pela observação do desenvolvimento da harmonia. O solo em voz feminina, com letra em inglês, tem o acompanhamento de um trio formado com piano elétrico, contrabaixo e bateria. A condução é, principalmente, feita em prato *ride* com timbres agradáveis e destacados em ambiente *jazzístico*. Não se identifica o gênero ou o padrão rítmico de samba, bossa-nova ou qualquer outro padrão. Trata-se de um ambiente livre e etéreo, como propõe a própria letra, *um sonho*. A composição é apresentada pela solista, obedecendo à fórmula [A, A, B, A]. As partes A compreendem 16 compassos cada e a parte B tem apenas 14 compassos. É curiosa a utilização do *hi-hat* em andamento dobrado e em *ostinato*.

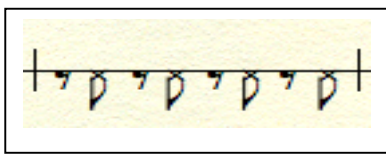


Figura 19 - contratempo ou *hi-hat*.

Este efeito rítmico causa a impressão de rapidez e tensão, embora a melodia e a própria composição sejam elementos que pretendam oferecer aos receptores a ideia de volatilidade, a sensação de liberdade espacial. Ao final da reapresentação do tema (parte A), há uma ‘ponte’ de quatro compassos com efeitos de voz. Em seguida, inicia-se o improviso das partes A pelo piano elétrico. São 16 compassos, com apoio de muitas acentuações da bateria em pratos *crash* nas conclusões de frases rítmicas próprias da condução rítmica do *ride*. As frases da bateria são realizadas com os tambores, caixa, tons, surdo e bumbo com conclusões nos pratos *crash*, porém, com a contínua condução enérgica realizada no *ride* e com o *ostinato* do *hi-hat*. Por vezes, as frases do baterista são, do ponto de vista rítmico, uníssonas com o contrabaixo. Após o improviso das partes A, a voz retoma às partes B e A, sem improviso, como se fosse uma reapresentação curta do tema, de acordo com a fórmula *jazzística*, tema, desenvolvimento, reapresentação e *coda*. A *coda* é longa e livre. Nesse final, ocorre uma seção de euforia e alegria, com entrada de efeitos de voz, e percussão brasileira com sinos e chocalhos arrítmicos até um decrescendo do volume. A gravação de 1973, muito tempo após a adoção do prato *ride*, sugere a consolidação da concepção desse tipo de condução pela bateria para o *jazz*, samba-suave, *samba-jazz* e demais subgêneros. Raramente observa-se o prato *ride* sendo utilizado em conduções dos gêneros *funk*, *rock*, *pop* e *fusion*. Para esses casos, quase sempre, o ritmo é concebido com os timbres produzidos pela combinação de *hi-hat*, caixa e bumbo.

Autumn Leaves é uma composição de Joseph Kosma e Jacques Prévert, registrada em 1959, no álbum *Portrait in Jazz*, pelos músicos Bill Evans (piano), Scott LaFaro (contrabaixo acústico) e Paul Motian (bateria). É um tema famoso, muito executado com piano solo em muitas gravações das décadas de 1950 e 1970. Essa gravação tem estética *jazzística*, certamente, pela formação típica das bases de orquestra de *jazz* da época. Vale destacar que nas orquestras de *jazz* ou mesmo *jazz* sinfônico, essa formação de piano, contrabaixo e bateria (KOMARA, 2008) perdura até o século XXI com algumas variações. Há inserções de outros instrumentos, tais como: guitarra elétrica e contrabaixo elétrico. Essa composição apresenta a estrutura [A, A, B, B], com cada seção tendo oito compassos. A gravação registra uma introdução, também de oito compassos, porém, em forma de *scherzo* com quíalteras, somente com piano e um *hi-hat* da bateria, marcando os tempos 2 e 4 nos quatro primeiros compassos, e nos próximos quatro compassos, 3 quíalteras no segundo tempo, acompanhando as frases do piano. O tema é apresentado pelo piano; entretanto, já na própria apresentação, ocorrem sugestões de improviso, especialmente nas partes B e B'. Na bateria a condução, é feita com vassourinhas na caixa, o que era praxe⁷² na época. Os timbres de vassourinhas são determinantes para marcar a diferença de ambiente entre a apresentação do tema e o improviso. O improviso para o *jazz* é a grande diferença que existe em relação a quase todos os demais gêneros musicais, com melodia e harmonia fixas às partituras. O improviso começa com contrabaixo, o que não era comum naquele tempo. A ordem usual era iniciada pelo piano, seguido pelo contrabaixo e finalmente



pela bateria. Nessa gravação, o contrabaixista improvisa a parte A. Na segunda vez da parte A até o final do *chorus* nas partes B e B', a bateria mantém as vassourinhas, fazendo algumas intervenções na forma de pergunta e resposta ao piano, que também intervém ao meio do improviso do contrabaixo, sempre *scherzando*.

Figura 20 - Album de Bill Evans Trio.

Ao começar o improviso do piano, o baterista começa sua condução com o prato *ride*, cujos timbres causam o impacto necessário para alterar o ambiente. É uma marcação episódica nítida e cortante entre as partes da peça. É interessante notar que esse *ride* apresenta uma variação de fabricação, porque tem rebites para manter o *sustain*. Vale dizer que esse *sustain* é

⁷² Experiência adquirida em atuações e participações em *jam sessions* e observações de *performances* ao vivo no Brasil e exterior.

especial, porque não atrapalha as definições dos padrões rítmicos. Talvez esses timbres do prato *ride*, que oferecem essas sonoridades diferentes, com os toques bem definidos no momento exato do choque das baquetas no metal, tivessem sido uma das características que causaram impacto nos bateristas e demais músicos de *jazz*. Raramente, se registra o mesmo com os músicos eruditos ou de orquestra sinfônica.

Bill Evans improvisa quatro *chorus* completos e, no quinto, segue até a parte B. Nesse ponto, deixa à LaFaro o improviso na mesma formatação do início, com inserções de pequenas frases esclarecedoras da harmonia e que têm função auxiliar ao improvisador. A bateria se mantém *tacet* em grande parte do solo fazendo apenas algumas intervenções, pequenos efeitos com vassourinhas. A reapresentação do tema não é explícita com as notas da melodia. Parece que há apenas uma sugestão e uma lembrança sobre elas. Nessa reapresentação, Motian retorna aos timbres de vassourinha, propositadamente para lembrar a sonoridade inicial na reapresentação do tema. A gravação expressa uma **aparente** frieza de Bill Evans, embora sendo um dos principais representantes do chamado *cool jazz*, o domínio de sua técnica oculta sua provável sensibilidade durante a *performance*, motivo pelo qual nessa gravação, transparece a sensação de frieza, **o que certamente não é verdade**. Os demais instrumentistas se amoldam ao temperamento do solista, contribuindo para a beleza da *performance* do trio.


Tanto em composições americanas quanto em brasileiras, observa-se que as conduções rítmicas feitas no prato *ride* oferecem possibilidades semelhantes, no que se refere à estética. A composição **Maricotinha**, de Dorival Caymmi, com interpretação de Tom Jobim e Dorival, é um exemplo. Trata-se de uma gravação de samba com a base formada por Tom Jobim (piano e voz), Tião Neto (contrabaixo), Paulo Braga (bateria), Paulo Jobim (violão e voz), Danilo Caymmi (flauta e voz), Jaques Morelembaum (*cello*), Ana Jobim, Elizabeth Jobim, Maúcha Adnet, Paula Morelenbaum e Simone Caymmi (vocais), Marcio Montarrojos Flugelhorn, Edeneck Svab e Antonio José Augusto (trompas), Raul de Souza e Vitor Santos (trombones) e Daniel Jobim (teclados). A introdução tem oito compassos com flauta em dó (Danilo Caymmi) e trio. Segundo Paulo Braga⁷³, a gravação foi realizada no Brasil em 1994. A melodia é construída com simplicidade, com poucas notas, apoiada por harmonia simples e despojada. A composição privilegia a letra, que praticamente é uma brincadeira, um jogo de palavras fúteis, porém com graça e humor, características do compositor. A condução rítmica tem o destaque do prato *ride*, permeada de ataques de *rimshot*⁷⁴ na caixa em uníssono, com o prato *crash*. Segundo Watrous

⁷³ Informação obtida por meio de entrevista via telefone, em 27 de maio de 2013. Paulo Braga, baterista participante dessa gravação, trabalhou muitos anos com Tom Jobim em várias gravações e *shows*. Forneceu as informações técnicas sobre os modelos e marcas dos pratos usados nessa composição.

⁷⁴ *Rimshot* significa ataque com a caixa tocada na membrana de ataque ao mesmo tempo que a baqueta toca o aro.

(1996), a condução com os timbres desse prato traz a alegria de ouvir de *jazz*, o que pode ser perfeitamente aplicada a essa gravação. Durante a exposição do tema, o desempenho do baterista é notável pelo enriquecimento de timbres de cúpula de prato e de ataques nos pratos *crash*. A harmonia é simples, ou seja, os poucos acordes não se alteram por muitos compassos. A sedução do ouvinte se dá pelo humor da letra e, principalmente, pela *performance* da bateria. Há inserções de vozes femininas, fazendo as repetições do tema em contraponto aos solos dos dois artistas solistas, Tom Jobim e Dorival Caymmi.

A estrutura da composição, lembra a forma rondó, pela repetição da melodia com cinco compassos de solo de Dorival Caymmi. Apresenta uma introdução instrumental de oito compassos, subdividida em dois períodos de quatro compassos. Na parte A do tema, apresenta-se o solo de voz de Tom Jobim. Essa parte está subdividida em dois períodos de oito compassos cada. A *performance* continua com um período da parte A de oito compassos e com um segundo período de apenas sete compassos. Na parte B, está o solo de Dorival Caymmi, com curiosos cinco compassos, seguido pelo retorno de oito compassos de um dos períodos da parte ‘A’. A estrutura [A8,A7,B5,B8]⁷⁵ é repetida quatro vezes até alcançar a *coda*, com a presença relevante do coro feminino, trombone e flauta. As passagens entre o primeiro período A para o segundo, já na terceira repetição, é enriquecida pela presença do trombone e da flauta. Na gravação, percebem-se discretamente frases de trombone. A gravação termina em B8 com *fadeout*. A condução rítmica dessa gravação tem um destaque especial do prato *ride* de 22”, bem como dos dois pratos *crash*, um de 19” e outro de 12”. Os pratos de *hi-hat* são de 14”. Todos foram produzidos pela *Bosphorus*. As acentuações de marcações episódicas e conclusões de frases foram executadas por meio de ataques de caixa em uníssono com os pratos *crash*. Essa performance do baterista consolida a estética alegre e bem humorada da composição.

Outro exemplo que exhibe semelhanças dos timbres do *ride*, seja no *jazz* ou no samba, é a composição **Bebop**; em gravação cujo solista é o baterista Steve Gadd. Trata-se de um tema de *jazz* com estrutura [A, A, B, A], em que todas as partes têm oito compassos, com formação instrumental de piano, contrabaixo acústico e bateria. O andamento *prestíssimo*,  = 240, feito com a condução rítmica basicamente apoiada pelo prato *ride*. A *performance* do trio é típica do subgênero do *jazz*, o *bebop* (Karlsson, ao piano, Eddie Gomez, ao contrabaixo acústico, e Steve Gadd, à bateria). O *bebop* é um estilo de *jazz* que foi representado principalmente por gravações de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Thelonius Monk, na década de 1940, nos Estados Unidos, objeto de muitas observações de críticos de música que discutem sobre o estilo e

⁷⁵ Os números 8, 7, 5, e 8 em frente às letras A, A, B e A mostram o número de compassos de cada seção da composição.

estrutura do que geralmente é entendido como *bebop style* (HOPKINS, 2005). A composição tem a estrutura comum [A, A, B, A], que serve como suporte para as exibições das *performances* do trio. Por esse motivo, essa gravação não apresenta nenhum sentido de alegria, tristeza ou qualquer outro sentimento que não seja admiração pela técnica dos instrumentistas e quase uma displicência pela composição. Destaca-se a presença do *ride*, frases complexas do baterista, marcações episódicas por meio de ataques precisos de caixa e prato *crash* (às vezes, bumbo e prato *crash*), improvisos de piano e quatro solos de bateria de oito compassos, cada um entremeado com as intervenções de piano e contrabaixo.

Sobre solos de bateria em temas desse tipo, o Professor Rodolfo Cardoso de Oliveira afirma:

“A rigor, os solos de bateria, entremeados por intervenções de piano e contrabaixo, se constituem num padrão bastante comum na linguagem *jazzística*, podendo alternar não só de 8 em 8 compassos, como também de 4 em 4, 2 em 2, e até mesmo em frases mais longas como, por exemplo, de 16 em 16 compassos.”(informação concedida pelo Professor Rodolfo de Oliveira, em 2014)

Na gravação, observa-se a condução da bateria com concepções próprias do final do século XX, com a consolidação da adoção do prato *ride* e marcação rítmica apoiada no contrabaixo e bateria, com *grooves* mais soltos, sem necessariamente haver a acentuação da bateria nas quatro semínimas nos compassos 4/4, motivo pelo qual recai sobre o contrabaixo uma responsabilidade maior com a harmonia e com o ritmo. Parece que a composição foi concebida especialmente para servir de suporte à virtuosidade dos componentes. O andamento rápido passa

energia à recepção, a melodia não tem lirismo e sua apresentação confunde-se com um improviso. A harmonia é simples e segue a forma II, V, I nas partes A e uma quarta justa acima com a mesma estrutura harmônica nas partes B. De qualquer maneira, mostra muito bem a função do prato *ride* na condução rítmica e o poder dos seus timbres disponíveis a um instrumentista virtuoso da bateria: Steve Gadd.

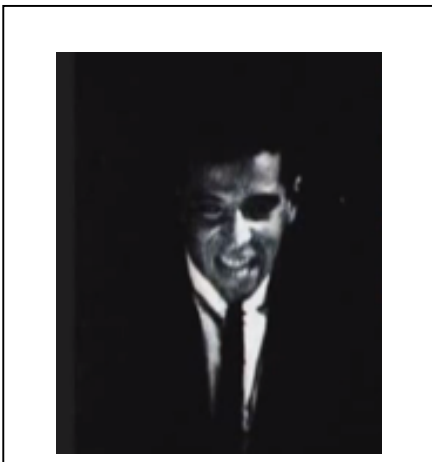


Figura 21 - Edison Machado.

Na gravação de **Só por Amor**, a composição de Baden Powell foi gravada instrumentalmente pelo grupo formado por Edison Machado (bateria) (fig. 21), Tenório Jr. (piano), Sebastião Neto

(contrabaixo acústico), Paulo Moura (saxofone alto), Pedro Paulo (trumpete), Edson Maciel (trombone) e J. T. Meirelles (saxofone tenor).

A estrutura é [A, A, B, A], com 16 compassos para cada parte. O improviso não repete a estrutura [A, A, B, A], ocorrendo somente sobre uma estrutura mais simples, [A, B, A], seguindo ao final com uma *codeta*.

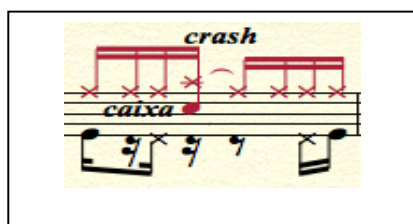



Figura 22 - ataque de caixa e prato.


O andamento *adagio*, , confere ao samba um clima nostálgico, concebido pelo arranjo do maestro Moacyr Santos.

Sente-se de uma tristeza contida e emocionante. A melodia se destaca nos solos de sax alto de Paulo Moura, cuja *performance* revela, além do domínio técnico do seu instrumento, um caráter ‘saudosista’⁷⁶ imprimindo uma espécie de ‘canto de dor’ choroso. A condução rítmica é vigorosa, com dinâmica quase em fortíssimo, com pianos súbitos nas voltas à parte A. Há uma quebra de condução rítmica nas duas vezes em que o grupo toca a parte B, causando um efeito meio espacial, fluida, sem ‘levada’. Esta está dividida em dois períodos de oito compassos cada, sendo o primeiro com o solo executado pelo sax alto e o segundo com os sopros tocando em vozes. A bateria sustenta a textura do primeiro período da parte B, com ataques no prato *crash* nos finais dos primeiros tempos dos compassos de 2/4 em uma semicolcheia ligada ao compasso seguinte.

É interessante destacar que, embora a gravação esteja em um andamento lento, a dinâmica forte impressa ao *ride* não oculta o caráter nostálgico da composição e das *performances* dos solistas, especialmente do trombone de Edson Maciel, que improvisa desesseis compassos, um *chorus* completo. Essa gravação de 1963, produzida pela Columbia, registra o samba suave ou samba novo, como Edison Machado preferia chamar. A composição de Baden Powell foi valorizada magistralmente pela *performance* dos instrumentistas e pelo arranjo, uma ‘obra-prima’ do samba instrumental.

Madalena é uma gravação feita ao vivo no festival de Montreaux, em 1979. A formação instrumental era composta com Cesar Camargo Mariano (piano), Luizão Maia (contrabaixo elétrico), Paulo Braga (bateria), Chico Batera (percussão), Helio Delmiro (guitarra) e Elis Regina (solista). Trata-se de uma composição de Ivan Lins, um samba alegre, em

⁷⁶ Saudosista neste contexto quer expressar a percepção de que o *performer* lembra ou parece que deseja rememorar estéticas de um tempo passado.

andamento *andantino*, agradável, compassado, . A introdução é alegre, que mantém o *swing* e prepara o ambiente para a entrada do solo de voz de Elis. A estrutura *standard*⁷⁷, na forma [A, A, B, A], repetida duas vezes com o final, apresentando uma conclusão repentina na semínima do segundo tempo do último compasso. A *performance* da solista tem humor, brincadeiras com o sotaque brincahã em algumas palavras, o que demonstra o clima do momento. É, enfim, uma apresentação ideal, ativa e feliz.

A condução rítmica é feita, na maior parte do tempo, por meio de toques com baqueta, em padrão rítmico de samba, sobre o prato superior do *hi-hat* fechado, ou seja, sem a utilização do choque entre os dois pratos que compõem essa peça da bateria. As *performances* da percussão e bateria são fundamentais para que as mudanças de ambientes fiquem bem nítidas. Isto ocorre por meio da inserção de timbres do prato *ride* nas partes B do tema.

A percussão é moderna do ponto de vista da estética musical do samba convencional⁷⁸. Trata-se de uma percussão com instrumentos incomuns nas escolas de samba. O percussionista apresenta ataques de caixa e prato *crash*, em marcações episódicas, função que poderia perfeitamente ser executada pelo baterista. Essa concepção do percussionista acrescenta pouco à sonoridade da apresentação. São usados timbres pouco contrastantes com aqueles utilizados pelo baterista, o que, de certo modo, não descaracteriza o estilo *jazzístico* da apresentação. É uma *performance* descontraída e despojada de Elis, como sempre, afinada e transmitindo humor e alegria. Elis cumpre com perfeição a função de exibir a música moderna, para a época, com sabor *jazzístico* e sem perder a característica e a grife de sua musicalidade brasileira.

A Night in Tunisia é uma composição gravada em 28 de março de 1946, feita em vinil de 78 rotações, álbum de Charlie Parker. A formação instrumental é de um septeto com Charlie Parker (saxofone alto), Lucky Thompson (saxofone tenor), Miles Davis (trompete), Dodo Marmarosa (piano), Vic McMillan (contrabaixo), Roy Porter (bateria) e Arvin Garrison (guitarra elétrica). A estrutura dessa gravação é muito curiosa por ser pouco comum. O tema em si é comum com a fórmula [A, A, B, A], porém ocorrem variações, pontes e improvisos que não completam os *chorus*. Por exemplo, a introdução é concebida somente com piano, contrabaixo e bateria. Após oito compassos quaternários, ocorre a intervenção em mais quatro compassos do

⁷⁷ Padrão para os temas estilo *jazzístico*, seja em ritmo de samba ou *jazz*.

⁷⁸ NAVES, Santuza Cambraia: a autora cita modernismo nacionalista de Villa-Lobos em paralelo ao modernismo da concepção da percussão.

naípe dos dois saxofones e trompete fazendo *riffs*⁷⁹ em acordes, preparando para a apresentação do tema. O piano faz um baixo *ostinato* com o contrabaixo, dando ênfase ao trabalho da mão esquerda nos graves do piano. Na introdução, ocorre um padrão rítmico de músicas latinas, que é apoiado pela bateria. Nesse ponto, há um efeito admirável executado pelo baterista, principalmente, por meio dos tambores. Dessa forma, a estética parece exótica ao *jazz* tradicional e causa uma sensação de mistério e suspense.

Na exposição do tema, o trompete está presente nas duas primeiras seções A, de oito compassos cada uma, enquanto as seções B e a última seção A são apresentadas pelo sax alto. A curiosidade está posta na ponte de doze compassos em ritmo latino sincopado, com a presença de todos os sopros. Essa *performance* cria uma sonoridade nova com tal tensão, que chega ao ápice por meio de uma conexão com outra ponte preparatória, anterior ao improviso. Essa passagem, feita com o sax, já improvisando quatro compassos, dá a falsa impressão de uma quantidade de compassos maior que o comum. Qualquer baterista em uma *jam session*, tocando esse tema poderá enganar-se em ‘abrir’ no *ride*, já num ambiente de improviso, na metade da preparação do trompete. Esse comentário sobre uma provável *performance* de um baterista desavisado ocorre porque numa *jam*⁸⁰, assim como no *jazz*, as características principais do gênero são a improvisação e as surpresas dos músicos que, geralmente, não sabem o que os espera, exceto em gravações com a estrutura e a composição com arranjo escrito e as partes cavadas⁸¹ para cada músico. Mesmo assim, existem os momentos livres de improviso para os instrumentistas criarem dentro da estrutura rítmica e harmônica. Nessa gravação, os improvisos são realizados no primeiro *chorus* pelo sax alto nas seções A e trompete nas seções B e A. No segundo *chorus*, as duas seções A são improvisadas pelo sax tenor e as seções B e A pela guitarra. A reexposição do tema é curiosa, porque reapresenta apenas a seção A (pelo trompete) e segue direto à *coda* com o final em *fade out*.

Trata-se de uma gravação famosa no meio musical, muito tocada nas *jam sessions*, ao menos nas décadas de 1970 até 1990. É uma composição escrita por Dizzy Gillespie e Frank Paparelli, em 1942, própria para música instrumental e que possibilita destacar as *performances* dos instrumentistas e sua vituosidade, sem perder o elã da estética *jazzística* de um tema pouco comum.

Outras três gravações podem ser citadas com análises semelhantes, ou seja, com descrições técnicas dos bateristas, da escolha das peças, das conduções no prato *ride* com as

⁷⁹ Intervenções de um naípe de orquestra, principalmente de *jazz*, geralmente com notas curtas em acordes, que apoiam a harmonia e o ritmo em momentos episódicos de um arranjo.

⁸⁰ *Jam* – espécie de apelido pelo qual músicos profissionais chamam uma reunião informal para se tocar *jazz*.

⁸¹ Partes individuais retiradas da grade do arranjo e distribuídas aos componentes do grupo.

respectivas considerações relacionadas aos seus timbres, às marcações episódicas feitas por meio de acentos em pratos *crash*, às combinações dos pratos com os tambores e/ou caixa clara, às mudanças de sonoridade para diferenciar, entre outros, os períodos, frases, membros de frase, elementos das estruturas dos temas. São elas:

1. *Just Friends* – Charlie Parker, álbum ‘*Charlie Parker with Strings*’, selo [...], 1949.
2. *Fly me to The Moon* - Diana Krall, áudio extraído de gravação ao vivo, vídeo *uploaded on 2011*.
3. *Tristeza vai Embora* – Edison Machado, álbum *Edison Machado é Samba Novo*, Columbia, 1964.

2.4. Gravações sem a presença do prato *ride*

A seguir, são relacionadas as gravações que apresentam semelhanças no que se refere à estética e à **ausência** do prato *ride* no samba para que se compreenda a importância de seus timbres. São revelados sentimentos e considerações sobre as concepções dos arranjos, sobre a forma de se arquitetar as conduções rítmicas para cada composição e sobre o maior colorido percussivo que ocorre pela presença dos instrumentos acessórios, próprios das escolas de samba. As análises das gravações deste subcapítulo são as seguintes:

1. Aquarela do Brasil – Francisco Alves, Odeon Records, 1939.
2. Tico-tico no Fubá – Carmen Miranda, áudio extraído do vídeo, *uploaded on 2007*, gravação de 1947.
3. Iracema – Elis Regina – áudio extraído do vídeo, *uploaded on 2007*, gravação de 1978.

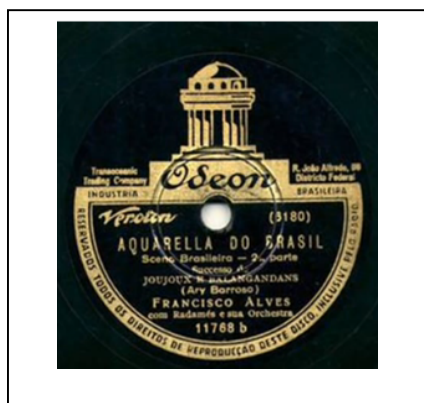


Figura 23 - selo do disco 78 RPM.

Aquarela do Brasil é uma composição de

Ary Barroso, com solo de Francisco Alves, arranjo de Radamés Gnattali e acompanhamento de orquestra, gravada em 1939, pela Odeon Records. O tom original é sol maior, como indica a partitura em sua armadura com um fá suspenso e final com a tônica expressa em duas mínimas ligadas nos últimos compassos do tema. A orquestra trabalha com um arranjo percussivo, em que o ritmo é conduzido principalmente, por pandeiro.

Perceber a ausência de prato *ride* é importante, já que a presença de seu timbre poderia alterar a percepção dos ouvintes. Talvez a existência desse instrumento, nessa época, pudesse sugerir a mudança do arranjo, na medida em que a parte rítmica provavelmente tivesse outra concepção. Os timbres das platinelas do pandeiro têm as cores mais vivas e mais contrastantes que aqueles, do prato *ride* e, no mínimo, além de deixá-los esmaecidos, tiram a graça e a função deste. Ao gravarmos um samba usando o *hi-hat* com a mão direita, junto ao pandeiro de um percussionista pudemos perceber que não havia necessidade de tocarmos as oito semicolcheias do 2/4 de cada compasso da composição já que os timbres do pratos não acrescentavam nada à gravação. O efeito semelhante ocorria ao se tocar o samba de prato junto ao pandeiro.

Do ponto de vista organológico, a análise da parte percussiva e rítmica da composição é ligeiramente prejudicada pela difícil captação dos timbres pelas técnicas e equipamentos existentes em 1939, quando a gravação foi realizada. A cera de carnaúba, usada no *master* do estúdio, não permitia ao músico percussionista tocar livre, do ponto de vista da dinâmica⁸². A máquina não aceitava toques muito fortes nos instrumentos de percussão, motivo pelo qual, nessa gravação, os timbres de tambores e da própria parte não metálica do pandeiro não são bem definidos.

O arranjo de Radamés é complexo. Na introdução de nove compassos binários, aparecem os metais, madeiras e voz com padrões arrítmicos e suspensivos. O tema começa com uma preparação percussiva de um tambor e segue com a melodia cantada por Francisco Alves, com contracanto de vozes femininas em uma seção, a primeira parte de dezoito compassos em 2/4. Esse número de compassos sugere que se trata de um samba ou um tema não *standard*. O contracanto feminino, sempre repetindo a cada seção, sugere uma forma do tipo rondó. Antes da segunda parte, observa-se uma ponte de quatro compassos feitos pela orquestra. Nesse ponto, nota-se junto ao naipe de madeiras e metais um *woodblock*,⁸³ instrumento de percussão muito usado em percussão sinfônica, cuja natureza acústica favorece os sons curtos e articulados, o que realça o aspecto rítmico, tão característico da música brasileira e que ajuda a enriquecer o ambiente de brasilidade⁸⁴ sugerido pelo arranjo. O acompanhamento da orquestra, em toda seção cantada, é concebido com as intervenções rápidas do naipe de metais com padrões rítmicos de samba, eventualmente preenchendo as lacunas nas frases da melodia e letra. A letra sugere um samba de exaltação com toques de ufanismo. A segunda parte da composição – e desse arranjo – apresenta quatro seções bem definidas: a primeira com dezoito compassos, a segunda e a terceira com desesseis compassos cada e uma coda de seis compassos (apesar de a partitura não nomear esta última). Ao final dos seis compassos finais, uma clarineta toca uma frase descendente até a tônica, o que propicia uma modulação para lá maior, tom da apresentação instrumental do tema. Após pequeno solo instrumental, ocorre nova introdução, expondo o tema, a parte A. Por meio de outra modulação, a orquestra sola a última seção no tom original do intérprete. Nesse ponto, observa-se alternâncias nas seções da parte B, com solos dos naipes de sopros nas três seções, agora já voltando para a reapresentação do tema pelo canto de Francisco Alves e coro na mesma formatação inicial, logo após uma *fermata* e entrada do canto. O final é simples, com um acorde

⁸² Segundo Plínio Araújo, em entrevista concedida em 19/09/2012.

⁸³ *Wood block* – instrumento muitas vezes identificado com o termo em inglês, mas que pode ser simplesmente chamado de bloco de madeira ou como caixeta, como usado por alguns compositores brasileiros.


⁸⁴ Refere-se ao timbre do *woodblock*, que produz um timbre rústico imiscuído à orquestra. Este timbre sugere uma música do Brasil, lembrando aos estrangeiros a imagem de uma terra selvagem e de rusticidades.

da orquestra com destaque na tônica. A estética do samba é da década de 1930 e 1940, com a percussão carregada de instrumentos de escola de samba, com destaque para o pandeiro e a ausência do prato *ride*, na época inexistente. A gravação é famosa: traz à tona o sentimento de brasilidade e de música de exportação, como já mencionado na gravação *Pescando Robalo*, de Jadir de Castro.

As gravações dessa época não usavam o prato *ride* porque esta peça não existia e também porque parece que a maioria dos bateristas e arranjadores, como ocorre ainda hoje, não se sensibilizam com os seus timbres, talvez por lembrarem muito o *jazz* norte-americano.



Figura 24 - *Lead Sheet*⁸⁵ da composição Aquarela do Brasil

Tico-tico no Fubá é uma composição de Zequinha de Abreu e gravação com interpretação de Carmen Miranda, em 1947. É oportuno registrar aqui que a primeira gravação foi realizada em 1931, pela *Columbia Recording Company*, com performance da Orquestra Colbaz. O andamento dessa gravação de Carmen Miranda é *moderato*  = 120, embora sua interpretação passe a impressão de um andamento mais rápido.

Após introdução de oito compassos, com sonoridade própria das ilhas do Caribe, causado pelos efeitos vocais, Carmen inicia sua interpretação alegre e divertida. A composição

⁸⁵ *Lead sheet* é uma forma de notação musical que especifica os elementos essenciais de uma canção popular: melodia, letra e harmonia.

tem sua estrutura com várias partes, lembrando a estrutura de choro, exceto pela falta de uma terceira parte, algo comum nos choros da primeira metade do século XX. As seções são todas de oito compassos, sempre com *ritornello*. A composição é cantada duas vezes e vai à *coda*, também de oito compassos com uma conclusão simples por meio de um acorde, e a tônica, em uma semínima na cabeça do tempo. A condução rítmica não apresenta o prato *ride*, como já visto em outras análises de gravações feitas antes da década de 1950. O acompanhamento instrumental era feito por uma pequena orquestra com cordas, flauta, dois violões, tamborim, pandeiro, cuíca grave e, principalmente, pelo xequerê grave⁸⁶. O ritmo lembra um samba que poderia também ser entendido como um maxixe, já que os padrões rítmicos não evidenciam as frases normalmente determinantes de um samba de escola. Após a apresentação do tema, por duas vezes, sempre com a estrutura [A, A, B, B], na terceira vez aparece o solo de voz nas seções ‘A’ e, nas partes seguintes B, B, e A, A, há um solo de violão, entregando à solista as duas seções B, B. A composição instrumental é pequena e destaca a harmonia e o canto. A percussão e condução rítmica apenas têm a função de apoio de marcação rítmica, sem o desenvolvimento de frases que são impróprias para a interpretação descontraída de Carmen Miranda. Essa gravação ficou famosa internacionalmente e apresentava uma estética própria do momento. Na realidade, a sonoridade criada naquela época mostrava certa ingenuidade e, principalmente, significava um jeito e uma maneira de simbolizar uma imagem do Brasil, como de fato, nas décadas de 1920 e 1930, o samba se apresentava como um símbolo nacional (NAPOLITANO, 2004. p 259).

Iracema é uma gravação de um samba de Adoniran Barbosa, gravado ao vivo durante um encontro de Elis Regina com o compositor em um bar da cidade de São Paulo, em 1978. É um samba com sabor paulistano, com estrutura [A, A, B, A], com acompanhamento de violão. A harmonia é simples e óbvia. O acompanhamento instrumental rítmico é executado com ganzá, tamborim e tambor (tipo surdo), fazendo a base instrumental de acordo com a proposta da gravação. Os timbres dos instrumentos de ritmo mostram uma sonoridade diferente da estética musical do *jazz* e chega a ser contrastante com ela. A beleza e a arte dessa composição residem justamente na singeleza do ambiente musical, na ausência de função (BOURDIEU, 1996), perfeitamente própria para a proposta.

Nessa gravação, não há bateria, tampouco contrabaixo. Trata-se de uma canção cuja melodia exibe um padrão rítmico muito utilizado em sambas convencionais, um típico samba de botequim.

⁸⁶ Cabaça grande coberta com uma rede de arrasto em sua superfície.

A *performance* é determinante na definição do estilo. Elis expõe o tema de melodia singela com a letra coloquial e despojada, própria do compositor. A letra fala de uma história dramática. Essa gravação mostra nitidamente a diferença das canções dos chamados *samba-jazz* dos sambas convencionais; destaca os timbres escolhidos pelos músicos para ‘pintar o quadro’ da estética musical, apropriada à composição de Adoniran. A performance de Elis é comovente e provoca um sentimento próximo à tristeza, com uma pitada de ingenuidade, como se a interpretação fosse de uma adolescente, porém sustentada pela sua maturidade profissional subjacente ao canto. O humor também está presente e confere certa atração à *performance* e uma supervalorização à composição.

Em seguida, assim como foram feitas as análises com ausência do prato *ride*, constam outras quatro gravações que teriam análises semelhantes, ou seja, com descrições técnicas nas *performances* dos bateristas. As gravações são:

1. Maracangalha (1957) – Dorival Caymmi – áudio extraído do vídeo *uploaded on* 2010, gravação de 1957.
2. General da Banda (1949) – Blecaute – extraído do vídeo *uploaded on* 2011, gravação de 1949.
3. Laranja Madura (1966) – Ataulfo Alves – extraído do vídeo *uploaded on* 2011, gravação de 1966.
4. Ai que saudades da Amélia – Ataulfo Alves – extraído do vídeo *uploaded on* 2011, gravação de 1942.

2.5. Fusão de musicalidades das gravações de sambas com e sem o prato *ride*

Neste ponto, três composições foram selecionadas para caracterizar a classificação intermediária concebida para gravações que não se enquadram em nenhuma das duas anteriores, ou seja, com ou sem o prato *ride*. Neste subcapítulo, constam as análises das seguintes gravações:

1. Opinião e Acender as Velas – Nara Leão – Philips, 1964.
2. A Felicidade – Agostinho dos Santos – áudio extraído do vídeo, trilha sonora do filme *Black Orpheus*, 1970.
3. Maloca – Elis Regina – áudio extraído do vídeo, gravação ao vivo do *show* Transversal do Tempo, 1990.

A gravação de Nara Leão, com as composições **Opinião** e **Acender as Velas**, produzida pela Philips, faixa do disco **Opinião de Nara**, representa esse tipo de visão. Ela foi



feita em uma época de transição histórica na música popular brasileira. Entretanto, esse não é o motivo que provoca a sensação sobre a estética intermediária entre as composições de samba jazz e de samba convencional; mais à frente, a análise sobre estas composições esclarecerá melhor sobre a fusão de musicalidades.

Figura 25 - Album de Nara Leão.

A gravação com **Opinião** e **Acender as Velas**, dois sambas de Zé Ketí, interligados como um *pout-porrit*, tinha a bateria de Edison Machado. Essa gravação causou polêmica com os compositores, sendo tachados de elitistas e bossanovistas, e foi motivo de uma divisão entre os compositores, “muito mais do que os ciúmes e pendengas comerciais entre Carlinhos Lyra e Ronaldo Boscoli, [...]” (CASTRO, 1995, p. 348). A gravação começa com um solo de bateria que, praticamente, imprime a marca do que viria à frente. Após uma *fermata* no final do solo inicial, Nara insere sua voz candida, contrastando com a sonoridade criada por Edison. Este, por sua vez, após uma preparação simples e comum, faz toda a condução rítmica no prato *ride*, fazendo valer a crença de que Edison Machado era o criador do samba de prato ou o primeiro baterista que gravou um samba com condução rítmica no prato, como sugere Salvador da Silva


Filho, o ‘Dom Salvador’⁸⁷. Há discussões sobre essa afirmação, como registradas em entrevistas desta dissertação. De fato, sua condução se apôs à *performance* de Nara. Era o elemento que faltava para mudar a estética do samba convencional. A inserção dos timbres do prato *ride*, substituindo os tradicionais pandeiro, tamborim, ganzá e cuíca, alterou a concepção de sambão, ao menos no que se refere à sonoridade e, assim, pode ter ajudado a transformar a gravação em um samba mais palatável tanto à *finesse* de Nara quanto à simplicidade⁸⁸ de Zé Ketí. Nessa gravação, sente-se “indícios de relação social que se encontra implicada na obra de arte, como, por exemplo, nos pares de adjetivos, tais como puro e impuro, inteligível, refinado e vulgar” (BOURDIEU, 1996, p. 329). Pode ser que tenha havido um amálgama entre as duas faces culturais: do compositor e da intérprete. Justifica-se tal afirmativa, pois estavam na gravação Erlon Chaves, ao piano, Edu Lobo, ao violão, Tião Neto, ao contrabaixo acústico, e Edison Machado, à bateria, músicos que viviam em estreito contato com elementos do *jazz*. Tocavam bem à vontade, como se estivessem tocando ‘na noite’⁸⁹, com inserções de elementos *jazzísticos* (CASTRO, 1995), inundando a gravação com conceitos sofisticados de arranjo e de desempenhos instrumentais.

Na composição **Acender as Velas**, o tema é estruturado com duas partes A de oito compassos cada, uma parte B com quarenta e um compassos e reapresentação da parte A com duas partes de oito compassos e *coda* finalizando em *fade out*. A fórmula é simples, exceto no que se refere à parte B, com extensos 41 compassos, provavelmente, para acomodar a letra triste e longa, que conta a morte de alguém que não teve tempo para esperar o socorro do médico que deveria ir ao morro. A letra expressa a falta de recursos dos moradores de favela, como automóvel, telefone e outros bens, que podem ser encontrados nas classes mais abastadas. Revela um claro confronto de classes, abraçado pela intérprete, e confirma os conceitos de Pierre Bourdieu com referências às lutas de classes ocultas sob o manto da universalidade. Nara queria alcançar um público mais popular e reclamava de ser chamada de elitista e cantar para uma minoria (CASTRO, 1995).

⁸⁷ Informação fornecida em entrevista concedida em abril/2013. Dom Salvador é pianista, compositor e arranjador. Protagonista de momentos importantes da música instrumental, do samba e do *jazz* no período 1950 – 1970, na cidade do Rio de Janeiro, integrante do Rio 65 Trio, trio instrumental formado por Salvador, ao piano, Sergio Barrozo, ao contrabaixo, e Edison Machado, à bateria. Um dos líderes do movimento *Black Rio*.

⁸⁸ *Simplicidade*, nesse contexto, não se refere à composição, mas sim ao caráter da pessoa de Zé Ketí.

⁸⁹ Espressão usual no ambiente de músicos profissionais da época, que significava trabalhar em boates.

Outra composição que expressa bem a questão da fusão de musicalidades é a **A Felicidade**, composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que se popularizou por meio da interpretação de Agostinho dos Santos. É uma gravação de 1970, com orquestração do maestro Lindolfo Gaya, comportado, discreto e próprio para a estética da canção, trilha sonora do filme *Black Orpheus*. A melodia tem acompanhamento de cordas, piano, contrabaixo e bateria, violão e tamborim. É um samba suave em andamento *andantino*, agradável e confortável .

A estrutura é curiosa. Ela se inicia com uma introdução de oito compassos, dividida em dois períodos de quatro compassos. A bateria aparece a partir do quinto compasso da introdução, realçando o sentimento de preparação para a entrada da voz solo. A parte A tem oito compassos, depois uma ponte de dois compassos ligando a uma parte B, de dezesseis compassos, e outra parte C de 24 compassos ocorre na reapresentação do tema A, uma nova ponte de dois compassos, e outra vez a parte B de 16 compassos. Nesse ponto, sobrevém uma modulação que tem o início da parte C a partir da última nota da parte B, seguindo até a *codeta*, quando, ao final, soa um tamborim solo, oferecendo um clima nostálgico de fim de carnaval. A harmonia é rebuscada e sofisticada, exposta por meio das cordas com notas longas, criando uma textura

sustentada para a exposição da melodia. Trata-se de um samba suave, romântico, sofisticado, triste, com a letra apropriada para a composição, um casamento ideal.




Figura 26 - Album Black Orpheus.

O arranjo favorece a exposição do talento dos músicos. No que se refere à bateria, o desempenho é discreto, de acordo com a estética musical da composição. A condução rítmica destaca a baqueta tocando no prato superior do *hi-hat* em posição fechada (sem a utilização do choque entre os dois pratos), e outra baqueta tocando no aro da caixa, com uma escolha feliz de um timbre mais encorpado, que é bem assimilado à marcação rítmica e que lembra um tamborim. Em nenhum momento, há uma condução ‘aberta’, ou seja, tocando-se no prato *ride*, tampouco existem acentuações em pratos *crash*. Em suma, a condução rítmica é simples, sem variações e adornos. A estética desse samba sugere um modernismo discreto, uma leve ruptura, um pequeno ‘dano’⁹⁰ ao ambiente dos sambas convencionais, porém sem ser um rompimento radical. O ambiente *jazzístico* está distante nessa composição.

⁹⁰ Infringência à estética consagrada dos sambas convencionais.

Provavelmente, os timbres do prato *ride* alterariam, ou melhor, destoariam do clima, tanto do arranjo quanto da letra da composição.

A gravação de **Maloca** refere-se a um samba de Adoniran Barbosa, composição com sabor paulistano e interpretação de Elis Regina. É interessante observar a composição **Iracema**, do mesmo compositor (analisada no subcapítulo anterior, gravações sem a presença do prato *ride*), em que Elis interpreta uma canção com sonoridade mais popular, que poderia ter a mesma estética de Maloca. No entanto, sua interpretação nessa gravação é alterada radicalmente pelo tratamento e concepção do arranjo com instrumentos familiares ao *Jazz*. O acompanhamento sofisticado, tanto pelos timbres dos instrumentos quanto pela harmonia e atuação dos instrumentistas, imprime uma estética resultante da fusão entre um samba convencional e um samba com inserção do prato *ride*. A concepção do arranjo não chega ao extremo de um *samba-jazz*, com *performances* e timbres do prato *ride*, mesmo porque o próprio andamento muito lento não favorece esse tipo de sonoridade. Os instrumentos que acompanham Elis são: piano elétrico, contrabaixo elétrico e bateria. O andamento é muito lento (*largo* ) , fato que favorece a interpretação da solista e a exposição clara da letra trágica e triste. A canção tem a interpretação cantada em português popular coloquial e com os erros de gramática amparados pela liberdade poética, erros gramaticais que dão ênfase à história dramática descrita pelo letrista e compositor.

Nessa gravação, a harmonia que originalmente deveria ser simples (em análise de percepção sem o apoio de partitura) aparece rebuscada e com o piano elétrico explorando notas longas e uma sutil insinuação rítmica ao contrabaixista e baterista. A *performance* do baterista tem o mesmo espírito do contexto. O padrão rítmico tocado na pele da caixa com a vassourinha na mão direita e no aro da caixa com a baqueta da mão esquerda. Eventualmente aparece leves choques dos pratos do *hi-hat* marcando o contratempo ou alguma marcação episódica à tempo. Esse samba deve ter sido escrito em compasso 2/4, como era o usual nessa época, no Brasil, com a acentuação rítmica no segundo tempo própria desse gênero.

Outras três composições merecem análises semelhantes, cujas conduções rítmicas são discretas, com timbres de vassourinhas na caixa ou baquetas nos pratos do *hi-hat*, o que confere às composições um efeito intermediário entre o *jazz* e o samba convencional.

Na composição *Aquarela do Brasil*, na interpretação de Tom Jobim, utilizou-se timbres de triângulos, produzindo um quadro diferente: uma fusão de sambas tradicionais com sambas mais modernos, uma imagem distinta daquelas concebidas antes das décadas de 1970, como nos exemplos relacionados em seguida:

1. *Maracangalha* – Tom Jobim – Columbia Globo, 1994.
2. *Na baixa do sapateiro* – Gal Costa – Philips, 1992.
3. *Aquarela do Brasil* – Tom Jobim – áudio extraído do vídeo *uploaded on 2010*.

CAPÍTULO III – PROTAGONISTAS

Neste Capítulo, foram citados os protagonistas e passagens das suas atividades profissionais que se referem a relatos do cotidiano dos músicos instrumentistas, arranjadores, solistas e demais profissionais que estão em destaque nesta dissertação, porque, dessa forma, se pode compreender melhor o ambiente extramusical relacionado ao prato *ride*. Vários foram os personagens, protagonistas e fatos mencionados neste texto. Vale dizer que muitos deles estão citados com informações adquiridas em momentos pós 1960, o que não significa dizer que não estiveram no recorte do período focado nesta dissertação. Certamente, a ausência de muitos deles constitui uma lacuna no desenvolvimento da história relacionada ao objeto desta pesquisa.

Para mencionar os profissionais que presenciaram e conviveram com os instrumentistas que utilizaram o prato *ride*, não foram citados somente os bateristas, mas sim fatos e considerações sobre os demais músicos e personagens ligados ao tema que, junto a estes, participaram das inovações das composições e gravações.

Foram reportados nomes sem se deter às suas histórias, exceto em algumas considerações feitas sobre cada um deles dos quais se teve a certeza dos fatos⁹¹. Nesse caso, citou-se Aírto Moreira, Antonio Adolfo, Aurino Ferreira, Bebeto Castilho, Edison Machado, Edson Lobo, Eloir de Moraes, Haroldo Mauro Junior, Helcio Milito, Laercio de Freitas, Luiz Carlos Vinhas, Luiz Eça, Milton Banana, MPB4, Osmar Milito, Pascoal Meirelles, Paulo Braga, Paulo Moura, Quarteto em Cy, Plínio Araújo, Robertinho Silva, Ronnie Mesquita, Rosinha de Valença, Rubens Barsotti, Salvador da Silva Filho, Sérgio Barrozo, Victor Assis Brasil, Victor Manga, Wilson das Neves, entre outros.

Os protagonistas que tiveram apenas seus nomes citados são: Alberto Chimelli, Alex Malheiros, Amilton Godoy, Arno Von Buettner, Breno Sauer, Cacho Pomar, Carlos Galvão, Carlos Monjardim, Cesar Camargo Mariano, Chico Batera, Claudio Roditi, Claudio Caribé, Dom Um Romão, Dick Farney, Duduka da Fonseca, Elvius Vilella, Erlon Chaves, Ivan Conti, João Palma, Jonhy Alf, José Boto, José Galvão, José Roberto Bertrami, Jorge Autuori, Juarez Araujo, Luiz Alves, Luiz Chaves, Luiz Loy, Luizão Maia, Maestro Cipó, Manfred Fest, Manoel Gusmão, Maurício Einhorn, Nelson Serra de Castro, Novelli, Orival Boreli, Otávio Bailly, Pedrinho Mattar, Pedro Paulo, Paulo Pugliesi, Regina Claudia Barros dos Santos, Renato Ramalho Neto, Roberto Sion, Sérgio Mendes, Sidney Frey (presidente da gravadora Áudio Fidelity), Stan Getz, Tenório Junior, Tião Neto e Toninho Pinheiro.

⁹¹ A certeza obtida pela vivência no tempo e espaço dos citados protagonistas.

Sem dúvida, deixou-se de mencionar alguns nomes pela absoluta falta de asserção e impossibilidade de se afirmar fatos relacionados ao tema. Não há documentos que comprovem os relatos do cotidiano dos protagonistas que não se limitam ao ato de tocar. A sustentação sobre as citações foi especialmente a lembrança de todos com os quais houve algum momento de encontro, a troca de palavras, a presença em algumas de suas *performances*, sobretudo, a percepção sobre assuntos relacionados com o prato *ride* em *jam sections*.

Airto Moreira foi um protagonista fundamental, baterista, percussionista e compositor



e destacou-se pela introdução de instrumentos de percussão brasileiros pouco conhecidos nos Estados Unidos, destacando-se de grande parte dos bateristas que preferem usar apenas os timbres de tambores e pratos, ao invés de introduzirem cores de outros instrumentos acoplados à bateria.

Figura 27 - Airto Moreira.

Airto se firmou no mercado norte-americano principalmente por introduzir no *jazz* os instrumentos brasileiros, como o berimbau, chocalhos variados, apitos, caxixis, ganzás, entre outros, gravando com expoentes da música Americana, como no álbum *Bitches Brew*, de Miles Davis, na faixa *Feio*, porém sua condução no prato era mais significativa e contribuía mais para o samba do que os timbres exóticos que utilizava como percussionista. Sua sensibilidade, correlacionada aos *groves* e ritmo perfeito, fazia a diferença entre os bateristas, haja vista suas atuações em duas análises citadas no CAPÍTULO II, *Samba with some Barbecue* a – Paul Desmond, álbum *Summertime*, A&M Records, Jazz Lp, 1968, e *Moon Dreams* – Flora Purim, álbum *Flora Purim – Moon Dreams*, áudio extraído de vídeo, gravado na *Fantasy Studios, Berkeley*, 1973. Estivemos presente em três *jams* com Airto tocando bateria, duas delas em 1968, sábado à tarde, no Teatro Casa Grande, no Leblon, e outra em uma boate de Copacabana, no Rio de Janeiro. Ele sempre colocava uma correntinha sobre o prato *ride* para manter o *sustain* na condução rítmica. Com esse artifício, conseguia alcançar um efeito parecido com o prato *sizzle*. Suas frases eram nítidas, lógicas e sedutoras. Suas conclusões com acentuações no *crash*, apoiadas pelos *rimshots* na caixa, eram absolutamente repousantes após a tensão crescente das frases. No início da década de 2000, assistimos a seu *workshop* no Rio de Janeiro, com vários instrumentos de percussão, com os quais Airto tocou uma peça solo para bateria de rara beleza e dificuldade técnica no final da apresentação.

Antonio Adolfo é um pianista, tecladista, educador e compositor brasileiro, nascido em 10 de Fevereiro de 1947, no Rio de Janeiro; foi pioneiro da produção independente com o disco *Feito em Casa*. É autor de material didático. Em 1970, venceu a Fase Nacional do V Festival Internacional da Canção, com a música *BR-3*. Fundou um trio em que já se tocava o samba de prato: era o Trio 3D.



Figura 28 - Antonio Adolfo.

Lembramo-nos de um baterista que, com ele, participou dessa mudança no samba convencional: foi Victor Manga. Victor – assim como Do Um Romão e Nelson Serra – impressionava pela criatividade, pelas frases bem explicadas, nítidas e pelos ataques conclusivos no prato *crash* em uníssono.

Aurino Ferreira, tenorista, estava sempre presente nas *jams* que ocorriam em Copacabana, na década de 1960. Aurino frequentemente compunha um *nipe* de jazz com o maestro Cipó (sax tenor), Juarez Araújo (sax tenor), Claudinho Roditi (trompete) e Vitor Assis Brasil (sax alto). A vivência que havia com ele ocorreu durante mais de ano na Rio Jazz Orquestra, com músicos que se reuniam uma ou duas vezes por semana já na décadas de 1970 e de 1980. Aurino era simples, simpático e, às vezes, gostava de mostrar liderança.



Figura 29 - Bottles Club. Aurino (sax) à esquerda, em pé, Edison Machado, à bateria, Sergio Barrozo, ao contrabaixo, Juarez Araújo (sax), à direita.

Bebeto Castilho é um contrabaixista multi-instrumentista, pois tocava também flauta, saxofone alto e percussão, além de cantar com um timbre de voz muito agradável, o que lhe valeu a gravação de dois discos solo. Bebeto é um músico citado em vários livros, entre os quais podemos citar ‘Chega de Saudade’, de Ruy Castro, *JK – ‘O Artista do Impossível’*, de Claudio Bojunga, entre outros. Participou da formação original do Tamba Trio, com Luiz Eça e Hércio Milito, bem como das demais formações. Em 1969, Bebeto participava do Tamba Quatro na cidade do México (Luiz Eça - piano, Dório - contrabaixo acústico, Bebeto Castilho - conga e flauta e Ohana – bateria). Todos cantavam ao mesmo tempo em que tocavam seus instrumentos. Eles faziam uma temporada de alguns meses numa casa de *shows* famosa, chamada *Forum*, com Flora Purim e Lane Daile. Luiz Eça havia saído do Tamba, sendo substituído por Laercio de Freitas. No caso de Bebeto, os contatos e vivência se sucederam durante muitos anos em trabalhos, substituindo Hércio Milito no Tamba trio e durante gravações e shows do MPB4. Bebeto participou durante todo o período a que se refere esta dissertação e extrapolou para os anos 1970 e 1980. Presenciou e participou de atividades de bateristas que conduziam samba no prato *ride*.

Edison Machado, conhecido no meio musical como o criador do samba de prato, segundo seu próprio depoimento, “a maneira de conduzir o samba no prato *ride* aconteceu por acaso”, como se verá mais adiante. Ele foi feliz na aplicação dos timbres desse tipo de prato no samba, assim como o foi Kenny Clarke no *jazz*. Ele era o artista criador desinteressado da produção industrial nas gravações de que participava, queria gravar como quisesse, independente da concepção do produtor da gravação, usando os timbres do prato *ride*. (Entrevistas concedidas por Wilson das Neves ao autor, em 7 nov., 2012, e 1º mai., 2013).

Uma nova *cor* musical apareceu na bateria e foi muito bem utilizada por vários bateristas, primeiro no *jazz*, supostamente por Kenny Clarke⁹², em 1948, e no samba, por Edison Machado, como se pode constatar em entrevista ao **jornal *Combate*** (figura 30). As dificuldades que são citadas adiante, propiciavam a ocorrência de acidentes nas *performances* dos bateristas, como, por exemplo, a ruptura de um pedal, a queda de uma estante de prato, o rompimento da pele de um tambor, entre outras. A fragilidade e a rusticidade da bateria desse período, associados à criatividade do baterista brasileiro, deve ter sido o fator fundamental para o nascimento do samba de prato, como veremos no transcorrer da dissertação.

⁹² Mencionada a fonte na introdução desta dissertação.

I) - Edison, seu nome, idade e terra natal.

E) - Meu nome é Edison dos Santos Machado, nascido no Rio de Janeiro, ex Distrito Federal, no dia 31 de Janeiro de 1934.

I) - Pelo que nos consta, foi você o descobridor de uma certa divisão rítmica, do nosso samba, o « sambinha do prato », como foi isso?

E) - Foi meio sem querer, eu estava tocando num baile e furei o couro da caixa, como o baile não podia parar comecei a tocar no prato « adoidadamente » e todo mundo gostou, pois o prato é um instrumento de procedência turca e quase tudo que faz parte do cotidiano tem uma relação com som do prato, guerra, missa, morte etc. e não havia isso na nossa música, o samba era tocado por grupos de três ou quatro pessoas, ganzá, pandeiro, surdo, afroê, etc., então ficava um sambão muito « opaco » e o prato tomava uma mínima parte nisso. Era um negócio muito original porém primitivo. Após a minha introdução do prato na divisão do samba, ele ficou mais audível, isto é não era um samba somente para dançar, mas sim para ouvir também. Este samba foi tocado por mim no Scala de Milão, Japão, New York, etc.

I) - Quando foi gravada essa nova concepção do samba?

E) - Foi em 56 ou 57, eu tocava no Dancing Avenida com os Copacabanas, quando fui convidado a gravar a primeira alta fidelidade no Brasil, com a turma da gafeira, Baden, Nestor Campos, Paulinho Britinho, Cavalo Marinho, José Américo, Rauzinho, Sivuca, Altamiro José Bodega.

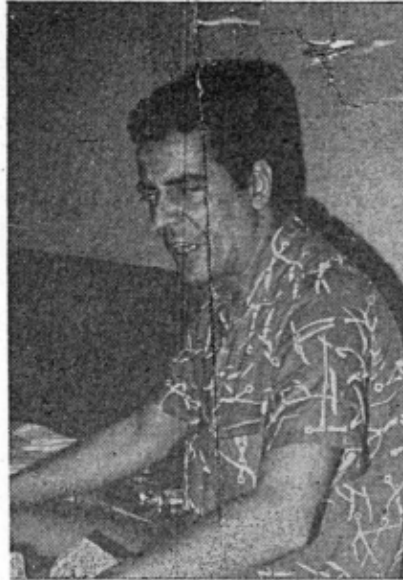


Figura 30 - Trecho da entrevista de Edison Machado no jornal Combate.

A convivência com Edison foi o suficiente para confirmar alguns depoimentos de colegas que trabalharam com ele, participaram de gravações, *shows* e em momentos da vida cotidiana que estão registrados nas entrevistas encontradas nos anexos. Edison era carioca, nascido no bairro Engenho Novo, da cidade do Rio de Janeiro, (1934-1990), e almejava ascensão social, o que se podia constatar pelo seu comportamento. Não era letrado, era de origem humilde e era um pouco agressivo diante de situações em que a platéia ou músicos de sua convivência falavam qualquer coisa que desprestigiasse sua profissão, ou mesmo quando algum leigo se intrometia, sugeria ou comentava qualquer coisa sobre a bateria ou sobre algum ritmo que estivesse tocando. Parecia que ele queria alçar seu *status* por meio da profissão. Era inovador e arrojado e fundador do grupo Rio 65 Trio, objeto de análise da sua gravação *Meu Fraco é Café Forte*, na capítulo II desta dissertação. A presença em algumas de suas atuações em *jam sections* e em *shows* formais chamava a atenção, porque ele era um baterista que sempre causava surpresas em suas frases, suas escolhas de timbres, seus *groves*, seus ataques em pratos *crash* e dinâmicas em momentos surpreendentes.

Sua técnica não era de um virtuose, porém sua energia e criatividade compensavam com vantagem qualquer falha que, por ventura, ocorresse em sua *performance*. Às vezes, causava



tensão na plateia que estivesse atenta e com foco na bateria, mas o repouso que ocorria após o *stress* dos *groves* era absolutamente confortante, uma espécie de alívio ao encontrar-se ritmicamente de acordo com a pulsação da composição.

Figura 31 - padrão rítmico de Edison Machado observado em *jam sections*.

Nos andamentos rápidos, Edison era misterioso e quase sempre incompreensivo para os ouvintes desavisados e, ao mesmo tempo, era sutil e suave quando menos se esperasse. Enfim, era um artista do instrumento e era insuperável quando estivesse tocando livre, sem convenções e sem exigências de produtores ou empresários pouco sensíveis à sua arte. Foi vítima de seu talento e de sua impetuosidade, o que o deixou relegado do mercado das gravações, ficando em difícil situação financeira a ponto de precisar vender sua bateria. Certa vez, em um encontro ocorrido na rua Gustavo Sampaio, no Leme, Rio e Janeiro, percebeu-se sua mágoa ao falar que ninguém mais o chamava para gravar.

Edson Lobo, contrabaixista e arranjador com estilo inconfundível, próprio dos músicos de samba e *jazz*. Participou de gravações com Salvador e Victor Manga no disco Salvador Trio da Mocambo, 1959, e teve um viés clássico. Foi titular durante um longo período da Orquestra Sinfônica Brasileira e, depois, retornou à música popular, onde se acomodou melhor ao seu modo de ser. Músico estudioso, deixou um legado essencial à música instrumental brasileira, especialmente ao *samba-jazz*.



Eloir de Moraes, baterista amador, iniciou sua carreira em 1945, participando da cena *jazzística* carioca, sendo responsável pelas primeiras *jam sessions* realizadas na Boate Plaza, em Copacabana (RJ).

Figura 32 - Eloir de Moraes.

Destacou-se no cenário da música instrumental como um dos mais atuantes instrumentistas do Beco das Garrafas (RJ), no início da década de 1960. Em 1997, aos 71 anos de idade, gravou seu disco de estreia, *Café com Pão*, em parceria com João Donato, registrando sua composição *Fibra* (com Paulo Moura). Foi homenageado em junho de 2004, num projeto produzido pelos bateristas Fernando Torres e Alfredo Gomes, em Laranjeiras, apresentando-se ao



lado do também baterista Plínio Araújo. Eloir era uma pessoa com caráter excepcional, sempre se apresentava nas *jam sessions* com bom humor, emprestava sua bateria sempre que solicitado, se investia do personagem do *jazz man brasileiro*, como era conhecido, e tinha uma maneira especial de se comunicar com os músicos, usando palavras como: “frenético, acreeiiiiito”, entre outras, o que causava espécie a todos.

Figura 33 - Cartão de apresentação de Eloir.

Era motivo de alegria, quando estava presente e rarissimamente estava de mal-humor. Certa vez, estava como carona em um carro em alta velocidade e pronunciou a seguinte frase: “tu estás devorando quilômetros, heim?” Era, enfim, um personagem exêntrico, generoso e humilde. Faleceu no dia 28 de outubro de 2004.

Pianista necessário para a própria formação dos grupos que tocavam no período do início do samba de prato foi **Haroldo Mauro Junior**, músico conhecedor dos protocolos das atuações em grupos de *jazz*, das diversas posturas e comportamentos básicos dos músicos durante



Figura 34 - Haroldo Mauro Jr.

as atuações, quantidades de *chorus* apropriadas para cada músico improvisar, quais os momentos ideais para fazer uma ou outra intervenção, os tipos de arranjos com modulações para preparar os improvisos em tons adequados para causar alguma surpresa e evitar a monotonia e as mesmices das apresentações, entre outras.

Músico estudioso, internacional e professor da UNIRIO, tocou e gravou com Edison Machado e seu samba de prato, deixando registros raros.

Um protagonista relevante foi **Laercio de Freitas**, pianista, compositor, arranjador, multi-instrumentista e de criatividade indiscutivelmente fértil. Laercio trabalhava praticamente na ponte aérea, porque estava nas duas capitais, Rio de Janeiro e São Paulo quase sempre. Seu contato ocorreu desde os tempos de juventude, em Campinas, SP, na década de 1950, quando

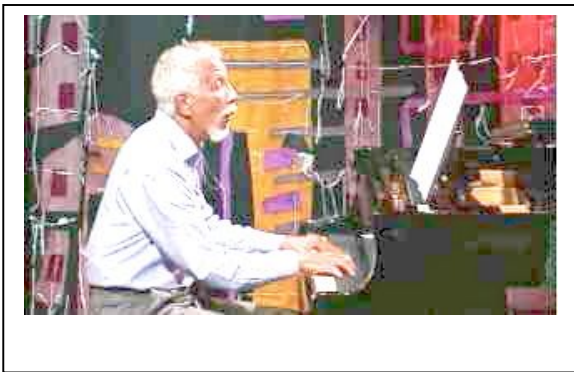


Figura 35 - Laercio de Freitas.

tocava em uma loja de pianos, localizada no centro daquela cidade, ao lado da estátua de seu conterrâneo, o compositor de óperas brasileiro do século XIX, Carlos Gomes, que parecia estar observando os divertimentos musicais de Laercio. Substituiu Luiz Eça no Tamba Quatro, no México, em 1969, como já foi dito anteriormente.

Nessa época, estavam trabalhando naquela cidade vários protagonistas importantes, como Leny Andrade, Carlos Lyra, Luiz Carlos Vinhas, Ronie Mesquita, João Gilberto, entre outros. Depois da temporada do México, veio morar no Rio de Janeiro, onde trabalhou em várias casas noturnas e fez várias gravações.

Luiz Carlos Vinhas (Rio de Janeiro, 19 de maio de 1940 — Rio de Janeiro, 22 de agosto de 2001), pianista e compositor brasileiro, protagonista que participou de trios com bateristas fundamentais, no que se refere ao samba com prato *ride*; entretanto, durante suas ‘apresentações’ não foram poucas vezes que exigiu que o baterista que estivesse com ele tocasse o samba de vassourinha ou com a condução no *hi-hat*. A impressão que causava é que ele preferia uma condução rítmica mais discreta e com notas mais secas que aquelas produzidas pelo *ride*. Nas gravações mais antigas, a presença do *ride* estava mais evidente. Vinhas era um profissional que trabalhava assiduamente em casas noturnas. Um exemplo dessas casas é o *Flag*, situado na Rua Xavier da Silveira, em Copacabana, onde atuou por longo período. Vinhas tinha a capacidade de tocar piano e conversar sobre futebol com algum cliente que se aproximasse dele sem prejudicar sua atuação. Em épocas de carnaval, costumava contratar percussionistas para tocar tamborim, ganzá, cuíca e cantoras para animar a festa. Tinha um tino comercial para seduzir os espectadores presentes com sorriso estampado para mostrar seu prazer e atrair a atenção dos presentes.

Luiz Eça, pianista, compositor, participou do Tamba Trio⁹³ e Tamba Quatro, como já



mencionado. A passagem curiosa a ser citada ocorreu quando de sua saída do Tamba Quatro no México. De volta ao Rio de Janeiro, formou um grupo chamado ‘Sagrada Família’, com um quarteto feminino formado por Angela Vianna, Joyce, Carminha e Rose, Luizinho Eça - piano, Maurício Maestro - baixo elétrico, Gegê - bateria, Claudinho Roditi - trompete, Ion Muniz - sax tenor, Cacau – sax alto, Zeca - trombone e Naná Vasconcelos - percussão.

Figura 36 - da esquerda para a direita: Bebeto Castilho, Luiz Eça e Helcio Milito.

Esse grupo voltou ao México, fazendo uma temporada no hotel *Camiño Real*, um local onde havia apresentações de grandes expoentes da música e cinema internacional, como *Ray Charles*, e o não menos importante artista de cinema, *Cantinflas – Mário Moreno*.

⁹³ Primeiro álbum do Tamba Trio, em 1962, gravado na Phillips, com as fotos dos protagonistas deste capítulo, Bebeto, Luiz Eça e Helcio Milito.

Um baterista que vivenciou e trabalhou nessa época e foi fundador do Tamba Trio foi **Helcio Milito**. Ele era um baterista sensível e elegante, porém não era especialista em samba de prato: sua especialidade era a de tocar samba com vassourinhas. Deixou várias gravações tocando samba com vassourinhas, fato este que teve grande repercussão no mercado fonográfico e na venda do trio do qual participavam Bebeto Castilho e Luizinho Eça. Como o trio, também fazia vocalizações e tocava este tipo de samba, o que combinava muito bem com a proposta do grupo.

Um dos bateristas que foi protagonista dessa época com projeção internacional foi **Milton Banana**. Nascido em 1935, no bairro de São Cristovão, Zona Norte do Rio de Janeiro, aos 20 anos, o autodidata Milton começou a tocar bateria profissionalmente na orquestra do

maestro Waldir Calmon, que se apresentava regularmente na boate *Arpège*. Meses depois, passou a integrar o conjunto dançante da boate *Drink*, de Djalma Ferreira. Os contatos pessoais foram poucos: um deles ocorreu na gravação de uma faixa num disco em que ele era o produtor.



Tião Neto, Tom Jobim, Stan Getz, João Gilberto e Milton Banana, em 1963, durante as gravações de "Getz/Gilberto" (foto: Verve Records)

Figura 37 - Milton Banana.

Foi um momento surpreendente, porque não se poderia imaginar gravar com aquele diretor, justamente um protagonista da bateria: foi em São Paulo, no disco *Coração Marginal*, Eduardo Gudin (1978 DISCOS CONTINENTAL). Mais tarde, ocorreu outro encontro⁹⁴ com Milton, na boate *Biblos*, no Rio de Janeiro. Era uma apresentação da Rio Jazz Orquestra, uma *Big Band* que se apresentava às quartas-feiras, naquele espaço, e Milton estava assistindo ao espetáculo.

⁹⁴ *Encontro* – refere-se aos momentos de vivência profissional que dão suporte e certeza às afirmações sobre os acontecimentos curiosos descritos nesta dissertação, já que não há documentos escritos que possam comprová-los.

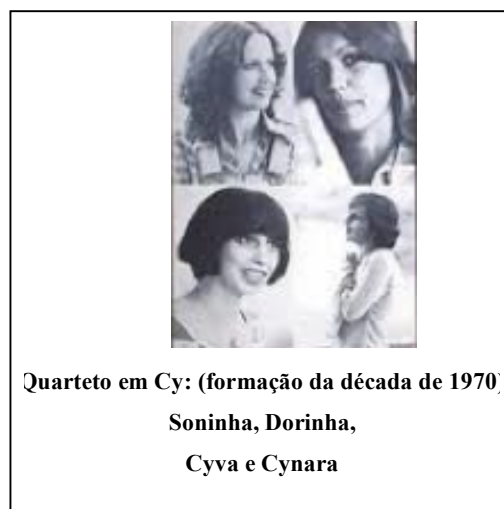
Nesta ocasião Milton foi convidado a dar uma *canja*⁹⁵, mas qual não foi a surpresa da orquestra ao perceber a sua recusa a sentar na bateira e preferir apenas tocar um tamborim: não se sabia que ele não lia partituras. Seu fim foi triste, porque, ao ceder todos os direitos nas vendas de seus discos, havia ficado em uma situação de muita dificuldade econômica. Milton teve uma carreira de muita relevância para a música pelas suas atuações junto aos solistas e compositores expoentes do mercado da música brasileira no Brasil e exterior. Ele contribuiu muito com as novas formas de se tocar samba, além do uso do prato *ride*, adotando o samba com vassourinha combinado com baqueta do aro da caixa. Esse tipo de maneira de tocar samba ajustou-se perfeitamente ao estilo de samba que se tocava na época, principalmente em acompanhamento de samba suave com violonistas solistas. Essa forma de tocar foi adotada por Milton Banana, no famoso concerto de bossa-nova realizado no *Carnegie Hall*, de Nova Iorque, em 1962, com a participação de Tom Jobim, João Gilberto, Carlos Lyra, Sérgio Mendes, Roberto Menescal e muitos outros brasileiros. Essa técnica está registrada na gravação do disco Milton Banana com o conjunto de Oscar Castro Neves – O ritmo e o som da Bossa-Nova, gravado em 1963.

⁹⁵ *Canja* – jargão dos músicos profissionais que significava um pedido a um profissional do seu instrumento para um tocar um pouco. Geralmente, isso acontecia com os músicos da noite no final do trabalho para dar um descanso ao titular do grupo. Atualmente, de 1990 até hoje (2014), a palavra mudou de sentido e parece que houve uma inversão de significado: não é mais um pedido do titular para descansar, mas um pedido de um músico para tocar um pouco, geralmente, para se mostrar ao mercado de trabalho.

Não se pode deixar de citar os grupos vocais **MPB4** e **Quarteto em Cy**. Ambos viveram esses momentos, pois tiveram acompanhamentos de bateristas com a concepção *jazzista* em muitas gravações. Na figura nº39, está o registro do trio formado por Tenório Jr – piano, Tião Neto – contrabaixo e Edison Machado – bateria. Participaram de *shows* e gravações dos dois grupos vocais, nos quais, segundo Soninha Ferreira, (Soninha do Quarteto em Cy) somente Tenório participou de trabalhos com o quarteto.



MPB4 (formação Original): Ruy, Magro, Aquiles e Miltinho.



**Quarteto em Cy: (formação da década de 1970)
Soninha, Dorinha,
Cyva e Cynara**

Figura 38 – MPB4 & QUARTETO EM CY.

Miltinho do MPB4 faz a seguinte declaração sobre os músicos de *jazz* daquela época:

“Com Tião Neto e Tenório tenho quase certeza de que não gravamos ou tocamos em *show*. Quanto a Edison Machado, (“eu sou o inventor do samba no prato!”), já no nosso primeiro LP na Elenco, ele participa de quase todas as faixas. Depois em *show*, na boate Cangaceiro, no *show Quem tem medo de Nara Leão*, com Nara e MPB4 e um trio formado por Osmar Milito, Edson Machado e Dorio Seixas, este iria substituir mais tarde Bebeto Castilho no Trio Tamba. E depois em um *show* com Cynara e Cybele, chamado “Bacobufo no Caterefofo”, no Teatro Opinião – Edison na bateria e Ricardo (um contrabaixista de Niterói que não me lembro o sobrenome) e eu no violão, somente” (informação fornecida por Milton Santos, do MPB4 ao autor, por *e-mail*, em 9 abril de 2014).



Figura 39 - Tenório Jr., Tião Neto e Edison Machado no Beco das Garrafas.

Osmar Milito⁹⁶ foi um músico relevante nas atuações com bateristas que utilizavam o prato *ride*. Osmar é intérprete e compositor que acompanhou artistas mundialmente famosos, como Liza Minelli, Sarah Vaughan, Tony Bennett, Sammy Davis Jr., Pat Matheny, Shelly Mane,



Handy Brecker, Spanky Wilson, Mark Murphy e Benny Golson entre outros. Osmar sempre demonstrou um profissionalismo irrepreensível e demonstrava isso nas pequenas ações durante as *gigs* de que participava.

Figura 40 - Osmar Milito e grupo.

Era seu hábito levar duas ou três pastas repletas de partituras que faziam parte de seu repertório. Não media esforços, procurando uma partitura relacionada a um pedido de algum



cliente para não deixá-lo sem o prazer de escutar sua atuação. Era enérgico com os colegas que tocavam com ele se notasse alguma imperfeição nas *performances* deles.

Figura 41 - padrão rítmico revelado por Osmar Milito.

Suas atuações geralmente são admiradas pela sua habilidade e técnica nos andamentos rápidos, o que não interfere na beleza das frases que ocorrem nos improvisos dos temas de *jazz*. Aprecia a música clássica e uma ou outra apresentação sobre dodecafonismo, embora confesse não ser sua especialidade. Ao nos encontrarmos, em uma de suas recentes *gigs*, revelou-nos um padrão rítmico que apreciava, quando tocava com Edison Machado (transcrito na figura 41).

⁹⁶ A figura 40 foi retirada de uma foto de jornal. Por esse motivo, a imagem tem a resolução pouco nítida; porém, optou-se por mantê-la, já que dificilmente se obtém uma foto com esses músicos juntos. Esta é uma foto rara.

Pascoal de Souza Meirelles⁹⁷ (Belo Horizonte, 11 de Setembro de 1944), baterista,



percussionista, compositor e arranjador brasileiro. Pascoal é um protagonista de inegável perseverança, estudioso, com cursos e gravações no exterior e com carreira vitoriosa. Seu samba e *jazz* refletem bem sua personalidade e sensibilidade. Seu *kit* de pratos apresenta timbres de finíssimo gosto e contribuem para a estética da música instrumental brasileira contemporânea.

Figura 42 - Pascoal Meirelles.

Pascoal tem a obsessão e obstinação pela *performance* ideal sempre que enfrenta algum desafio em seu trabalho. Aprendeu e percebeu a malícia das gravações dos tempos do vinil, aprendendo um pouco com Wilson das Neves, compreendendo que nas gravações deveria atender às demandas da produção para se inserir no mercado, ao contrário de Edison Machado, que tocava e gravava como se fosse para ele próprio. Nenhum dos dois tipos são desmerecidos em seus estilos. Cada qual deu sua contribuição na medida de suas possibilidades e personalidades.

Paulo Braga é um baterista com longa trajetória com vários artistas, entre os quais



Tom Jobim e Elis Regina. Atuou como músico de estúdio, gravando com Tim Maia, Milton Nascimento, Beth Carvalho, Raul Seixas, Rita Lee, Carlos Lyra, Emílio Santiago, MPB4, Simone, Sueli Costa, Nara Leão, Taiguara e Gilberto Gil, entre outros.

Figura 43 - Paulo Braga.

Adotou, em algumas gravações, os pratos *Bosphorus*, cujos timbres podem ser apreciados na análise descritiva da gravação Maricotinha – Antonio Carlos Jobim & Dorival Caymmi, álbum JOBIM, Antonio Brasileiro, Columbia (Globo), 1994, no Capítulo II desta dissertação. Seu estilo é inconfundível, pois usa as conduções nos pratos *ride* combinadas com os ataques nos pratos

⁹⁷ Entrevista transcrita em anexo.

crash, imprimindo alegria e, ao mesmo tempo, exibindo fineza, técnica e discrição de forma perfeitamente integrada à essência da composição.

Paulo Moura foi compositor, arranjador, saxofonista e clarinetista de choro e *jazz*. Participou das primeiras gravações fundamentais na consolidação do samba de prato registradas no álbum Edison Machado é Samba Novo. Na gravação da composição Só por Amor, de Baden



Powell, no álbum citado, Paulo Moura registrou um solo inesquecível comentado no capítulo II, desta dissertação. Era um músico com a índole própria de pessoas que ajudam os colegas mais jovens, que passam suas experiências e sugerem atitudes profissionais corretas para suas carreiras futuras.

Figura 44 - Paulo Moura.

Sempre se apresentava com bom humor, era franco e cortês com todos que dele se aproximavam. Gostava de tocar especialmente música clássica, *jazz* e choro. Gravou o choro Espinha de Bacalhau, de Severino Araujo, de notória dificuldade técnica em um andamento que poderia dizer-se mais do que *prestíssimo*. Sua técnica pode ser comprovada também na gravação da composição *Moto Perpétuo*, de Paganini, em que sua possibilidade de usar o que se chamou de respiração contínua foi muito comentada pelos seus pares. Várias vezes tocamos bateria com ele em apresentações ao vivo: em orquestras, quando ele era o regente, e em pequenos grupos de câmara, com as participações de Egberto Gismonti (piano) e Carlos Galvão (contrabaixo), na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro. Paulo participava de *jam sessions* com desenvoltura e mostrava-se feliz em estar junto aos amigos. Sua presença era estimulante para a atuação dos músicos e para os presentes.

Plínio Araújo, baterista fundador da Orquestra Tabajara. Em 1940, ao lado de Severino Araújo, participou da criação da Orquestra Tabajara, com a qual se apresentava na Rádio Tabajara, em João Pessoa, PB. Inicialmente atuava como trompetista e, logo depois, passou para a bateria. No ano de 1945, Assis Chateaubriand contratou a orquestra como atração principal da Rádio Tupi. No ano de 1951, integrando a Orquestra Tabajara, participou da inauguração da televisão no Brasil. A orquestra foi uma das atrações da reinauguração da Rádio Tupi e TV Tupi. Na ocasião, apresentou-se ao lado da orquestra americana de Tommy Dorsey. Acompanhou vários artistas, entre eles, Elizeth Cardoso, Marlene, Jamelão, Francisco Alves, entre outros. Plínio sempre esteve ligado à Orquestra Tabajara e praticamente acompanhou o desenvolvimento e acompanhamento do instrumento desde sua entrada no Brasil.

Robertinho Silva, baterista e percussionista, iniciou sua carreira, no final dos anos 1960, com seu ingresso no grupo Som Imaginário, do qual faziam parte Wagner Tiso, Luiz



Alves, Zé Rodrix e Tavito. Seu trabalho mais estável ocorreu com Milton Nascimento. Entre outros artistas, cita-se João Donato, Tom Jobim, Wayne Shorter, Sarah Vaughan, João Bosco, entre outros. Robertinho é um músico excepcional pela sua personalidade marcante, sempre com o sorriso estampado no rosto, demonstrando a alegria de trabalhar com seu instrumento.

Figura 45 - Robertinho Silva.

Além da bateria toca instrumentos de percussão e tem projeção internacional, o que se comprova por representar marcas famosas de bateria e pratos. Sua preferência pelo samba foi constatada, observando as *jams*. Lembramo-nos de uma vez, quando Claudio Roditi, que participava em um grupo formado naquele momento, no antigo Porão 73, em Copacabana, perguntou ao Robertinho o que ele gostaria de tocar e sua resposta foi: “vamos tocar um samba”, ao que Roditi retrucou um pouco contrariado, “mas você já toca samba todo dia!”.

Ronie Mesquita⁹⁸, baterista protagonista destacado nas *performances* do samba de prato. Músico autodidata, relevante da música instrumental e cantada brasileira. Em seu *curriculum vitae*, estão registrados nomes como: Antonio Adolfo, Bola Sete, Gracinha Leporace, Luís Carlos Vinhas, Manfredo Fest, Otávio Bailly, Paulo Moura, Pery Ribeiro, Roberto Menescal, Sérgio Barroso (contrabaixo), Tenório Jr. (piano) e Walter Wanderley. Com Bola Sete, gravou o LP *Fantasy*. Sobre Ronie Mesquita, já citado no Capítulo I – O Prato *Ride*, deve-

se acrescentar sua técnica de condução do samba com a mão direita em andamento rápidos.

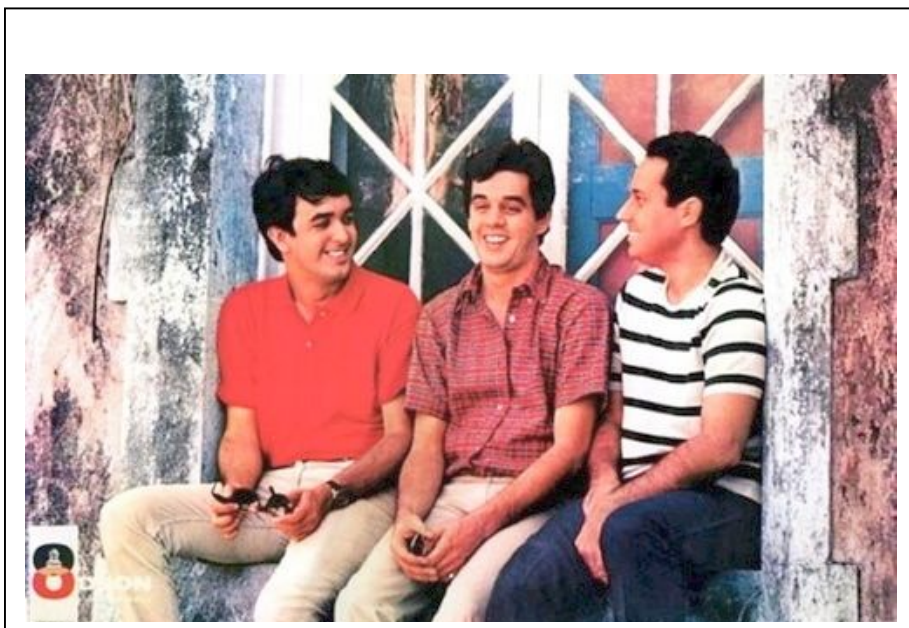


Figura 46 - Álbum Bossa 3 – da esquerda para a direita: Ronie Mesquita, Luiz Carlos Vinhas e Otávio Bailly.

Ronie tinha um padrão rítmico raro, porque sua velocidade alcançada pelos toques da mão direita era extraordinária.

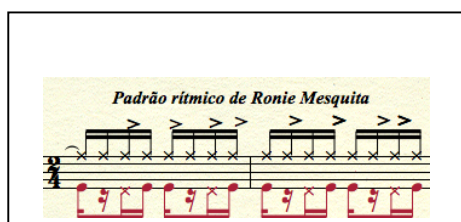


Figura 47 - mão direita conduzindo samba rápido no prato *ride*.

Em sambas rápidos, ele tocava oito semicolcheias em cada compasso, sem necessitar usar pausas para descansar, como citadas na figura 5, pg 37, do Capítulo I. Apenas fazia as acentuações, sugerindo os padrões do tamborim. Esse tipo de condução era especialmente eficaz, quando executada em um prato *flat ride*, e resultava em uma samba claro, que induzia o grupo que estivesse tocando com ele sentir-se confortável para realizar atuações irrepreensíveis.

⁹⁸ Entrevista transcrita em anexo.

Maria Rosa Canellas, do jornalista Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) ganhou o nome artístico de **Rosinha de Valença**, violonista concertista, cantora e compositora, nascida em Valença, no interior do Estado do Rio de Janeiro. Deixou muitos registros em gravações em discos solo e com instrumentistas brasileiros e estrangeiros. Gravou seu primeiro disco, ‘Apresentando Rosinha de Valença’ (1963), pela gravadora Elenco. Destacou-se como instrumentista, apresentando-se em programas de televisão. Participou como solista de excursões nos Estados Unidos e mais em 24 países europeus.

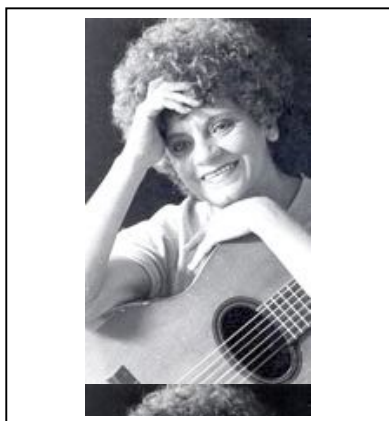


Figura 48 - Rosinha de Valença.

Depois de sucessivas viagens e apresentações na U.R.S.S., Israel, Suíça, Itália, Portugal e países africanos, voltou ao Brasil em 1970 e engajou-se em movimentos de valorização da música instrumental do Brasil. Rosinha era uma violonista com uma levada de samba especial e com um *swing* que se ajustava muito bem aos bateristas que tocavam samba com condução no prato *ride*. A sua participação em gravações e *shows* ao vivo mostrava que era uma solista que atraía a

atenção não só pela sua *performance* em sambas rápidos, mas também quando cantava e se acompanhava. Era muito atenciosa e alegre com os músicos com quem trabalhava e, várias vezes, fez apresentações na sua terra natal, em locais simples e, às vezes, sem muitos recursos técnicos de iluminação e amplificação.



Figura 49 - Rubinho.

Rubens Barsotti, conhecido como **Rubinho**, baterista e um dos fundadores do Zimbo Trio. Antes de formar o famoso trio com o pianista Amilton Godoy e o contrabaixista Luiz Chaves, participou da orquestra do maestro Simonetti e dos conjuntos de Walter Wanderley, Moacir Peixoto, Casé e Bolão. Participou de festivais de *jazz* e tocou com Dick Farney, Agostinho dos Santos e Pedrinho Mattar, entre outros. Rubinho era um baterista que usava os pratos com incomparável técnica. Seus pratos tinham timbres raros e costumava conduzir ritmicamente seu samba em um prato *sizzle*, que mantém um *sustain* um pouco mais longo do

que, por exemplo, um prato *flat ride*. Quando conduzia no *hi-hat*, utilizava muitos efeitos de pratos semiabertos ou com acentuações por meio de aberturas, tirando notas um pouco mais longas do que aquelas que soassem com os pratos totalmente fechados. Na gravação de Garota de Ipanema, seu prato *sizzle* não ultrapassava 5.000 Hz.

Salvador da Silva Filho⁹⁹, pianista protagonista de grande relevo do samba conduzido pelo prato *ride*, porque era componente do Rio 65 Trio e artista principal de discos em



vinil com sua assinatura e com a participação de dois músicos essenciais daquela época, Sergio Barrozo, no contrabaixo acústico, e Edison Machado, à bateria. Salvador vive e trabalha há muitos anos em New York e teve sua trajetória profissional repleta de momentos gloriosos como solista, acompanhando artistas brasileiros e estrangeiros de projeção no mercado da música.

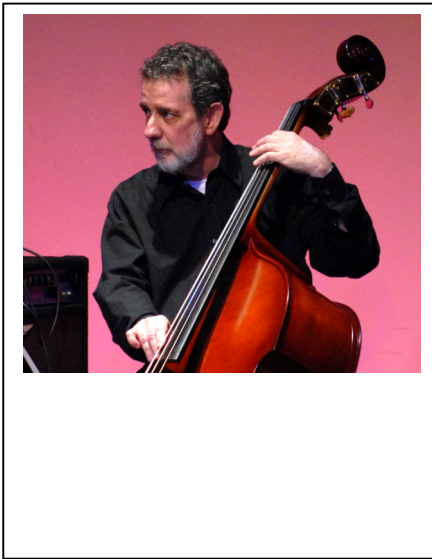
Figura 50 - Album Salvador Trio.

Não é necessário haver mais comentários sobre Salvador, porque sua entrevista, em anexo, supera qualquer observação que se faça nesse ponto. Sua citação aqui é, assim como as dos demais protagonistas, suficiente para esclarecer porque suas atuações e composições deram contribuições incontestáveis para o desenvolvimento do samba novo que nascia junto ao samba de prato.

Sergio Barrozo¹⁰⁰ começou sua carreira com o grupo de Roberto Menescal, fez *tourneés* e gravou com vários artistas da MPB, como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Elis Regina, Baden Powell, Egberto Gismonti, Emilio Santiago, Luiz Eça, Edú Lobo, Victor Assis Brasil, Hélio Delmiro, Wilson Simonal, Elizeth Cardoso, Dom Salvador, Leny Andrade, e internacionais, como Michel Legrand, Laura Fygi, entre outros. Sergio recebeu, desde a infância, lições de piano de sua tia. Sua família sempre foi ligada à música. Seu avô, Barrozo Neto (1881-1941), era compositor nacionalista e pianista.

⁹⁹ Entrevista transcrita em anexo.

¹⁰⁰ Entrevista transcrita em anexo.



Sergio Barrozo foi componente do Rio 65 Trio, citado na análise da gravação *Meu Fraco é Café Forte*, no Capítulo II desta dissertação. Atuou sempre como acompanhante de artistas solistas, e o gênero que mais se familiariza é o *jazz*. Sua sensibilidade é patente e expressa por meio de suas atuações, mas também por meio de outras artes, como o desenho que pratica de forma amadora. Esse dom deve tê-lo, na juventude, motivado a estudar arquitetura, faculdade esta que não concluiu, por ter preferido seguir a profissão de músico profissional.

Figura 51 - Sergio Barrozo.

Tem um humor contagiante, o que ajuda os componentes da banda da qual esteja participando sentirem-se à vontade e livres em suas apresentações. Seu caráter é de um cidadão firme, cordial, brincalhão e generoso, característica que se percebe facilmente quando se tem contato com ele no cotidiano. É um profissional sério e preparado para cumprir com competência as *gigs* que se lhe apresentam. Apesar de seu denso *curriculum*, tem a humildade que é própria das grandes personalidades.



Victor Assis Brasil foi um saxofonista carioca de *jazz* que começou a tocar profissionalmente em 1965, indo depois estudar nos Estados Unidos, entre 1969 e 1973. Tocou ao lado de Dizzy Gillespie, Jeremy Steig, Richie Cole, Clark Terry, Chick Corea, Ron Carter, entre outros. Em 1974, mudou-se definitivamente para o Brasil. Retomou sua carreira profissional, empreendendo viagens pelos diversos estados.

Figura 52 - Victor Assis Brasil.

Gravou um disco em concerto, no Teatro da Galeria, no Rio de Janeiro. Em 1976, apresentou a composição ‘*Suite para Sax Soprano e Cordas*’, de sua autoria, acompanhado pela Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, sob a regência do maestro Marlos Nobre.

Victor participou de muitas *jam sections* em que foi possível mostrar seu talento, não apenas como improvisador de *jazz*, mas também como compositor. Ele era especial até tocando bateria. Mesmo com pouca técnica, ele tinha a criatividade que superava suas deficiências, como

tivemos a oportunidade de vê-lo. Tinha uma personalidade rara, introspectiva e um pouco retraída, porém sua alegria aflorava, por exemplo, quando certa vez presenciamos, em sua casa, uma batucada feita na mesa da sala, junto com seu irmão Paulo. Devido a sua morte prematura, Victor deixou um legado pequeno, porém, com muita qualidade e significado essencial, especialmente no que se refere ao prato *ride*, que era a peça que ficava em destaque, no grupo que o acompanhava. Muitas composições inéditas ficaram com seu irmão Paulo Assis Brasil.

Victor Manga era um baterista carioca de *jazz*. Em 1965, integrou, ao lado de Salvador (piano) e Edson Lobo (baixo), o Salvador Trio, com o qual gravou disco para o selo Mocambo, já citado no Capítulo II. Em 1969, passou a integrar, ao lado de Antonio Adolfo (piano), Luís Cláudio Ramos (guitarra), Luizão Maia (baixo) e das cantoras Bimba e Julie (depois substituída por Luiz Keller), o grupo 'A Brazuca', com o qual participou do IV Festival Internacional da Canção, classificando a canção Juliana (Antonio Adolfo e Tibério Gaspar) em 2º lugar no evento. Gravou com o conjunto os LPs Antonio Adolfo e A Brazuca (1969) e Antonio Adolfo e A Brazuca 2 (1970).



Figura 53 - Victor Manga.

Faleceu prematuramente no dia 13 de agosto de 1970. Victor, como já foi dito no texto de Antonio Adolfo, tinha uma personalidade notável pela sua capacidade de aplicar as frases rítmicas e suas conclusões de maneira clara e atraente. Ele impressionava pela sua capacidade de cognição das convenções estipuladas nas composições. Após a exposição do tema, sua abertura no *ride* começava quase sempre com ataques fora do tempo forte, antecidos de um rulo preparatório crescendo que concluía com o início da condução rítmica no prato *ride* de forma praticamente incompreensiva, lembrando muito o estilo de Edison Machado.

Wilson das Neves estudou música com Joaquim Naegele e, logo depois, com Darci Barbosa. Aos 14 anos, com o ritmista Edgar Nunes Rocca, o Bituca, tocou na Escola Flor do Ritmo, no bairro do Méier, no Rio de Janeiro, RJ. Anos mais tarde, deu começo a sua carreira de baterista na orquestra de Permínio Gonçalves. Entre as incontáveis gravações das quais participou,



deixou registros com o pianista Eumir Deodato, no conjunto Os Catedráticos, e com Eumir e Durval Ferreira, no grupo Os Gatos. Fez parte da orquestra da TV Globo e da orquestra da TV Tupi de São Paulo liderada pelo maestro Cipó. Acompanhou artistas como Elis Regina, Egberto Gismonti, Wilson Simonal, Elizeth Cardoso, Roberto Carlos, entre outros.

Figura 54 - Wilson das Neves.

Wilson é um baterista com longo *currículo* público consagrado pelo mercado, pela crítica especializada e com grande experiência em seu instrumento, em trabalhos de estúdio e *shows* ao vivo. Desde a infância, participou de atividades de escola de samba, de onde recebeu os primeiros ensinamentos rítmicos. Sua característica é de um baterista com estilo próprio, o que confirma sua palavra: “não há nenhum baterista que toque igual ao outro”. Seu senso profissional é notável pela competência em atender às solicitações do produtor, do compositor e, enfim, da música em que ele esteja engajado. Sua enorme discografia prova essa asserção. É um profissional que, acima de tudo, não é pretencioso, pois, quando está em seu instrumento, não procura exagerar com adornos e adereços desnecessários, e sua maneira de tocar é própria para atender ao solista do qual é acompanhante. Com o passar dos anos, tornou-se um cantor, compositor de sambas e participa ativamente na Escola de Samba Império Serrano, da cidade do Rio de Janeiro, onde desfruta de grande prestígio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto desenvolvido sobre o prato *ride* determinou a necessidade de se justificar os motivos pelos quais o foco da dissertação foi direcionado a esta peça específica da bateria. Por que limitou-se a pesquisa a apenas um componente e não se investigou elementos e características sobre outros instrumentos de percussão que compõem o *kit* da bateria?

Ao se tomar conhecimento da história do instrumento, sua origem, seu desenvolvimento na fabricação dos componentes, verificou-se que o tripé de suporte para caixa clara, os tripés para suspensão dos pratos, enfim, os aperfeiçoamentos de cada peça, sobretudo àquelas relacionados ao trabalho dos pés, como pedais e *hi-hat* foram sendo aperfeiçoados ao longo de anos. Foi o **prato ride** que causou grande impacto nas composições, nas gravações, nos arranjos, nas fábricas de instrumentos, nas *performances* dos bateristas e, particularmente, na estética do samba, entre outros elementos ligados à produção musical.

Verificou-se que as análises das gravações descritas no CAPÍTULO II, sob o ponto de vista do baterista, revelaram que a percepção sobre a novidade que ocorreu com o aparecimento do *ride* foi, sobretudo, ligada aos timbres introduzidos nas atuações dos bateristas de samba e de *jazz*.

Esse fato sugere que ocorreu uma dicotomia entre samba batucado e samba de prato. O primeiro foi ligado a uma escola mais antiga, que procurava estilizar a escola de samba tradicional com a presença de muitos instrumentos de percussão tocados junto com o baterista, e o segundo, mais moderno, com uma estética de menos timbres percussivos e, portanto, mais *jazzística*.

As análises descritivas de gravações com a presença do prato *ride* revelaram a sua contribuição para a mudança da estética do samba, associada à melodia, à harmonia, ao ritmo, à altura, ao timbre, à intensidade e à duração, e ocorreu também pela inserção de novos timbres na seção rítmica: os timbres do prato *ride*. As alterações que se sucederam com essa inserção reforçaram e deram relevo às modificações estéticas que se sobreviriam no samba.

Os bateristas de samba de prato tinham, em sua maioria, conceitos relacionados ao *jazz*. As técnicas, concepções e protocolos estavam presentes nas atuações dos *jazzistas* em suas *jam sections*. Consequentemente, a absorção e demandas sobre novos tipos de prato, por parte dos bateristas, abriu um mercado promissor para as fábricas. Os aperfeiçoamentos da bateria fixaram-se, em grande parte, nos novos modelos de pratos *ride*, *crash*, *splash*, *sizzle*, etc.,

estimulando as fábricas de instrumentos musicais a produzirem uma variedade grande de tipos de prato.

Ao mesmo tempo, as gravadoras, produtores, compositores e demais atores da produção musical alteraram sua maneira de ver o novo samba que estava surgindo, como o que Edison Machado gostava de chamar: o “samba novo”. O que Edison queria dizer, provavelmente, se referia à nova estética do samba, ao novo padrão consagrado às *performances*, composições, arranjos e gravações. Igualmente, o mercado assimilou a produção que foi aprovada pelos consumidores, adquirindo grande quantidade de vinis e comparecendo às apresentações ao vivo.

As análises feitas do ponto de vista do baterista profissional, descritas no Capítulo II, marcam as diferenças estéticas dos sambas gravados com a presença e sem a presença do prato *ride*.

A Nova Musicologia recomenda que os analistas não se detenham em um trabalho puramente internalista. Tal orientação pretende, com isso, ampliar o universo objeto da análise, ou seja, para uma percepção não apenas formal, mas que inclua a capacidade de discernir os detalhes das apresentações dos bateristas, suas preferências por uma ou outra peça da bateria, as diferenciações das partes, períodos e frases dos temas, as marcações episódicas, os tipos de baquetas ou vassourinhas utilizadas para tornar efetivos os padrões convencionados pelos instrumentistas de *jazz*, de samba e suas correlações com as sensações experimentadas pela recepção. Pretendeu-se também correlacioná-las com melodia, harmonia, ritmo, altura, timbre, dinâmica, andamento, estrutura, textura e estilo.

As duas classificações estabelecidas pela presença ou ausência do prato *ride* não foram suficientes para dar conta das análises. Foi necessário que se adotasse uma terceira classificação, caracterizada pela fusão de musicalidades. As pesquisas sobre hibridismo foram essenciais para levantar diversas questões sobre uma estética que necessitava da combinação especial entre arranjo, *performance* e composição. Essa visão das análises ficou registrada no capítulo citado, com três gravações com essas características.

Os músicos que protagonizaram os fatos foram citados no Capítulo III, com pequenos relatos de acontecimentos que têm sua veracidade apoiada pelo testemunho do autor.

REFERÊNCIAS

- Fontes Primárias

ARAUJO, PLINIO. Rio de Janeiro/ RJ, 04/10/2012. Entrevista concedida a Mário Negrão Borgonovi.

BARROZO, Sergio. Rio de Janeiro /RJ, 07/07/2013. Entrevista concedida a Mário Negrão Borgonovi.

GOMES, Alfredo. Rio de Janeiro/RJ, [200-?]. Informação verbal concedida a Mário Negrão Borgonovi.

GUERRA-PEIXE, Cesar. Rio de Janeiro/RJ. [197-]. Aracaju/SE. [197-]. Informações em aula e conversa informal no aeroporto de Aracajú.

KING, John. U.S.A. 2012. Informações enviadas por email.

MEIRELLES, Pascoal. Rio de Janeiro /RJ, 27/10/2012. Entrevista concedida a Mário Negrão Borgonovi.

MERHY, Silvio A. Rio de Janeiro/RJ, 2010 – 2014. Informações verbais concedidas a Mário Negrão Borgonovi.

MESQUITA, Ronald Ventura de. Rio de Janeiro /RJ, 17/12/2012. Entrevista concedida a Mário Negrão Borgonovi.

SILVA FILHO, Salvador. Nova York.U.S.A. (por Skipe), 25/02/2013. Entrevista concedida a Mário Negrão Borgonovi.

PELLON, Oscar Luiz Werneck (BOLÃO). Rio de Janeiro /RJ, 27/09/2012. Entrevista concedida a Mário Negrão Borgonovi.

OLIVEIRA, Rodolfo C. Rio de Janeiro. 2014. Informação verbal concedida a Mário Negrão Borgonovi.

- **Fontes Secundárias**

AQUINO, T. F. *Representações de bateria em revistas de música no Brasil: processos de construção de autoridade*. 2009. dissertação de mestrado em música. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro RJ.

BARROS, Fernando de Moraes. *Schelling and the constitution of music aesthetics*. Publicado pelo jornal *Trans/Form/Ação*. São Paulo. v.30(2). 2007. p 102-107.

BARSALINI, L. *As Sínteses de Edison Machado*. 2009. dissertação de mestrado em música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas SP.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPEN, C. V.; FROGER, C. *Personal Profiles of Color Synesthesia: Developing a Testing Method for Artists and Scientists*, Livro Leonardo, volume 36, n. 4, Ago. 2003, p. 291-294.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 461 p.

D'ANUNCIÇÃO, Luiz. *Manual de percussão, Pratos. Percussão Complementar*. Volume IV – Caderno 2. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva., 2004/2005. p 85. No prelo.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. "E fez-se o samba": Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. Artigo da revista *Latin American Music Review*, U.S.A. 2011 Volume 32, Number 1, p. 39-58.

FOUCAULT, Michel; BOULEZ, Pierre. *A música contemporânea e o público*. C.N.A.C. Magazine. n. 5. 1983, p 10 -12.

GREY, J. M. *Multidimensional perceptual scaling of musical timbres*. Stanford University Stanford, U.S.A. 1976.

HOLMES, P. A. *An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer's perspective*. originally published by SAGE. *Psychology of Music*, 2012, Vol.40(3), p. 301-323.

HOPKINS, David. *To Be or Not to Bop: Jack Kerouac's On The Road and the culture of bebop and rhythm 'n' blues*. *Jornal Cambridge additional services for Popular Music*, 24. p. 279-286.

MARCHI, L.; ALBORNOZ, L.A.; HERSCHMANN, M. *Novos negócios fonográficos no Brasil e a intermediação do mercado digital de música*. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, RS, 2011. volume 18. n. 1, p 279 - 280. 2011.

MERHY, Silvio A. *Bossa Nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura*, Tese de Doutorado em música. UFRJ, 2001.

————— *Letra, melodia, arranjo: componentes em tensão em O morro não tem vez de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes*. *Revista Acadêmica* n.22 Belo Horizonte Jul/Dez. 2010.

NAPOLITANO, M., *Auxílio luxuoso: Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. *Revista de Musica Latinoamericana*, publicado pela University of Texas Press. 2004, volume 25, Number 2, p. 259-263.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 398 p.

OLIVEIRA, Rodolfo C. *O IMPÉRIO DO SAMBA: Uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano*. dissertação de Mestrado em música. UNIRIO. Rio de Janeiro. 2002.

PIEIDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo*. Periódico publicado pela Escola de Musica da UFMG, Belo Horizonte, n.23, p.103-112, 2011.

RAFFAELLI, José Domingos, A História Do Samba Jazz. In: Musicos do Brasil.

Disponível em <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/josedomingosraffaelli/ahistoriadosambajazz.pdf>> Acesso em: 31 out. 2013.

SIMON ZAGORSKI-THOMAS, *The Musicology of Record Production*. Periódico Twentieth-century music, Cambridge. 2007. volume 4, p. 200-201. Publicado *online* fev. 2008. (artigo).

PITT, Mark A. *Perception of Pitch and Timbre by Musically Trained and Untrained Listeners*. Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance. Vanderbilt University Nashville, Vol. 20, No. 5, p 976-986. 1994.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho de Lisboa. ed 34,1998; p 252.

TORRES, M. A.; KOZEL, S. *Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia*. Revista RAÍE GA, Curitiba, n. 20, p. 123-132, 2010. Editora UFPR.

WATROUS, Peter. Telling Tales With a Piano. Artigo do *The New York Times*. New York. 1996.

WEICK, Karl. *A Estética da Imperfeição em Orquestras e Organizações*. Revista de Administração de Empresas. Universidade de Michigan. Jul./Set. 2002.

WILKINSON & LEECH, 2009. King's College London, Strand, England, United Kingdom. Disponível em <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap3.html>> Acesso em: 04 dez. 2012.

GLOSSÁRIO

Abrir – no jargão dos bateristas, significa que o prato tem um *sustain* muito demorado, além daquele desejado para um *ride*. Poderá significar também alterar o ambiente criado na exposição do tema, passando a condução do *hi-hat* para o prato *ride*.

Canja – jargão dos músicos profissionais que significava um pedido a um profissional do seu instrumento para tocar um pouco. Geralmente, isso acontecia com os músicos da noite no final do trabalho para dar um descanso ao titular do grupo. Atualmente, de 1990 até hoje (2014), a palavra mudou de sentido e parece que houve uma inversão de significado: não é mais um pedido do titular para descansar, mas um pedido de um músico para tocar um pouco, geralmente, para se mostrar ao mercado de trabalho.

Cama – jargão que significa acompanhamento confortável ao solista.

Cavadas – partes individuais retiradas da grade do arranjo e distribuídas aos componentes do grupo.

Crash – modelo de prato impróprio à condução rítmica. Tem uma resposta rápida e deve ser utilizado para marcar um final de frase ou um episódio essencial para a composição.

Endorser – refere-se à pessoa ou empresa que, com a assinatura de um instrumento negociável, transfere o título do instrumento (ou a propriedade chamada nele) para outro.

Esteirinha – dispositivo colocado a pele de resposta da caixa que pode ficar encostada ou separada da pele. Caso esteja encostada, emitirá um timbre ruidoso e agressivo, próprio para bandas militares. Existe uma pequena alavanca que permite desencostá-la da pele, evitando o ruído e tornando a caixa com um timbre mais suave.

Fechado – significa *com sonoridades graves*, segundo informações do fabricante, porém, no sentido rítmico, é um termo utilizado também no sentido dos timbres. Samba aberto significa com condução no prato *ride* e fechado com a condução no *hi-hat*. Poderá significar também aos

tipos de baterias com *kit aberto* (muitos tambores e muitos pratos) e *fechado* (um tom, um surdo, um prato *ride* e um prato *crash*).

Flat ride – é a denominação dos pratos *ride* que não têm cúpula.

Jam – espécie de apelido pelo qual músicos profissionais chamam uma reunião informal para se tocar *jazz*.

Gig - jargão no mercado dos músicos profissionais que significa trabalho avulso, sem vínculo, realizado geralmente em casas noturnas e bares.

Groove – levada, condução rítmica.

Kit – conjunto de elementos que compõem os instrumentos e/ou peças da bateria.

Lead sheet – é uma forma de notação musical que especifica os elementos essenciais de uma canção popular: melodia, letra e harmonia.

Match box – estojo feito de papelão ou outro material sucedâneo que tem a função de manter duas baquetas solidárias e evitar a perda ou separação de uma delas.

Overlap – sobreposição.

Pele de resposta – pele que tem a função de prolongar o som da nota por meio da ressonância.

Pele de toque – pele dos tambores, da caixa ou do bumbo que recebe o toque da baqueta, da vassourinha ou da maceta do bumbo.

Performance – atuação, apresentação, forma de tocar.

Ping – significa sibilo.

Prato sizzle – prato com rebites para manter um *sustain*. Rebites são pequenas peças metálicas, cilíndricas, que são colocadas no corpo do prato a uma distância de mais ou menos 6 cm da borda

para vibrarem e manterem o *sustain* da vibração e propagação dos timbres durante a condução rítmica, porém, sem prejudicar a nitidez dos toques das baquetas.

Produtores – refere-se a músicos, compositores, arranjadores, técnicos de estúdio, regentes, diretores de gravação, entre outros envolvidos nas produções de música.

Ride – condução rítmica.

Rimshot – significa toque na caixa tocada na membrana de ataque ao mesmo tempo em que a baqueta toca o aro.

Rulo – é o recurso técnico utilizado na percussão que tem por finalidade produzir uma nota longa, isto é, aumentar a capacidade de sustentação e duração do som.

Samba batucado – a condução rítmica é feita nos tambores. Também foi chamado em alguns momentos de *samba cruzado*.

Samba de prato – é uma denominação adotada para as *performances* sempre que o baterista utiliza o prato *ride* como a principal peça da bateria para conduzir ritmicamente o grupo musical.

Seco – significa *com nota curta*.

Riffs – intervenções de um *naípe* de orquestra, principalmente de *jazz*, geralmente, com notas curtas em acordes, que apoiam a harmonia e o ritmo em momentos episódicos de um arranjo.

Rimshot – significa ataque de prato *crash* em uníssono com a caixa tocada na membrana de ataque ao mesmo tempo em que a baqueta toca o aro.

Sustain – é um termo musical usado pelos bateristas que designa a capacidade de um instrumento em prolongar uma nota, uma vez que essa tenha sido emitida, ou seja, sem que o instrumentista tenha que emití-la novamente.

Tocar na noite – expressão usual no ambiente de músicos profissionais que significa trabalhar em boates.

Vazamento – refere-se à entrada de frequências do prato nos canais de gravação de outros instrumentistas.

Xequerê – cabaça grande, coberta com uma rede de arrasto em sua superfície.

Wood block – instrumento muitas vezes identificado com o termo em inglês, mas que pode ser simplesmente chamado de bloco de madeira ou caixeta usado por alguns compositores brasileiros.

DISCOGRAFIA

- ALVES, Ataulfo . *Laranja madura. Eternamente Samba*. Polydor. LPNG 44 002. Rio de Janeiro. 1966.
- _____ *Noite Ilustrada. Ai Que Saudades da Amélia*. Revivendo Mestre Ataulfo-lp. Continental, Rio de Janeiro. 1969.
- ALVES, Francisco. *Aquarela do Brasil*. Rio de Janeiro. Odeon 11768-A/B, matrizes 6179-6180. grav. 18/8/1939, lanç. out. 1939.
- CASTRO, Jadir De. Sony-BMG, 2004.
- CAYMMI, Dorival. *Eu Vou P'ra Maracangalha*. Odeon.A.F.MOEB = 3000. Rio de Janeiro. 1957.
- CHET BAKER - PAUL DESMOND QUINTET 1974, Englewood Cliffs, NJ, November 1974.
- DESMOND, Paul . West Coast. U.S.A. A&M Records, Sep 1968.
- EVANS, Bill. *Portrait in Jazz*. Riverside. U.S.A., 1959.
- GADD, Steve, *In Session, Steve Gadd*. Video disponível em:
< <http://www.youtube.com/watch?v=D7Ysoi9OZEU> > acesso em: 04 jun. 2013.
- JOBIM, A.C., *Antonio Brasileiro*. Globo Columbia, CD 419.058. New York. 1994.
- KRALL, Diana. *Jazz al Marciac*. Concert 2003.
Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=_YEYDdbiA6s >
acesso em: 04 jun. 2013.
- LEÃO, Nara. *Acender as Velas, Opinião de Nara*. Phillips, Rio de Janeiro. 1964.
- MACHADO, Edison. *Edison Machado é Samba Novo*. Rio de Janeiro: Columbia/CBS Discos/Sony, 1963.
- MIRANDA, Carmen, *Tico-tico no Fubá*.
Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DfwNXoEzRgY> >
Acesso em: 04 jun. 2013.
- OLIVEIRA, O. H., (Blecaute). *General da banda / Marcha do "O"* Continental, Rio de Janeiro. 1949.
- PARKER, Charlie. *Charlie Parker Septet-Radio*. California, U.S.A., 1946.
- _____ *Charlie Parker I Remember You*. New York. 1953
- _____ *Charlie Parker with Strings*. Verve Records. New York, 1949.
- PARKER,C; GILLESPIE, D., *Bird and Diz*, Verve Records – MGV-8006, U.S.A.,1957.
- PURIM, Flora. *Moon Dreams*. Milestone Records, U.S.A., 1973.
- REGINA, Elis. *Festival de Montreaux*. 1979.
Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=5GzcIK5pNUQ> >
Acesso em: 04 jun. 2013.
- REGINA,E; BARBOSA, A. *Registro em vídeo*. São Paulo SP. 1978.
Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=Ea5nMXIRxQM> >
Acesso em 04 jun. 2013.
- RIO 65 TRIO, *Rio 65 Trio*. Rio de Janeiro: Philips. P 632.749 L, 1965.
- SANTOS, Agostinho. *Felicidade*. RGE. 10/173-B, H.F., Rio de Janeiro. 1970.

ANEXOS

Entrevista com Oscar Bolão em 27/09/2012

**OSCAR LUIZ WERNECK PELLON (BOLÃO)**

Mário – Bolão, tu estás livre para falar o que tu quiseres desde teu começo.

Bolão – Falar de mim?

Mário – É, por exemplo, quando tu começaste a tocar?

Bolão – Eu comecei a tocar profissionalmente em 1974 e, nessa época, eu tocava pandeiro. Fizemos um grupo que se chamava “Coisas Nossas”.

Mário – Tu nasceste aqui mesmo?

Bolão – Eu sou nascido aqui mesmo, no Rio de Janeiro, em 6 de fevereiro de 1954. Fui criado no Leblon, e havia uma favela bem perto. Por que eu virei músico? Desde cedo, eu já tinha esse negócio de samba e tinha um quartel do oitavo GEMAC, perto de casa, que tinha uma banda. Havia um exercício military, e a banda passava na porta de minha casa. Eles passavam em frente ao campo do Flamengo, e a gente ia atrás. Então, eu já estava mais ou menos encaminhado com esse negócio de música e samba e comecei pelo pandeiro. Depois, um pouco mais tarde, em 1978 e 1979, o Aloisio Didier, que era um dos *caras* do grupo, me incentivou a tocar bateria. Eu comprei uma Pinguim por minha conta e, depois, vi que estava balançando na Escola de Direito que eu fazia e fui estudar música. Estudei com Pinduca, estudei percussão na Sinfônica [...] música clássica.

Mário – Mas escuta, quando começaste a tocar bateria, como era teu samba? Era samba cruzado ou era samba de prato?

Bolão – Olha, não era samba cruzado, mas era um samba na caixa.

Mário – Mas era com baqueta?

Bolão – Baqueta e vassourinha. Foi assim: em 1982 eu conheci Luciano Perrone. Eu fui assistir [...] eu andava fazendo uns trabalhos com Chiquinho do acordeon, ‘né’, eu assisti a um show antológico na sala FUNARTE, fui falar com Perrone e ficamos grandes amigos até ele morrer. Eu segui muito a escola dele.

Mário – E como era a escola dele?

Bolão - Pois é [...] ele era muito antigo. Ele, Valfrido Silva, Sut, dos bateras cariocas ‘né’? Bom, eu estava aqui no Rio[...] eu gosto muito do Sutinho. Bom, o Sutinho já é mais recente ‘né’?

Mário – Interessa-me os antigos, antes da década de 1950.

Bolão – O Valfrido era assim [...] O Perrone tocava muito samba na caixa. O samba chegou em 1946. O que Valfrido fazia era tocar com baqueta em uma mão e vassourinha na outra mão. Era uma baqueta mais curtinha e isto é interessante porque vem da escola de samba. Os caras de escola de samba tocam repique com este tipo de baqueta.

Mário – Mas, nessa época, não existia o prato *ride*?

Bolão – Olha, havia sim. O Perrone tinha um prato de 24 polegadas.

Mário – Mas quando será que este prato chegou aqui?

Bolão – Não sei, mas tocava-se muito pouco com ele. O Perrone, quando usava o prato, usava as duas baquetas na cúpula. Ele não fazia uma condução propriamente dita, ‘né’? Quanto a esta condução, existe uma controvérsia: uns dizem que foi o Edison Machado, e outros dizem que foi

Godofredo. Na verdade, eles tocavam de forma diferente. O Godofredo tocava de um jeito, e o Edison tocava de outro.

Mário – É, o Edison eu o vi tocar muito.

Bolão – Olha, eu agora já relaxei, acho. Deve-se dar o crédito para os dois!

Mário – Bolão, esta entrevista refere-se à minha dissertação de mestrado [...] esta informação é uma informação dita primária, porque vem direta da fonte. Eu entendo que eu não deva dar minha opinião, mas tu sim. Quanto mais eu escutar tua opinião, para mim, é melhor. O Barsalini da UNICAMP fez uma dissertação sobre este assunto e chamou o “samba de prato”.

Bolão – Sim, como eu disse, o Perrone usava as duas mãos, e o Godofredo usava uma mão só. E aí ele fazia como se fosse um samba cruzado, só que invés de fazer na caixa, ele fazia no prato. Essa evolução do samba cruzado é muito interessante. O Godofredo foi buscar isso na escola de samba. Em um determinado momento, ele saiu da caixa e foi para o prato. Acho que era porque dava mais volume talvez [...] no meio de uma orquestra, ‘né’?

Mário – E o bumbo a dois?

Bolão – Olha, o bumbo a dois também é bem antigo [...],

Mário – É, mas quanto?

Bolão – Eu não sei, mas o Radamés já tinha me falado! Há gravação de 1947 com solo do Sutinho na Nacional, e ele já usava esse bumbo a dois! O Radamés, uma vez conversando informalmente, na casa do maestro Gaia, comentou isso comigo: “este bumbo a dois, os ‘caras’ já usavam há muito tempo! Agora, eu identifiquei isso somente em 1947, mas em 1946, quando fizeram o samba cruzado, também já se usava ele”.

Mário – Sei![...] porque o Plínio me falou que lá para trás (tempo), mas muito mais ainda, se usava o “bumbo a um”.

Bolão – O Perrone só usava “bumbo a um”, ou ele tocava os tempos todos, sem distinção, ou ele tocava só no segundo tempo! Agora, ele nem usava o *hi-hat*, o Perrone era muito [...]

Mário – E o *hi-hat*, quando começou a ser usado?

Bolão – Ah... não sei... eu saberia precisar agora, a bateria americana entra aqui no Brasil no Século XX, mas acho que no começo não tinha *hi-hat*!!

Mário – Não tinha! Eu li aqui na Biblioteca Nacional que na história da bateria...há várias histórias ‘né’? Mas eu li que o *hi-hat* entrou na década de 1940! Então, é muito recente.

Bolão – É recente...[...] quando eu peguei a bateria do Perrone [...] os ferros dos pratos saíam (afixados) do bumbo, assim [...] ele me deu uma máquina de contratempo (*hi-hat*) que você vê que coisa muito moderna dos anos 1950, era uma que eu não sei se era “*Slinger*” ou “*Roger*”, não sei a marca, não dava para ver! Em baixo, provavelmente, era *Ludwig*, tinha uma rosca que fechava, não tinha pé...[...]

Mário – Quando o Perrone começou a usar o *hi-hat*, tu já o conhecias?

Bolão - Conheci nessa época da qual eu lhe falei [...] Em 1982, eu tenho foto com ele lá em casa, numa bateria “Pinguim”[...] Mas, então, o meu aprendizado, até hoje não tem escola!! Eu, graças a Deus [...], é este tipo de samba, o samba batucado, samba autêntico mesmo e não tem nada a ver com a bossa-nova! **A bossa-nova é legal também, mas é uma outra coisa. A bossa-nova instrumental é muito interessante agora esta história do “bumbo a dois”, por exemplo, eu não uso, quer dizer, eu raramente uso [...]**

Mário – Isso que você chama de bossa-nova instrumental, para mim, parece mais um *samba-jazz*...

Bolão – Olha, quando a bossa-nova fez 50 anos, a reporter do Fantástico (TV Globo) perguntou ao Menescal: “*e aí como foi esta coisa da bossa-nova*”? – “*Na verdade, a gente não sabia tocar samba, então a gente fez uma coisa do nosso jeito*”. O que acontece? Os caras de bossa-nova gostam de samba, mas eles ouviam muito *jazz*, e como eles não sabiam tocar, eles eram jovens da Zona Sul de classe média, eles não sabiam tocar como os caras da gafeira tocavam [...] e “taí”

até hoje...o que eu falo, o que eu acho, o que eu lamento é que todo e qualquer samba é tocado só dessa maneira, então se desaprendeu. Se eu tivesse segurado essa bandeira, o samba batucado teria morrido, esse jeito de tocar teria morrido [...] agora, é difícil tocar. A bossa-nova era uma coisa que qualquer um poderia tocar, mas fazer um samba dobrado, um samba cruzado, tocar um surdo, fazer uma caixa como tamborim..."dançou, dançou", "nego" não faz e não faz mesmo...porque não é uma coisa óbvia, é um ritmo difícil de tocar ... muito embora os 'bateras' da bossa-nova instrumental tenham feito coisas muito bacanas ... Edison Machado, Milton Banana [...] enfim, uma porção deles, a gente faz uma lista enorme, mas a questão é que se mudou a maneira de tocar e ficou mais fácil, só um detalhe, ficou mais fácil de executar, mas o samba autêntico mesmo precisa ter [...] e é uma pena, porque com esta influência [...] do jazz, da bateria americana, ninguém grava mais assim (samba batucado). Se você quer graver, eles não deixam, porque na verdade não adianta eu saber, eu já percebi isso, eu sei fazer ...mas a "galera" não sabe, então eu não consigo me encaixar ali no meio deles...porque eles não sabem.. . Hoje em dia, se privilegia muito a percussão em detrimento da bateria. Você vai ver *show* de samba, tem até um material (bateria) lá no fundo. Você vê uns dez percussionistas, e o que ele está fazendo ali? Ou ele está tocando bossa-nova ou ele está fazendo uma base que qualquer aparelhinho japonês faz [...] Eu já tive vários aborrecimentos com isso...Você quer fazer uma coisa, não pode, o cara não sabe gravar [...]

Mário – Eu achava que houve, nessa época dos anos 1950, um choque cultural, e a bateria contribuiu para isso. Se tu pegasses aquele disco da Nara Leão, aquele primeiro, "Opinião" e trocasse o Edison da bateria pelo Perrone ou por ti, mudaria a "cara". Será que seria por causa da levada ou por causa dos timbres?

Bolão – Também!!

Mário – Mas o que é que "pega mais" no leigo, no cara que escuta? É o timbre ou é a levada?

Bolão - Eu não sei!

Mário – É difícil falar sobre isto, "né"?

Bolão – Então, o que que eles fizeram? Eles fizeram uma coisa que veio do *jazz*! Só para finalizar, eu, assim para os alunos: 'Eles têm que conhecer a história da música, eles têm que

perceber como o samba foi feito, qual a influência da bossa-nova, harmônica, rítmica, melódica, blá, blá, blá'. Quando ele é um samba autêntico, tipo *Aquarela do Brasil* e...[...] se você for um cara que estudou e sabe as diferentes épocas, você vai poder tocar esses sambas de forma diferente. Eu não vou querer tocar *Desafinado* como samba autêntico: eu vou tocar como bossa-nova, mas eu não vou querer tocar *Aquarela do Brasil* como bossa-nova!

Mário – Tu estás de acordo comigo, porque se tu tocares *Aquarela do Brasil* tipo jazz, tu vais mudar a *cara* da composição!

Bolão – Claro!!

Mário – Então, conclusão: o instrumento muda a *cara* da música!

Bolão – Muda!

Mário – Então eu vou colocar aqui que as duas coisas alteram a *cara* da música (estética), tanto o padrão rítmico quanto os timbres. Acho que eu cheguei aonde eu queria. Bolão, muito obrigado.

Entrevista com Pascoal Meirelles, (27/10/2012).



PASCOAL MEIRELLES

Mário – Pascoal, esta entrevista refere-se à pesquisa sobre o prato *ride* e a informação é primária: significa direto da fonte. Então, eu quero que me digas tudo que se refere à tua atividade com a bateria, quantos anos tinhas quando começou, por que gostou do instrumento, entre outras.

Pascoal – Você vai escrever tudo o que eu falar?

Mário – Não, nem tudo. Está gravando e eu vou editar e retirar as informações fundamentais para a dissertação.

Pascoal – É lógico que a bateria é um instrumento que você acha que vai brincar com ele, é uma coisa, assim, lúdica, então você é atraído, mas, então, nessa época, minha irmã estudava piano, e tinha aquele negócio do piano em casa, e aí eu comecei a comprar discos e comecei a gostar de saxofone tenor, mas a partir de ouvir o sax, eu ouvi o Elvin Jones tocando [...] comecei a ouvir os nacionais “né”? Daquela escola do Elvin Jones, Edison Machado, Dom Um, Art Blakey, [...] o baterista que eu ouvia de São Paulo era o Barsotti (Rubinho do Zimbo Trio). Por causa disso, tinha aquele programa que a Elis cantava sempre, e o Zimbo Trio era o conjunto da casa, ‘né’? O Rubinho chamava a atenção porque ele tocava muito bem, ele sempre tocou muito bem ...

Mário - Mas sobre as peças do instrumento: qual era a peça que mais era significativa para ti, que sentes quando não está bem?

Pascoal – Olha, eu sinto quando não está bem é a caixa, porque é dali que partem as outras peças da bateria: é o centro. Se a caixa está ruim ou com uma pele vencida[...] a maioria do tempo tocando é na caixa. É dali é que saem as viradas, dali é que saem os ritmos [...] então, a caixa tem que ser boa. Os pratos, incluindo o *hi-hat*, é claro, eles é que dão a conotação do ritmo. Onde que você vai fazer o ritmo? Junto à caixa. A combinação pratos, caixa e pedal [...] então, seria a caixa primeiro e pratos em segundo lugar, na minha forma de ver. Se você fizer parte de um grupo de rock terá uma outra maneira de ver o instrumento [...] mais tambores, mais agressivo [...], mas a minha visão é essa. Partindo desse princípio, que é a caixa e depois os pratos, é mais ou menos o que dá o colorido necessário para a gente tocar. O colorido vem dos pratos. Os pratos é que colorem [...] tem um prato que é *ride*, tem um outro que é *crash* e essa variedade de pratos é que colorem a música! Tem o prato *china*, que dá outro tipo de sonoridade, então, os pratos colorem a música naquele momento que ela precisa de um diferencial.

Mário – Quando começaste a tocar, já havia esse tipo de condução no prato *ride*, “né”?

Pascoal – Sim, mas houve uma época, na década de 1940-1950, condução era nos tambores “direto”.

Mário – Pois é, eu tenho esta idéia de que a bateria – não foi ela sozinha – de uma certa forma ajudou a mudar a fisionomia do samba, tanto prova que apareceram dois subgêneros do samba, que eram o *sambajazz* e a bossa-nova, que é um samba, “né”?

Pascoal – O samba, até então, que era tocado nos tambores, agregava ao baterista sempre um percussionista do lado, porque o cara ia tocar pandeiro, ou ia tocar tamborim, ou ia tocar afoxé, ou agogô ... Era mais ou menos obrigatório uma seção rítmica junto com o baterista. A partir dessa década de 1950-1960, já não se precisou muito ter um percussionista junto do baterista, porque ele, usando os pratos, deixou o ritmo ficar mais completo. Precisam existir as frequências média alta, o média média e o média grave. Os pratos preencheram a lacuna dessas três sonoridades [...] Então, não se precisou mais tocar o pandeiro, o ganzá, porque o contratempo faz o papel do ganzá [...] O advento da condução dos pratos mudou a sonoridade e deu ao

baterista uma individualidade como acompanhante de ritmo, não necessariamente precisando dos outros instrumentos. A condução ficou mais livre!

Mário – Mais livre e mais limpa [...] sem se colocar muitos instrumentos.

Pascoal – Não, mas tem que haver uma combinação: se você coloca muitos percussionistas juntos como se faz nos ritmos latinos, se você vir um grupo latino que tem congas, timbales, bateria já é uma coisa obrigatória [...] Então cada um tem uma função [...] A mesma coisa no samba, eu me lembro muito bem de que, quando eu cheguei aqui, vindo de Belo Horizonte, eu ficava vendo os bateristas tocarem em gravações, porque eu era muito amigo do [...] Sou muito amigo do Wilson das Neves, então ele me deixava frequentar as gravações dele na Odeon. Na verdade, ele foi meu professor. Eu ficava sentado do lado, ficava prestando atenção na parte e na forma como ele tocava. Geralmente, ali na Odeon, se gravava muito samba e sempre havia percussão. O mestre Marçal era contratado da Odeon e estava sempre gravando com Wilson, sempre os dois, pelo menos os dois, fora o Hermes que entrava quando se precisava de conga; então, eu tive essa aula que eles não achavam que era aula, mas eu achava que era (risos). Entrei nessa onda de como gravar! [...] Aula que ensina o que o baterista vai tocar junto como uma seção rítmica de samba. O Wilson só tocava contratempo e bumbo; o resto era com os outros; então, ele só tocava o *hi-hat* e não embolava com ninguém, o ritmo ficava clarinho e isso foi um aprendizado. Aprendi também que samba tem várias versões: há o baterista que toca com a seção rítmica e aqueles que não [...] Tem mais liberdade de ação em relação ao que a música está pedindo [...] Tem que haver disciplina dentro daquele grupo ou então o músico não vai mais ser chamado para gravar [...] É um aprendizado que a gente tem que ter: como tocar com a seção rítmica de samba, principalmente, de samba. Eu aprendi muito com Wilson, minimizar a participação da bateria como um mero instrumento rítmico. Havia a partitura, ele fazia as convenções, nada além das convenções, uma virada aqui outra ali simples, o que a música pedia, por causa da seção rítmica ele ficava envolvido. Esse foi um lance legal, mas eu comecei, profissionalmente, tocando em Belo Horizonte. Cheguei a pegar o finalzinho da bossa-nova: eu, da turminha de lá, Nivaldo Ornellas, Elvius Villela, Milton Nascimento, Wagner Tizo [...] Esse pessoal da minha geração tinha uma queda muito grande para ouvir *jazz*, tocar bossa-nova, *samba-jazz* [...] Aqui no Rio, eu vim aprender o profissionalismo da música, a atitude profissional para conseguir fazer os trabalhos. E isso é um pré-requisito. Aí está minha ascendência ao mercado de trabalho no Rio. Foi consequência de prestar a atenção no que os trabalhos precisavam: o baterista tinha que ser um bom leitor, ter um ritmo constante, constante

que eu digo é não correr nem atrasar, ter o tempo mais equilibrado, porque, nessa época, não havia *clip* como tem hoje... Hoje é mole gravar...

Mário – Mas o *clip* é muito perturbador, porque fica aquele som “clek, clek, ...”

Pascoal – Não, mas eu sou amigo do *clip*. Funciona como se fosse mais um baterista fazendo a base para mim! É essa a idéia do trabalho com *clip*, então, nunca me atrapalhou e eu aprendi dessa forma.

Mário – Foste muito inteligente, porque, nas vezes em que eu gravei, eu não briguei com o *clip*, mas aquele som me incomodava, porque eu queria ficar mais musical.

Pascoal - É, mas não pode brigar com o *clip*. Mas antes do *clip*, o baterista tinha uma responsabilidade muito grande, e a gente era muito cobrado em função do tempo, se estava correndo, se estava atrasando. Eu tinha sempre um [...] Não era uma briga, mas era [...] Eu tentava fazer [...] Quando as pessoas estavam acessíveis numa conversa, fazendo uma análise do que havia sido gravado, eu tentava prestar uma atenção muito grande com a seção rítmica. Uma condução de baixo, um cara que tivesse uma personalidade de contrabaixo de samba. O baixista é importantíssimo na seção rítmica. O baixista que consegue dominar bem o tempo e tenha uma função predominante rítmica, ele ajudará o baterista, e o contrário também ocorre; é uma relação de mútuo respeito e mútua ajuda. Nessa época em que não tinha nenhum *clip*, para você se fundamentar naquele tempo o mais perfeito possível, o trabalho seu com o baixista é que definiria se a seção ficaria boa ou não. Eu estou dizendo do trabalho de gravação, “né”? Eu tinha muito trabalho de gravação e tinha sociedades com os baixistas: os três baixistas com os quais eu gravava muito eram o Luizão, o Sergio Barrozo e o Jamil Joanes. Eu sabia a forma que eles tocavam, e eu tocava para eles. Quando eu dava sorte de estarmos juntos na gravação, realmente tudo corria bem. Quando aparecia um contrabaixista alienígena dessa turma, começava a complicar, porque, muitas vezes, não dava para confiar no tempo dele. O Luizão era um, que se podia confiar no tempo sossegadamente, porque ele tinha esse dom. Ele era um metrônomo e o Sergio também, então esse tipo de sociedade musical nessa época era fundamental. Hoje em dia, acabaram as sociedades, infelizmente porque hoje só tem você e o *clip* e, às vezes, mais nada!

Mário – É horrível!

Pascoal – Um cara faz um violãozinho, você toca, você faz o que está escrito e vai embora para casa; então, eu acho que perdeu qualidade. Os produtores que vêm dessa época são ainda os melhores. Eu entendo que os músicos tem que se relacionar, pelo menos na seção rítmica da gravação. Havia um consenso entre eles para ter sucesso; agora, a gente consegue sentir um trabalho que foi feito junto e outro que foi feito só. Mas a diferença é como da água para o vinho.

Mário – Mas eu me lembro bem que, lá pelos idos 1968, 1969, eu estava ali perto de um *Pub* no Leme. O Elvius tocava ali, o Taiguara também frequentava aquele lugar, e eu me lembro bem que o Edison estava reclamando; “é, o pessoal agora não me chama mais para gravar, agora só chamam o Pascoal!”

Pascoal – Risos...

Mário – Por que será que não estavam mais chamando o Edison? Será que é porque ele estava rebelde nas gravações?

Pascoal – Mas essa era uma característica do Edison. Ele mesmo se proibiu. Sua atitude profissional dentro do estúdio não era condizente. Muitas vezes, por exemplo, vamos supor: uma cantora de sucesso naquela época, como a Mariza Gata Mansa, que só cantava música de fossa, bolero e coisa lenta, pedia uma vassourinha, aquela coisa leve, e ele não queria nem saber. Então, os produtores começaram a ficar com o “pé atrás” com ele.

Mário – Então eu fui mesmo no ponto, mas é claro que não iriam mais chamá-lo pelo jeito que ele tocava!

Pascoal – O que me agradava muito era o jeito como ele tocava, mas, na gravação, a postura profissional exige que se entenda o que a música está pedindo. O disco não é meu, não vai sair meu nome na capa! O dia em que eu for gravar o meu disco, eu vou gravar da forma que eu quiser. Agora, no disco dos outros, você tem que atender às solicitações do trabalho.

Mário – Sabes como ele era! Ele era um artista do instrumento. É por esse motivo que acontecia isso. Eu mesmo assisti a suas *performances*. Ele era um grande baterista. Ele contribuiu muito para essa questão da estética.

Pascoal – Ele era um visionário!

Mário – Mas e o *sambajazz*?

Pascoal - O *samba-jazz*? Eu não gosto dele, porque é um tipo de acompanhamento que lembra o que os bateristas faziam atrás de um grupo de *jazz* contemporâneo dessa época, então, o mundo tem uma mania de rotular, e eu não gosto disso. Para mim, rotularam errado, porque, para mim, isso chama-se “*brazilian jazz*”, a forma brasileira de interpretar o *jazz*. Na verdade, o samba não tem nada de *jazz* e o *jazz* não tem nada de samba! São duas palavras bem diferentes, agora “*brazilian jazz*” é mais coerente com a filosofia dessa questão do que é um baterista num grupo que tem uma concepção *jazzística*.

Mário – Esta questão dos rótulos é muito difícil mesmo. Hoje, estudando Etnomusicologia, musicologia entre outras disciplinas, pode-se compreender melhor o que se passa com o Edison, como foi sua história, seu bairro, o que formatou sua personalidade. Eu diria que ele era apaixonado, eu diria um pouco romântico, uma pessoa na qual os sentimentos eram muito fortes.

Pascoal – Ele não racionalizava o trabalho musical, porque a gente está ganhando dinheiro, a gravadora paga para você, num determinado trabalho, para acompanhar um cantor, e nada daquilo que você toca no dia a dia e de que gosta vai ser absorvido. É uma outra coisa, essa afirmação de você entrar para fazer um trabalho de estúdio com uma pessoa, por exemplo, Raul Seixas ... Como eu vou tocar atrás do Raul Seixas? A gente tem que entender a “jogada dele”, aquele *rock*, aquela “onda dele”, e se encaixar dentro daquele universo. Eu não posso ser eu. O “eu” eu tenho que deixar em casa. Ali o Raul Seixas é que é o “cara”. O que que ele quer? E o que eu fiz quando gravei com Gonzaguinha, Ivan, ...

Mário - No caso do Edison, não sei se concordas comigo, mas tocar no prato *ride*, é irrelevante saber quem tocou primeiro o samba no prato, ou se quiser, que inventou o samba de prato.

Pascoal – é irrelevante, o importante é saber quem instalou o estilo. É inegável que foi o Edison. Quem começou ou foi o primeiro não ficou tão importante, porque o que é notável é saber quem consagrou a forma de tocar.

Mário – Quando eu estive com ele, senti que ele havia algum problema, que o instrumento e a profissão o colocavam em um degrau social acima do que ele estava acostumado na infância e juventude.

Pascoal - É verdade! É como jogador de futebol: ele (o jogador) está na favela e daqui a pouco ele já está frequentando os castelos na Europa e festas com gente riquíssima, como uma cultura altíssima. É um choque cultural para ele!

Mário – Motivo pelo qual Edison era rebelde nas gravações: ele se achava...

Pascoal - Eu vou lhe explicar: o Edison passou a frequentar várias rodas e várias viagens de pessoas que apreciavam esse gênero musical. Ele era um baterista compositor acompanhando. Era extremamente criativo; ele tocando, acabava criando uma forma composicional de tocar bateria. Ele participou de um concerto que mexeu muito com ele. Foi com o Bossa Três fazer um trabalho de uma semana no *Blue Note*, em Nova Iorque: era ele, o Vinhas e o Tião Neto. Mexeu muito com ele, porque tavam na plateia Elvin Jones, Max Roach, esses caras importantes da época estavam assistindo e o consagraram como aquela pessoa que fez o trampolim do samba para o *jazz*. Tanto que ele mudou-se para Nova Iorque baseado nesse conceito que ele ganhou dentro da classe musical novaiorquina. Quando voltou ao Brasil “caiu na real”! Isso não aconteceu somente com ele; aconteceu com outros músicos e ‘bateras’, como João Palma, que viveu coisas que poucos bateristas viveram. Gravou com Frank Sinatra, fez *show* com orquestra que acompanhava Tom e Frank Sinatra, etc. O Dom Um tinha o pé mais no chão que o Edison.

Mário – Trouxeste informações importantes, eu já estava desconfiado de muitas delas, como da rebeldia do Edison nas gravações, [...] e esta história do João Palma...

Pascoal – Mas isso é fruto da postura que ele teve quando voltou dos E.U.A. Você conversa com ele, e ele fica vivendo a época em que ele andava de limosine e das conversas com os diretores da E.M.I. Records [...] Depois ele comprou uma Mercedes. Ele está vivendo naquele tempo!! Na verdade, isso é um surto que a pessoa tem!

Mário – O que mais que poderias me falar desses aspectos culturais?

Pascoal – O Wilson, por exemplo, teve o “jogo de cintura” de sentir que o tempo de estúdio dele já havia acabado, e ele já estava bastante tempo trabalhando com Paulo Cesar Pinheiro, Chico Buarque ... Ele é fruto do samba. Ele fez até uma música que se chama “Samba é o meu Dom”, então ele parou, basicamente ele só toca agora com Chico Buarque.

Mário - Ele entrou no meu lugar! Ficou lá e nunca mais saiu! (Risos).

Pascoal – (Risos) É verdade! E a carreira solo dele é como cantor compositor! Então, o que ele descobriu não deixa de ser humildade, porque ele entendeu que se ele fosse disputar um lugar como baterista hoje em dia, ele teria que voltar a colocar a técnica em dia, conhecer o que está na moda e até o samba que se toca hoje não é mais o que ele tocava. Ele está se dando bem como cantor e compositor. O primeiro disco dele ganhou o *Prêmio Shell*! Ele foi esperto! Sempre foi esperto! De acordo com o ambiente, eu vou, como dizia o mestre Marçal, vou comendo o mingau pelas beiradas.

Mário – Então, Pasca, foi importante teu testemunho sobre esses fatos, sua visão sobre eles, sobretudo tua opinião sobre o evento do *Blue Note*, sobre a consagração do estilo do Edison, sobre os timbres, tua história sobre tuas observações daquela época...

Pascoal – O que eu acho importante é que tudo é um processo de renovação diário, eu vejo a música como um bem inalcançável, você não consegue dizer “agora eu sei música”. Essa luta que existe para alcançar esse bem é que faz despertar, primeiro que você esteja renovando sempre, tecnicamente e musicalmente falando, segundo, avançando nas coisas que você deixou estagnadas ou está deixando estagnar, voltar de novo a uma situação que você deixou de fazer e avançar academicamente dentro da profissão. Seria mais um estádio, porque eu fiz uma graduação muito boa, graças a Deus, porque estudei coisas que eu não poderia fazer no Brasil. Hoje se tem uma ferramenta espetacular, que é a internet, em que você pode atualizar-se e aprender todos os estilos e gêneros, o que lhe permite libertar-se de sua evolução que alcançou até o presente.

Mário – Mas sobre aquele primeiro disco que gravaste, o que te moveu a fazê-lo?

Pascoal – Eu tinha que aplicar tudo o que eu estudei. Não poderia ficar esperando e perguntando o que fazer depois de terminar a graduação. Eu tive a sorte de ser chamado pelo Gonzaguinha,

quando ele estava no auge do sucesso, então o problema financeiro deixou de existir! Comecei a canalizar esse dinheiro para o meu trabalho.

Mário - Pasca, acho que se quiseres acrescentar mais alguma coisa ao teu depoimento, podes ficar à vontade. Contribuiste muito para o meu trabalho e eu só tenho que lhe agradecer por me conceder essa entrevista.

Entrevista com Plínio Araujo (4/10/2012)



PLÍNIO ARAÚJO

Mário – Plínio, fale à vontade tudo o que tu quiseres sobre tua vida.

Plínio - Antes, gostaria de lhe mostrar um método de bateria que eu produzi recentemente. Aqui está a fotografia de minha família, na qual aparece meu pai, Maestro Cazuzinha, Manoel Araújo, o caxista era eu. Tinha doze anos. Zé Bodega está aqui, Jaime também. Eu era trompetista. Todo método tem dados biográficos, eu como caxista, trompetista e baterista.

Eu comecei tocando em 1930, com a banda do pai de Chã do Rocha, PE. Tocamos em Aruera (PB) e depois em Ingá (PB), com o professor Antonio Cabral, em 1933. José Severino era meu (pai). Éramos cinco irmãos: Severino, Manoel, Plínio, José (Zé Bodega) e Jaime. Em 1936, tocamos na inauguração do Clube do Ingá, que também havia convidado um grupo de Campina Grande para tocar. Quem tocava bateria era o Futrica. Em 1940, fomos para João Pessoa com Severino. Nessa época, fui músico militar. Deixei a vida militar e fui tocar trompete na Rádio Tabajara. Severino estreitou como diretor da orquestra da rádio. Nessa época, a rádio importou uma bateria *Ludwig*, igual a da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Muitos cantores fizeram temporada no Nordeste com a orquestra Tabajara. Ciro Monteiro, Chico Alves, entre outros. Eles forneceram informações sobre a orquestra Tabajara, motivo pelo qual receberíamos o convite para irmos ao Rio, em plena Segunda Guerra. A orquestra, naquela época, chamava-se *Jazz Tabajara*. Um dia, fomos – a convite do interventor da Paraíba, Sr. Rui Carneiro – tocar em umas termas no interior. Era a inauguração de um local onde havia sido descoberta uma fonte de água. Fomos de ônibus. O interventor, em um certo momento, ausentou-se, deixando um representante em seu lugar. Deixou a orquestra tocando, mas o secretário, que estava presente, humilhou Severino porque a orquestra havia parado de

tocar por ordem de um estranho. Severino pensara ser o representante do interventor. Ele resolveu, então, parar de tocar na Rádio Tabajara. Havia um convite para ele vir ao Rio na vaga de trompetista na Rádio Tupi. No dia 5 de agosto, pediu as contas. A orquestra continuou na rádio, em João Pessoa. Silvio Caldas cantava na Tupi e Tamoyo, porque as rádios estavam no mesmo prédio, uma no quinto andar e outra no segundo. Em 1944, a orquestra do *Fon-Fon* era a orquestra mais famosa do Rio de Janeiro. Como existia o jogo livre no Brasil, essa orquestra foi convidada para fazer uma temporada em Poços de Caldas. Em consequência, como Fon-Fon, que era da Rádio Tamoyo, que era das Associadas, deixou aberta uma vaga na rádio.

Precisavam de uma orquestra, mas não havia muitos músicos livres. Mandaram, então, chamar a orquestra Tabajara com aval dos cantores Cyro Monteiro, Aracy de Almeida e outros. Ficamos muito amigos de Assis Chateaubriand. Recebemos um telegrama e depois uma carta de Severino. Pedia para virmos ao Rio. Dizia que a orquestra estava empregada. Recebemos dinheiro para a viagem de navio e para fazer uma roupa azul marinho.

Fizemos um programa de despedida na Rádio Tabajara e, após a espera de dois dias, em Recife, embarcamos em um navio, escoltados por navios americanos, porque estávamos em guerra. Ficamos quatro dias em viagem. No dia 2 de janeiro de 1945, chegamos ao Rio. No *reveillon*, estávamos no navio, e o silêncio era absoluto. Precisávamos ficar em silêncio por causa da guerra.

Ao chegar, fomos para a Rádio Tupi e para o *show* de estreia da Orquestra. Era uma expectativa muito grande, porque ninguém acreditava. Estreamos no dia de São Sebastião, 20 de janeiro. O produtor era Costa Lima, diretor da rádio. Assis Chateaubriand trabalhava no jornal. Ensaíamos. Como a orquestra era nordestina, Severino teve a ideia de estreiar com um frevo, porque no Rio poucas pessoas conheciam aquele gênero. Zé Bodega escreveu o frevo “Luzia no frevo”. Eu era trompetista, e o baterista era Jorge Aires, canhoto que tocava na rádio. Carlos Henrique escreveu um livro sobre a orquestra.

Mário – Plínio, como podemos encontrar muitas informações no livro, falemos da bateria, se não te importares, está bem? Falavas que tocavas com a vassourinha na mão esquerda e uma baqueta curta na mão direita, só na caixa. A vassourinha veio de onde?

Plínio – A vassourinha era importada. Veio do *Jazz*. No samba canção, eu tocava com duas vassourinhas.

Mário – O que tinha o *jazz* a ver com a vassourinha? O que tem o *jazz* a ver com o samba no que se refere à bateria?

Plínio – Começamos a absorver técnicas vendo as *big bands* da América. Beny Goodman, Tony Dorsey, Duke Ellington, Count Basie, entre outras. Apareciam as grandes *big bands* no cinema.

Mário – Como será que os bateristas tocavam após ver os bateristas americanos no cinema. Como seria a absorção das concepções? Seria na maneira de tocar, da pegada das baquetas e vassourinhas? Como aconteceu?

Plínio – Os oito batutas de Pixinguinha, já tinha um baterista. Era o Valfidro Silva. Em 1939, Romeu Silva, grande chefe de orquestra foi tocar no pavilhão brasileiro em Nova Iorque. Era Fon-Fon, Romeu Silva e Napoleão Tavares, os grandes chefes de orquestra da época. O baterista que foi para Nova Iorque foi o Sut (João Chagas). Ele ficou na América e era contemporâneo e conheceu o Gene Krupa. Os bateristas precisavam introduzir aquele instrumento (bateria) na música brasileira. As escolas de samba não tinham muita influência. Eu não posso dizer quem foi o primeiro baterista que tocava samba. O Jorge Aires já tocava samba com vassourinha em 1940.

Mário – Quem será que inventou o samba com vassourinha?

Plínio – Eu não posso falar de mim. Seria muita coragem. Mas o Severino deu a ideia para eu gravar com a vassourinha, mais leve, “piano”. Mas somente a vassourinha não apresentava o “pique” do samba. Seria muita pretensão eu falar de mim. Mas resolvi cortar uma baqueta usada e colocou um pedaço de borracha na ponta e comecei a tocar samba com a vassourinha na mão esquerda e a baqueta cortada na direita. A mão esquerda fazia o desenho do ganzá e o tamborim na mão direita. O Ohana foi meu aluno, ficava comigo o tempo todo. A vassourinha apareceu para não se tocar muito forte. A vassourinha foi originária no *jazz*.

Mário – As peças importantes da bateria que se supõem serem de origem no *jazz* são as vassourinhas e o prato de condução rítmica?

Plínio – O que eu conhecia, naquela época eram pratos pequenos. Os bateristas antigos trabalhavam mais com baquetas. O Gene Krupa, na era de 1920 para 1930, dava aulas e não

existia vassourinhas e nem o *Ride*. Eu comecei com prato de 16”, em 1949. Quando a orquestra tocava uma música lenta, se tocava com vassourinha.

Mário – Quando começaste a tocar bateria, como tocavas e como foi tua evolução?

Plínio – Eu tocava samba cruzado. Não sei se o Jadir tocava assim. Em 1958 para 1959, eu ia gravar um LP com orquestra. Um dia, o Pedro Sorongo, que era um cara diferente, gostava de fazer umas composições. Numa visita musical com os irmãos Araújo, ele sabia que o Severino gravaria sua música. Era um tipo de música bossa-nova. O Pedro me disse que está nascendo na Zona Sul uma música diferente. O baterista toca o samba no prato, não disse aonde. Eu pedi que ele me desse uma ideia do ritmo que faria. Falou da mão no aro, falou algumas coisas da bateria. O ritmo era com a seguinte frase. Veja bem! Não é aquele ritmo do João Gilberto. Era um pouco diferente. Mostrou a frase e não se sabia como fazê-la. Fiz a frase no *hi-hat*. Quais seriam as peças a serem utilizadas? Seria no aro, no prato? Quando João Gilberto gravou o “Chega de Saudade” ele já fazia outra variação, diferente da música do Pedro.

Mas, voltando à estreia da Orquestra Tabajara, no 20 de janeiro de 1945. A Tupi começou a fazer a publicidade da estreia. O auditório era muito luxuoso. O presidente de Cuba estava presente, Fulgêncio Batista, Chateaubriand, muitos cantores e muita gente importante. Eros Volusia, uma grande bailarina, queria aprender a dançar o frevo. O povo queria ouvir a orquestra, e tivemos que descer e tocar para o povo que estava na rua.

Mário – Plínio, obrigado pela entrevista tão cordial e tão importante para minha dissertação de Mestrado.

Entrevista com Ronald Ventura de Mesquita (17/12/2012).

Ronie nasceu em Salvador, BA, Brasil em 28/3/1941



RONIE MESQUITA

Mário – Ronie, o objetivo desta entrevista é colher informações para a dissertação de Mestrado que estou desenvolvendo na UNIRIO. Tu és o batera ideal para me fornecer informações sobre o assunto de minha dissertação, porque foi contigo a primeira vez que eu vi prato *ride flat*. Tu estavas trabalhando no “*Number One*”, e eu também. Nós revezávamos nos dois grupos que ali estavam.

Ronie – Foi quando saiu esse prato. Na realidade, quem comprou esse prato foi o Claudio Slon, Wanderley, tocou Sergio Mendes, era de São Paulo, era argentino, tocava com Dick Farney. O pai dele era *Spala* da sinfônica, em São Paulo. Ele foi a Los Angeles, ficou morando lá. Ele tinha um prato desses que tinha acabado de comprar, foi uma época em que eu tocava no Bossa Rio II, tinha vocal, dois teclados, Sérgio Mendes, Manfredo Fest, Otavio Baily, Pery Ribeiro e Gracinha Leporace. Depois, fui trabalhar com o Bola Sete. Era um trio, com violão, Tião Neto e Paulinho Magalhães. Gravamos um disco histórico gravado em Monterey (México) ... **“O prato era ideal para tocar com violão, porque o prato não abria o volume e se distinguia bem a acústica, era limpo”**. Claudio encomendou para mim. Eu tenho outro prato também, que é um ícone. Depois, descobri esse prato foi do Edison Machado, eu adoro esse prato.

Eu tenho um outro prato que é um ícone, comprei do Victor Manga, comprei uma bateria Pinguim e esse prato veio junto. Depois, eu descobri que o prato tinha sido do Edison Machado ou do Hércio Milito. Eu adoro esse prato. Está em minha casa guardado. A caixa estava revestida de metal, ficando com o som de uma caixa metálica. Foram dois pratos que eu guardei e tenho até hoje: o *Flat Paiste*.

Perdi um prato destes em Nova Iorque e nunca mais achei outro igual.

Mário – Minha pesquisa refere-se à contribuição do prato *ride* que, juntamente com outros elementos da música, como harmonia, melodia, arranjos, etc, alteraram a estética do samba convencional. Será que esta idéia é viável? Será que o que estou pensando é um absurdo? Eu vi um espectograma de uma gravação em que o prato *ride* aparece todo o tempo inundando com as frequências próximas de 20.000 Hz.

Ronie – Em 1950 e 1960, eu tinha 18 anos e ia em baile de formaturas em que o Plínio tocava, o Godofredo tocava o famoso samba cruzado. Eu tocava assim, com uma vassourinha e uma baqueta, no final dos anos 1950. Eu me lembro do Salgadinho (pai) tocando na Hípica, eu dava canja. Tinha também o Batista. O prato eventualmente era usado somente para ataque. Mas eu gostaria de saber com mais detalhes de sua história.

Mario – Mas Ronie, eu gostaria de saber um pouco de tua história. Lembro-me que tu me disseste de uma época que tocavas na rua Maria Angélica, no Jardim Botânico.

Ronie – Eu gostava de clarineta. Comprei uma delas. Eu tinha Bongô e piston. Uma vez, vi na Tarso Fragoso uma bateria e adorei o instrumento. Meu pai fez minha vontade e fiquei com uma delas: era amarela, com a caixa com cordas de violão no lugar da esteirinha, não tinha contratempo e comecei a tocar com meus amigos. Silvia Ventura era minha mãe e muito musical me apoiava. Eu ficava com os bateristas da época, Gene Krupa, entre outros. Eu tocava na Hípica porque me chamaram e fizemos um grupo. O pianista era o Tenório Jr., Marcos Cintra era um médico e era cantor do começo da bossa-nova, tocava também flauta, Sérgio Barros tocava guitarra, Cesar tocava contrabaixo acústico. Nós tocávamos aos domingos na Hípica.

Comecei a tocar profissionalmente com o Bossa Três. Hércio me chamou para tocar no lugar dele, no Tamba, mas tinha que cantar, e eu não quis. Dias depois Luiz Carlos Vinhas e Otávio me chamaram para tocar no lugar do Chico Batera. O Bossa Três gravava pela Odeon.

Eu me lembro do Bossa Três com Pery Ribeiro e orquestra com arranjo do Meirelles. Deve haver uma gravação boa com samba de prato. O Hércio não conduzia muito no prato, era mais com vassourinhas. O Machado era o mais ligado ao prato. Era o protagonista desse samba. O Sergio (Barrozo) trabalhou com ele, ‘né’?

Mário – [...] Pois é, eu queria que tu me indicasses uma gravação para eu usar como exemplo em minha dissertação, se tu puderes ...um samba de prato...

Ronie – No meu disco, há gravações com o prato *flat* ...

Mário - Foi o Machado que mais usava o prato...

Ronie – Eu concordo...

Mário – Bem Ronie, obrigado por me conceder este teu precioso tempo e creio que as informações sobre o prato *ride*, sobretudo o *flat ride*, foram essenciais para minha dissertação.

Entrevista com Salvador da Silva Filho (25/02/2013).

Salvador nasceu em Rio Claro, SP, Brasil em 12/09/1938.



SALVADOR DA SILVA FILHO

Mário - Qual a tua formação educacional?

Salvador - Antes de eu começar, no primário, eu já estava envolvido com música. Éramos 11 irmãos, 6 mulheres e 5 homens. Eu era o caçula. Em minha casa, havia muitas seções de músicas, saraus. Todos tocavam um instrumento. Minhas quatro irmãs cantavam e tocavam na rádio PRF2 de Rio Claro. Eu cresci naquele ambiente. Meu irmão incentivou minha carreira e tocava sax. Em Rio Claro (SP), Brasil, havia várias orquestras. Duas orquestras filarmônicas e boas. Sempre fui muito interessado em bateria, já com 7 anos. Tinha uma irmã chamada Maisa, com a qual eu desde pequeno fazia muita batucada na mesa. Meu apelido era Tuim, e meu irmão, Paulo, queria que eu estudasse bateria por música. Comecei a ter aula com um professor, chamado Hemílio Hebling durante uns 6 meses; depois não foi mais possível. Era difícil encontrarmos outro professor. Meu irmão, para eu não perder o momento, sugeriu que eu tocasse outro instrumento. Comecei, então, a estudar piano, quase que por acaso. Sempre tive minha concepção ligada à bateria. Comecei a estudar piano com um professor, Elize Lott Eichberger. Ela lecionava no Conservatório Carlos Gomes de Campinas (SP). Porém, ela ficou noiva, e eu fiquei outra vez sem professor. Meu irmão novamente procurou uma substituta na escola Koeller, em Rio Claro. Eram alemães, e havia o problema do racismo, motivo pelo qual não pude estudar ali. Nesse tempo, estava vindo de Campinas, D. Ofélia Ricchi Padulla. Estudei praticamente uns dez anos com ela. Depois fiz exame para estudar no conservatório e entrei no 8º ano, em 1960. Eu também saía em escola de samba. Tocava tamborim. Fiz até o ginásio, em Rio Claro, Colégio Halem. No

mesmo ano quando eu iria ao científico, surgiu a oportunidade para ir a São Paulo, capital. Naquela época, tive a oportunidade de assistir à orquestra Tabajara, Orquestra de Rui Rei. Conheci o Zé Bodega, saxofonista da Tabajara. Mais tarde, tive a honra de tocar com a orquestra de Severino Araújo na TV Rio. Quem tocava na orquestra do Rui Rei era Ohana, baterista que tocou também com o Tamba Trio.

Mário – Quais foram os primeiros trabalhos que fez como profissional?

Salvador – Toquei com a orquestra Excelsior, já em Rio Claro.

Mário – Quais os trabalhos que consideras mais importantes em tua carreira?

Salvador – Foram trabalhos de estúdios na Phillips. Eu fazia *shows* de Bossa-Nova. Eu e Sergio Barrozo tivemos muita sorte. Começamos a gravar muito, graças a nossa leitura musical e ganhamos muito dinheiro. Eram gravações todos os dias, dia e noite. Essa é uma época que eu não esqueço. Tive a experiência de poder tocar todos os tipos de música, fato que abriu muito minha cabeça. Eu assimilava os diversos estilos de música.

Mário – Qual o trabalho que te projetou no mercado?

Salvador - Foi o Rio 65 Trio. Esse realmente foi muito importante. Depois que eu sai de Rio Claro, fui para São Paulo, capital, de 1961 até 1964. Toquei em um grupo de música chamado *Riveras e seus Black Boys*. Nos fazíamos bailes e tínhamos que tocar de tudo, sambão, etc, e era para dança. Isso foi muito importante. Era um grupo só de negros.

Mário – Quando eu estava em Campinas comprei um disco chamado Salvador Trio, que eu escutava muito. Era com Edson Lobo, contrabaixo e Victor Manga, na bateria. Esse disco não teve muita importancia para ti? Foi gravado na Mocambo, não é ?

Salvador – Teve sim, como não? Mas na realidade foi com o Rio 65 Trio que a coisa realmente aconteceu. Esse nome, (Rio 65 Trio) foi ideia do Edison. Porque a história... sabe como se formou esse trio? Isso é muito importante saber. Foi o seguinte: Eu tocava com o Copa Trio, formado com Dom Um e Gusmão. Fomos nós que acompanhamos o primeiro *show* da Elis, Quarteto em Cy. Mais tarde, já era o Rio 65 Trio. O trabalho aconteceu porque tocava na Boate

Bacará, o trio do Edison Machado com José Alves (Zézinho Bicão) e Tenório Junior. Ensaïaram, mas não apareceram no *show*. No dia seguinte, Edison chamou o Sergio, mas quem seria o pianista? O Sergio sugeriu: “Chama o Salvador que ele está de bobeira”. E então chamaram a Leny de Andrade no lugar da Doris Monteiro. Foi um *show* muito legal. Apareciam muitos artistas da época, como Simonal, Jorge Ben, entre outros. Quem estava lá uma noite era o Armando Pigliani. Ele nos convidou para fazer o disco. Era aniversário da cidade do Rio de Janeiro. O Edison resolveu dar esse nome: Rio 65 Trio. Gravamos o trio na Phillips e também com a Elis.

Mário - Salvador, como recebeste a bateria, como sentes a bateria, quando toca ?

Salvador – Como eu te disse, quase tudo que eu sempre fiz foi ligado na bateria. Por isso, os bateristas adoram tocar comigo.

Mário – Sentes diferença entre os bateristas? Sentias a diferença entre os estilos mais antigos e mais modernos? Achas que o uso do prato *ride* mudou a “cara” do samba? Por quê?

Salvador – Ah! mudou sim. Quando os bateristas começaram a escutar música de *jazz*, para mim, que eu me lembre, não havia nenhum baterista que tocasse assim, com essa concepção que o Edison tinha, de condução do samba no prato. Para mim, a primeira vez que o Edison tocou a samba no prato foi naquele disco que ele tocava com música de gafeira. Foi incrível, porque ele conduziu tudo no prato. Eu toquei com vários bateristas em São Paulo e também no Rio, mas com o Edison foi a primeira vez que eu realmente senti alguma coisa diferente na música. Foi no Beco das Garrafas.

Mário - Minha hipótese é a de que o prato *ride* contribuiu, junto com as harmonias, letras, e outros elementos da música, para a mudança da “cara” da música brasileira, melhor dizendo, do samba carioca da época. Tu achas que isto estaria certo? Será que não seria um devaneio meu?

Salvador – **Não, não! É isso mesmo.** E outra coisa: um exemplo disso foi confirmado com o Dom Um Romão. Ele estava entre a concepção do Edison e a maneira mais antiga, com baquetas e com vassourinhas, **e os pratos só os usava para ataques.** Ele era a ponte entre os estilos. E outra coisa, havia a diferença entre os bateristas de São Paulo e do Rio. Havia algumas excessões em São Paulo, como, por exemplo, Toninho Pinheiro, que era um dos melhores. Eu gostaria, mas

nunca tive oportunidade de gravar um disco com ele. Toquei com ele uma vez no *Hotel Cambridge*, em São Paulo, como substituto. Ele tocava com Pedrinho Mattar, ao piano, e Matias, ao contrabaixo. Toninho era de Santos (SP). Tive uma oportunidade e fiz uma temporada de uma semana com ele em sua cidade. Foi muito bacana, e com Sabá, contrabaixo.

Mário - E a influência do *jazz*?

Salvador – De fato, houve muita influência do *jazz*. Desde garoto com as orquestras, eu já ouvia o *jazz* de Errol Garner, George Shearing. Cresci muito nesse ambiente.

Mário - Agradeço a ti por estas contribuições muito importantes para minha dissertação e para a história da música brasileira daquele período.

Entrevista com Sergio Barrozo (7/7/2013).



SERGIO BARROZO

Mário - Como e quando começaste a estudar música?

Sergio – Eu comecei estudando piano com minha tia, quando era garoto. Ela era muito rígida, me obrigava a estudar... Aquela coisa de estudar obrigado, ‘né’? E chegou uma época em que eu conseguí largar essa rigidez, parei de estudar... Não me lembro com que idade e me arrependo porque, se minha tia fosse mais flexível, eu teria estudado mais piano e teria melhor base musical. Na minha infância, foi isso. E até uns 16 anos, eu só ouvia música, eu gostava de música... E quando eu resolvi tocar um instrumento, o que era mais fácil era bateria... Nessa época, o Ugo Marotta, um guitarrista chamado Jonas e eu criamos um grupo. Eu tocava bateria muito mal, mas nós, nessa época, começamos a fazer alguns bailes e, aí, começou a entrar um dinheirinho, “né”? Puxa, para um garoto “duro” que tinha que pedir dinheiro ao pai... A gente ia fazer baile, e eles pagavam lá um “dinheirinho”. A gente ia tocando assim nessas festas em clubes “safados”. Eu me lembro que uma vez nós tocamos em um baile em um clube no centro da cidade, onde o sujeito cobrava, digamos, 4 cruzeiros por um sanduíche e, no final da festa, ele liquidava e anunciava que o sanduíche tinha baixado para 2 cruzeiros, para ver se vendia tudo. Então foi assim. Aí então eu comecei a prestar atenção em alguns grupos que tinham contrabaixo; eu adorava aquele som de contrabaixo. Aí nós pensamos: “temos que colocar um contrabaixo, temos que arrumar um contrabaixo...” E, nessa ânsia, o Ugo e eu construímos um contrabaixo elétrico rudimentar, que se resumia em um pedaço de sarrafo, duas cordas (sol e ré), e um captador de violão, e marcamos a posição das notas com esparadrapo, e como eu já conhecia cifras, escrevemos as cifras nas posições. Fizemos um baile inteiro, eu tocando aquele

contrabaixo durante 4 horas e só dando a tônica e a dominante o tempo todo. Foi assim. Mas chegou uma hora em que, como nós já estávamos ganhando um dinheirinho melhor, compramos um baixo feito em São Paulo todo de pinho. Foi assim que eu comecei a me interessar e a estudar o instrumento. Eu não me lembro de detalhes, e mais tarde eu procurei um professor, o Sandrino Santoro, que começou a me dar aula lá no Teatro Municipal (ele tocava na orquestra do teatro). Eu também fui aprendendo na prática, tocando.

Mário – Eu perguntei a ti como e quando tu começaste a estudar música, mas, por quê?

Sergio – Com as aulas da minha tia, eu aprendi o bê-a-bá da teoria, isso porque o meu avô era de uma família de músicos e era maestro e compositor, era contemporâneo de Villa Lobos, era também professor de piano, que naquela época tinha um outro *status*.

Mário – Estás falando do Barrozo Netto, que era pai do teu pai, era teu avô paterno, “né”?

Sergio – Sim, era. Mas o pai dele, meu bisavô, era também professor de piano.

Mário – A história dele eu tenho, porque está na literatura.

Sergio – Eu tive bastante contato com a música, porque minhas três tias, irmãs do meu pai, eram professoras de piano.

Mário – A pergunta é: porque escolheste essa profissão?

Sergio – Por quê? Porque quando eu comecei a tocar em bailes, garoto ainda, a primeira coisa que me atraiu foi o dinheiro. Você começa a ganhar dinheiro... Mas, na sequência, eu comecei a estudar contrabaixo mesmo e foi justamente na época da bossa-nova que já estava acontecendo, eu peguei o “bonde andando”... E, nessa época, com o Ugo, eu conheci o Roberto Menescal. E ele estava querendo montar um quinteto e me convidou para participar. Naquela época, a gente mesmo sem muita prática ensaiava muito. Desse grupo participavam, além do Roberto, na guitarra, o Ugo Marotta, no vibrafone, o João Palma, na bateria, eu, no baixo, o Henry, na flauta, que era um garoto mais novo que todos nós. Nessa época, além de já começar a ganhar um dinheiro melhor, nós tínhamos muito trabalho, aqui no Rio, em São Paulo, *shows*, televisão. Aí você começa a ser “mordido pela mosca” da música, “né”? Aí você começa a ouvir coisa que

you already heard, but with more attention, analyzing... "How is it that this "cara" does this? What beauty! And in that era it was very difficult, you also participated in it, in getting information, methods, books... And the ease that we have today... you go on the internet and find excellent music classes. So you had to stay listening to records, transcribing excerpts from records to reach some conclusion of "why is this 'cara' doing this?" Understood?

Mário – Fala um pouquinho da tua formação formal em escola.

Sergio – Eu fiz primário, ginásio no Colégio São José, na rua Barão de Mesquita, na Tijuca, depois vim morar em Copacabana, fui para o colégio Guido de Fontgalland, na rua Barão de Ipanema, e depois fui fazer o científico no Andrews, na praia de Botafogo (1º e 2º anos), e no 3º ano do científico eu passei no concurso para o CAP (Colégio de Aplicação da UFRJ). Depois do CAP, eu fiz vestibular para Arquitetura. Passei e comecei o primeiro ano ali, na Praia Vermelha. No meio do ano, veio a notícia de que a faculdade ia se mudar para o Fundão (Cidade Universitária). Aí complicou a minha vida, porque eu já tocava profissionalmente e, às vezes, eu fazia temporadas à noite, e toda manhã tinha que pegar um ônibus até Bonsucesso e lá esperar o ônibus da Cidade Universitária. Então, eu comecei a relaxar na faculdade, continuei tocando profissionalmente, tranquei matrícula, voltei, tranquei novamente e, no final da história, acabei não completando o curso.

Mário – Cita e descreve um momento importante na tua carreira.

Sergio – Bom, momentos importantes são vários, mas o primeiro foi quando surgiu um convite para fazer uma temporada na Europa durante um mês, com Edú Lobo, Silvia Telles... dez pessoas... Rosinha de Valença, Salvador, Chico Batera, Rubens Bassini, J.T. Meirelles, Jorginho Arena, Marli Tavares, com números de dança e percussão... Isso para mim foi uma maravilha, sair direto do Rio para a Europa, foi muito marcante. Aliás, as coisas mais marcantes são as viagens que a gente faz para fora do Brasil. Aí você não esquece. Como não se dá à música, aqui no Brasil, o mesmo valor que se dá no exterior, você até se esquece de várias apresentações que já fez aqui. As coisas feitas no exterior tem melhor produção, melhor técnica, o público que assiste ao espetáculo é mais exigente e mais atencioso e, por isso você, não esquece da maioria.

Mário – Quando estás tocando, como sentes a bateria, qual a peça mais evidente para ti, qual ouves mais quando estás tocando samba?

Sergio – Por exemplo, falando em questão de tempo, seria o bumbo junto com o contratempo, e a mão esquerda... sei lá... citar uma peça só é difícil... Às vezes, quando eu sinto dificuldade de ouvir a bateria, por causa de uma acústica ruim, que eu a sinto “embolada”, **eu tento me ligar no contratempo, que é a peça mais aguda. O baterista com um bom contratempo me salva, entendeu?**

Mário – Cita alguns bateristas estrangeiros e nacionais de que tu gostas.

Sergio – Baterista estrangeiro? O primeiro que conheci e que tocava com o Oscar Peterson na época e que era um trio que eu ouvia muito, porque era bem gravado, e eu estava interessado em ouvir o contrabaixo do Ray Brown para saber o que ele estava fazendo junto com a harmonia da música, era o Ed Thigpen. Um pouco depois, eu comecei a ouvir um outro que era imbatível tocando com orquestra, que era o Grady Tate.

Houve também um cara que tocou com o Bill Evans, Joe LaBarbera. Eu também gostava do Bud Rich em certos aspectos, mas cansava um pouco, porque era só muita técnica. Havia também o Shelly Manne, todos dessa época. Agora, na época atual, temos até um que é mais velho que todos esses e que ainda está em bela forma, que é o Roy Raines. Os mais modernos são vários, é difícil citar poucos. Há também o baterista da Diana Krall, Jeff Hamilton, que é um dos sócios da fábrica de pratos *Bosforus*.

Mário - E esses mais modernos, como Steve Gadd?

Sergio – Eu gosto do Steve Gadd e também do Vinnie Collaiuta, o Antonio Sanchez, o Billy Kilson...

Mário – E os nacionais?

Sergio – Bom, um dos primeiros com quem eu tive contato e que me sentia mais à vontade tocando era o Edison Machado. Havia o Wilson das Neves que me ajudou muito no início, principalmente, em trabalhos de gravação, o Pascoal Meirelles, que além de baterista é um ótimo compositor, o Nelson Serra, você, o Claudio Caribé (Piolho). E dos atuais eu posso citar o Carlos Bala, o Márcio Bahia, o Rafael Barata, o Erivelton que tem um samba imbatível, o Kleber

Caetano, o Cleuton Salles (Neguinho), que também toca trompete simultaneamente, o Ricardo Costa, O Kiko Freitas, e outros que não me lembro agora.

Mário – Como defines timbre de música?

Sergio – **Eu acho que timbre é o que dá a identidade a um instrumento.** Por exemplo, você tem o contrabaixo, em sua faixa grave, por exemplo, tendo um Mi com cerca de 45 Hz; no piano você também tem essa nota, mas você distingue perfeitamente se a nota é de um contrabaixo ou de um piano. A nota é a mesma, mas em cada instrumento os 45 Hz vão estar acompanhados de harmônicos característicos parciais e a fundamental que vão definir esse timbre.

Mário – E depois dessa resposta, vem uma outra pergunta aqui: Qual é a tua idéia sobre a influência dos timbres na *cara* da música? Entendeste? Quer dizer, se fosses fazer um arranjo de uma música, tu terias de escolher... Vamos fazer uma metáfora de timbres como se fossem cores para uma pintura. O timbre para música seria igual a cor para pintura.

Sergio – Por exemplo, você pega um arranjo que tem uma passagem com três acordes e **você toca essa passagem de três acordes no violão. Vai haver uma combinação de timbres, vamos dizer “azul”. Tirando o violão e colocando um trompete, um sax alto, um sax tenor e um trombone, você vai ter um “vermelho”, porque é completamente diferente o som que você vai ouvir.**

Mário – É exatamente o que eu queria ouvir. Agora vou chegar no ponto: o timbre do objeto da minha dissertação, que é o prato *ride*, eu pergunto a ti: o que achas que ele pode ter alterado alguma coisa quando entrou na música? Porque antigamente o baterista não usava a condução no prato.

Sergio – **Ah, claro, mudou completamente da água para o vinho.**

Mário – Mas foi por causa do timbre?

Sergio – Não, primeiro por causa do uso do prato na condução. Agora, é claro que se você usar um **prato opaco** na condução e então trocá-lo, a condução muda completamente, quer dizer, o tempo vai ser igual, mas vai mudar o padrão rítmico e o som que você está ouvindo.

Mário – Então vou induzir-te a uma coisa, vou ver o que acontece. Eu andei estudando sobre isso, e os estudiosos de física consideram o timbre como uma coisa que não tem personalidade, ele é como, exatamente, a cor. Quem faz mudar a “cara” é o pintor, é quem faz o quadro.

Sergio – Não. Eu discordo em relação a essa coisa de timbre não ter personalidade.

Mário – É, eu também, eu também discordo. Que bom que tu discordas.

Sergio – Você pega um mesmo instrumento, por exemplo, um instrumento de corda, um violoncelo. Coloca esse violoncelo na mão de um violoncelista. Ele vai tirar com a mesma corda e o mesmo arco, com sua parte física e maneira de interpretar, um som completamente diferente de outro violoncelista.

Mário – Bem, então, deixe-me ver se me expliquei direito. O que muda a “cara”, a estética da música não é só o timbre, e sim o timbre associado com a *performance*. É isso, “né”?

Sergio – É. Os timbres podem ser completamente diferentes, porque a maneira do músico pressionar a corda e aquilo que você falou dos harmônicos e parciais vão ser diferentes. Eu sou contra essa teoria.

Mário – E eu também sou. Por isso, foi bom teres falado [...]

Sergio – É, senão você coloca um robô tocando que tudo vai ser igual.

Mário – Dos principais protagonistas da música instrumental dessa época, praticamente tu já falaste bastante...

Sergio – É, eu falei dos bateristas.

Mário – É, fala dos contrabaixistas, então, ou dos pianistas...

Sergio – Naquela época em que eu comecei, o pessoal se apresentava com música instrumental, principalmente, no Beco das Garrafas, havia o Luiz Carlos Vinhas, o Luiz Eça, que eu acho o

“pai de todos”, porque era um pianista com mais estudo, o Salvador, que, apesar de ser um “cara” humilde, era formado em conservatório, e a gente notava que ele tinha estudo. Havia o Toninho, havia o Carlinhos, que o pessoal chamava de Carlinhos “Cara de Cavallo”. Depois apareceu o Haroldo Mauro, o Aloísio Aguiar, o Tenório Junior... São os de que eu me lembro. Quanto aos contrabaixistas, havia o Tião Neto, o Otávio Baily, o Gusmão, o Carlinhos Monjardim e, em certo momento, apareceu um argentino chamado Cacho Pomar, que ficou morando no Rio e trabalhou, inclusive, com o Trio 3D, do Antonio Adolfo. Havia também o Dório, depois foi para o México com o Trio Tamba e não voltou mais, ficou por lá até hoje. Em São Paulo, havia o Luiz Chaves, o Azeitona...

Mário – Agora, qual a tua observação mais importante sobre o Edison Machado? Não precisa ser só em relação a ele tocando, mas também sobre a pessoa.

Sergio – Ah, era uma pessoa única, né? Era ao mesmo tempo uma pessoa muito engraçada e ao mesmo tempo triste. Você sentia que ele era um pouco revoltado com a coisa do músico mesmo, com a falta de reconhecimento; isso aí todo mundo comenta. Agora se você for se revoltar com isso, vai dar “murro em ponta de faca”. Agora, ele tocando bateria, tinha como principal característica a criatividade. Tinha menos técnica que muitos outros bateristas, mas compensava essa falta de técnica com a sua criatividade. Era um músico que você não podia “amarrar”, fazer tocar arranjos muito certinhos... Tinha que explorar esta parte “solta” dele. Se não explorasse, ele não funcionava.

Mário – Mais ou menos o que o Wilson falou também...

Sergio – Pois é. E tocar com ele era tranquilo. Você podia tocar à vontade também porque, apesar de ele ser assim “meio espalhado”, ele era bem seguro. Eu esqueci que, naquela época, também havia o Dom Um Romão.

Mário – Quais os demais bateristas que poderiam ser importantes para a música instrumental?

Sergio – Eu já falei, são os que eu conheço. Há muito mais pelo Brasil afora, mas eu falei dos bateristas com os quais eu toquei. Há um baterista que faz “sub” para o Pascoal, o Kim Pereira, que toca muito bem.

Mário – Quando fazes esse julgamento do músico, que toca bem ou não toca bem, quais são os ingredientes nos teus neurônios, quais são os elementos que se processam no teu cérebro?

Sergio – Não seria julgamento; julgamento não é uma palavra boa. Não...

Mário – Uma análise!

Sergio – Por exemplo, são os bateristas de que eu mais gosto, com os quais eu me sinto mais à vontade tocando.

Mário – Mas tecnicamente, é a pergunta.

Sergio – Tecnicamente?

Mário – Não é um julgamento, é uma análise.

Sergio – É, a primeira coisa que eu considero, como a bateria é um instrumento de condução, a coisa mais importante é o tempo. O “cara” que tem o tempo instável tem que rever todo o seu estudo. E depois, é a sonoridade e a dinâmica. Porque o “cara” pode ter a melhor caixa, por exemplo, mas se não souber tirar som daquela caixa, se não souber usar a esteira, a hora que põe e tira, se não souber o lugar que vai tocar com a baqueta, a escolha da peça que vai usar para certo tipo de condução, certo tipo de *fill*...

Mário – É... A escolha adequada para cada situação.

Sergio – Outra coisa: o baterista tem que saber ouvir o que os outros estão fazendo. E aí tocar com a dinâmica, responder e fazer os preenchimentos de acordo com o que ele está ouvindo. Não é querer fazer o que ele acha, achando que os outros vão segui-lo. Porque ele está conduzindo, mas não é o solista, entendeu? É o mesmo caso do meu instrumento. Eu estou conduzindo, eu não sou o solista. Se alguém abrir uma brecha para mim, eu posso colocar uma frase de preenchimento...

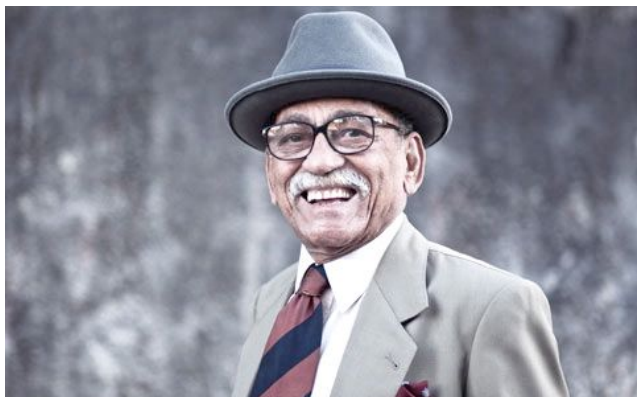
Mário – A minha pergunta não se refere só a bateria não, é um critério geral.

Sergio – Mas é claro, eu sempre falo: se não houver uma perfeita interação entre as pessoas que estão em um palco tocando, não tem graça nenhuma, entendeu?

Mário – Sergio, obrigado, pela gentileza e considerações sobre os timbres e demais esclarecimentos registrados em tua entrevista.

Entrevista com Wilson das Neves. – dias 7/11/2012 e 01/05/2013 (Sergio Barrozo participou de parte da entrevista).

Wilson nasceu no Rio de Janeiro, RJ, Brasil em 14/06/1936



WILSON DAS NEVES

Mário – Fala como começaste tua carreira.

Wilson – Quando eu tinha 8 anos, ia sempre ao candomblé e tocava tambor, atabaque, canto e dança. João da Colmeia levava-me e tinha a Tia Filha de Santo na Praça Tiradentes. Era época das *Jazz Bands*, e eu via os bateristas Bituca aos 16 anos. Estudei na Escola “A Flor do Ritmo”, de Joaquim Nager, no Méier. Por lá passaram Do Um, Edison Machado, entre outros.

Mário – Fala sobre o teu instrumento, a bateria.

Wilson – a bateria é para sentir. Não vi nenhum baterista tocando samba igual ao outro. Cada um tem seu estilo e seu sentimento.

Na próxima visita a sua casa, fui com Sérgio Barrozo, contrabaixista, em 01/05/2013.

Mário – Olá, Wilson, como prometi a ti, trouxe o Sérgio para uma visita. Faz parte de minha entrevista para minha dissertação de Mestrado, já que trabalharam juntos, gravaram juntos e devem ter muitas histórias com informações importantes do período 1950 – 1960, recorte de tempo de minha dissertação.

Wilson - após os encontros emocionados com Sérgio, dirige-se a ele: – “Eu ainda tenho um desenho que você fez e uma foto minha que você fez. Veja se conhece esta aqui. Você se lembra disso aí (vendo a foto)? Esta foto aconteceu quando trabalhávamos com Elizeth Cardoso. Esses são os prêmios que recebi (mostrando a prateleira repleta de taças e prêmios de sua vida profissional). Passei metade de minha vida dentro de estúdio gravando. A outra metade viajando. Não pude estar junto à minha família”.

Mário – Quem eu encontro sempre é o Arthur Verocai.

Wilson – Ah! Essa turma tem muita história para contar. Quem conta muita história minha é Jorge Elder. Ele andava sempre com o Simonal.

Sérgio – Ele queria gastar igual ao Simonal.

Wilson – Eu sempre ganhei meu dinheiro aqui, na bateria, gravando e tocando.

Mário – Eu trabalhei com o Chico (Buarque) antes de ti.

Wilson - O Chico trabalha quando ele quer. Você já pensou que um artista fica dois meses com a casa cheia todos os dias cheia. Hoje, nem Roberto Carlos consegue isto.

Sérgio – Outros artistas querem fazer coisas modernas e não acontece nada. Frank Sinatra ficou a vida toda cantando “*All the Way*” e o Chico é um fenômeno, porque continua “na dele”, fazendo o que sempre fez.

Wilson – Tony Benneth continua cantando a mesma coisa. Trabalha com um triozinho e é o suficiente. Você tem que ser você. Você quer ser outra pessoa! Não funciona. Ninguém ensina nada a ninguém. A gente tem de descobrir. A gente tem que ser o que é. A gente não pode copiar disco. A gente não sabe como o “cara” tocou, não se pode repetir. Cada um tem sua “jogada”. Você se lembra quando gravamos um maracatu com Adelson Alves. Eu não sou produtor. O Adelson tirou o violonista que era o mais importante do grupo para compor o ambiente do maracatu. O Adelson ensinou leigamente e incompetentemente o que ele queria. Era impossível. **Esse negócio de samba no prato, Jadir tocava, outros tocavam, eu nunca vi baterista tocar samba igual o outro. Cada um tem o seu samba, o seu toque.** Faz a seu jeito. Em 1954, eu saía

do quartel e comecei a tocar na escola. Comecei a tocar na escola no grupo C e ia passando para os grupos B, e o grupo A já era profissional, era o Bituca. No grupo A, já tocava em bailes em Realengo, ganhava meus trocadinhos. O Edison era um solista, não era comportado. Ele tinha que ter uma banda para apoiá-lo.

Mário: O Jadir tocava?

Wilson: É a mesma coisa quando os “caras” começam: – “Ah, mas isso aí não é samba...” Eu nunca vi na minha vida... Eu sou profissional há 60 anos: vai fazer 60 anos, 54, vai fazer 60 anos que eu vivo do meu instrumento, nunca fiz outra coisa. Eu nunca vi um baterista tocar samba igual ao outro. Igual? Você vê parecido... Mas igual, não é. Cada um tem o seu samba, cada um tem o seu *rock*. Eu penso assim, ”bicho”, faz a sua, cria a sua, é isso aí. Foi o que o professor Joaquim me disse, quando ele me sentou na bateria, ele falou para mim...

Mário: Qual era o nome do Joaquim inteiro, lembra?

Wilson: Joaquim Negli, pai do Kuntz, saxofonista, do Wagner trumpete, do Daugi trombone... A família toda de músicos.

Mário: Qual é mesmo o nome da escola que me contaste daquela vez, Wilson? Que tinha lá no Méier?

Wilson: É essa. O nome da escola era Flor do Ritmo. Não fui só eu que estudei lá não. Metade dos músicos do Rio estudaram lá.

Mário: O Edison estudou lá também, “né”?

Wilson: Edison, Dom Um, todo mundo estudou com o Joaquim. Bituca. Quem me levou para lá foi o Bituca. Ah, ele era fera! Ele, Bituca, era Dom Um, Trinca, essa turma que gravava... Geninha... Godofredo... Edison Machado era mais folclore, “né”? Não, o Edison era solista, “né”? Ele não era um baterista comportado para tocar em *big band*. Ele tinha que ter uma banda... Como era o Elvin Jones, tinha que ter uma banda para ele, tinha que ser dele, tocar para ele. Não é ele tocar para os outros.

Sérgio – Encontramos o Roy Raines na Europa.

Wilson – Ah sei! Era um baixinho. Era muito legal. A gente toca até poder. Quem se aposenta é você. Agora ninguém me chama mais para tocar. É mais para cantar.

Há um disco meu que eu gravei, você gravou. Estão me chamando para tocar esse disco. Tenho uma banda mesmo, com sopros e trio.

Mário – Quem escreve?

Wilson – São os arranjos do disco. Sergio Carvalho que fez os arranjos. Transcreveram os arranjos do Sergio Carvalho. Erlon Chaves... Erlon Chaves, Sergio Carvalho...Tiramos os arranjos do disco.

Mário – Ok Wilson agradeço muito tua entrevista. Aprendi muito!.

RELAÇÃO DAS GRAVAÇÕES ANALISADAS: *O PRATO RIDE NO SAMBA CARIOCA*

CAPÍTULO I

1.6. Samba de Prato (pg 38): – **CD N.1**

1. Influência do Jazz – Milton Banana
2. Quintessência¹⁰¹ – Edison Machado.

CAPÍTULO II

2.2. Duas gravações comparativas *com e sem prato ride* com visualização de espectrograma. (pg 52): **CD N.2**

3. Meu Fraco é Café forte – Rio 65 Trio – Philips, 1965. (com *ride*).
4. Pescando Robalo – Jadir de Castro – RCA Victor, 1962. (sem *ride*)

2.3. Gravações *com a Presença do Prato Ride*. (pg 56): **CD N.3**

1. Influência do Jazz - Elis Regina, audio extraido de gravação ao vivo, TV Record, video *uploaded on* 1960.
2. Samba with some Barbecue - Paul Desmond, album ‘Summertime’, A&M RECORDS.JAZZ LP, 1968.
3. Garota de Ipanema – Zimbo Trio, album ‘Zimbo Trio’, RGE, 1964.
4. Quintessência – Edison Machado, album ‘Edison Machado é Samba Novo’, Columbia, 1964.
5. Tangerine – Paul Desmond, album ‘Chet Baker’, Rudy Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, NJ, USA.1974.
6. Moon Dreams – Flora Purim, album ‘Flora Purim – Moon Dreams’, audio extraido de video, gravado na Fantasy Studios, Berkeley, 1973.
7. Autumn Leaves – Bill Evans Trio, album ‘Portrait in Jazz’, 1959.
8. Maricotinha – Antonio Carlos Jobim & Dorival Caymmi, album ‘JOBIM, Antonio Brasileiro’, Columbia (Globo), 1994.
9. Bebop – Steve Gadd, audio extraido de video *uploaded on* 2006.
10. Só por Amor – Edison Machado, album ‘ Edison Machado é Samba Novo’, Columbia, 1964.

¹⁰¹ Esta gravação é a mesma que está analisada na sequência de composições com a presença do *prato ride*.

11. Madalena – Elis Regina, audio extraído de gravação ao vivo no festival de Montreaux em 1979, video *uploaded on 2007*.
12. A Night in Tunisia – Charlie Parker, album ‘Charlie Parker’ vinil 78 rotações, Radio Recorders, 1946.

Gravações semelhantes suscetíveis à análises semelhantes *com* a presença do *ride*.

13. Just Friends – Charlie Parker, album ‘Charlie Parker with Strings’, selo [...], 1949.
14. Fly me to The Moon - Diana Krall, audio extraído de gravação ao vivo, vídeo *uploaded on 2011*.
15. Tristeza vai Embora – Edison Machado, album *Edison Machado é Samba Novo*, Columbia, 1964

2.4. Gravações *sem* a presença do prato *ride*. (pg 71): **CD N.4**

1. Aquarela do Brasil – Francisco Alves, Odeon Records, 1939.
2. Tico Tico no Fubá – Carmen Miranda, audio extraído do video, *uploaded on 2007*, gravação de 1947.
3. Iracema – Elis Regina – audio extraído do vídeo, *uploaded on 2007*, gravação de 1978.

Gravações semelhantes suscetíveis à análises semelhantes *sem* a presença do *ride*.

4. Maracangalha (1957) - [Dorival Caymmi]- audio extraído do vídeo *uploaded on 2010*, gravação de 1957.
5. General da Banda (1949) – Blecaute - extraído do vídeo *uploaded on 2011*, gravação de 1949.
6. Laranja Madura (1966) – Ataulfo Alves - extraído do vídeo *uploaded on 2011*, gravação de 1966.
7. Ai que saudades da Amélia – Ataulfo Alves - extraído do vídeo *uploaded on 2011*, gravação de 1942.

2.5. Fusão de musicalidades das gravações de sambas com e sem o prato *ride*. (pg 76): **CD N.5**

1. Opinião e Acender as Velas – Nara Leão – Philips, 1964.
2. A Felicidade – Agostinho dos Santos – audio extraído do video, trilha sonora do filme *Black Orpheus*, 1970.
3. Maloca – Elis Regina – audio extraído do vídeo, gravação ao vivo do show ‘Transversal do Tempo’, 1990.

Gravações semelhantes suscetíveis à análises semelhantes *com e sem* a presença do *ride*.

4. Maracangalha- Tom Jobim – Columbia Globo, 1994.
5. Na baixa do sapateiro – Gal Costa – Philips, 1992.
6. Aquarela do Brasil – Tom Jobim – audio extraído do vídeo *uploaded on* 2010.