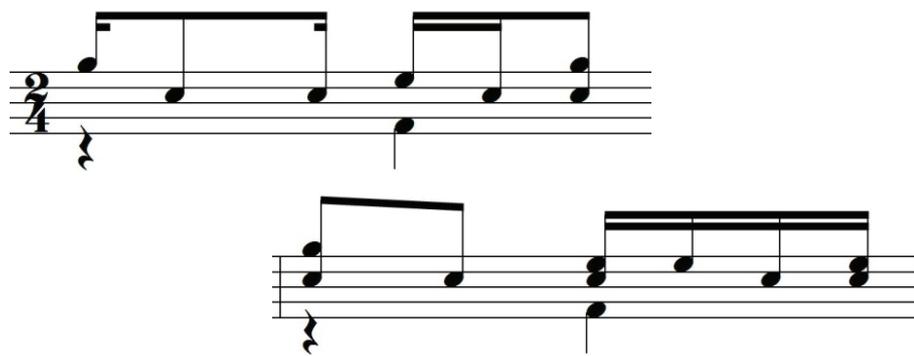


A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas



Leandro Barsalini

Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutorando em Música pela Unicamp. Professor de Instrumento (Bateria) e Rítmica no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp. Músico. leandrobarsalini@gmail.com.

A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas

The introduction of drums in the Brazilian popular music:
musical aspects and aesthetic representations

Leandro Barsalini

RESUMO

A incorporação do instrumento bateria na música brasileira aconteceu no mesmo período em que o samba se consolidou como gênero de música popular. A partir da utilização da bateria, alguns padrões de execução do ritmo foram desenvolvidos como forma de adaptar ou substituir o característico agrupamento de instrumentos de percussão. Assim, o caráter coletivo da execução em instrumentos considerados típicos do samba – como surdo e tamborim – passou a ser muitas vezes substituído pela execução individual na bateria. Com base na análise de exemplos musicais, é possível apontar algumas implicações desse processo de redução da percussão em determinados estilos do samba urbano carioca e identificar algumas ressonâncias que ideários modernizadores, adotados por parte da intelectualidade nacional, imprimiram na música popular. Isso parece ter agregado representações simbólicas extramusicais, relacionadas à noção de modernização e, em muitos casos, à adaptação a modelos considerados mais “refinados” de execução do samba, por meio de orquestrações que valorizavam a presença dos sopros e até mesmo das cordas, em detrimento da própria percussão.

PALAVRAS-CHAVE: samba; percussão; bateria.

ABSTRACT

The incorporation of the drums on Brazilian music happened in the same period when samba was consolidated as genre of popular music. With the presence of drums, some rhythm patterns were developed as a way to adapt or replace the characteristic set of percussion instruments. Thus, the collective character of execution in instruments considered typical of samba – as cuíca and tamborim – was replaced by individual execution on drumset. From the analysis of musical examples, it is possible to point out some implications of this reduction process of percussion in certain styles of urban samba carioca (made in Rio de Janeiro), and identify in Brazilian popular music some resonances of modernizing ideologies adopted by the national intelligentsia. It seems to have added extra-musical symbolic representations related to the notion of modernization and in many cases adapting patterns considered more “refined” for the samba playing, through orchestrations that valued the presence of brass and strings at the expense of the percussion set.

KEYWORDS: samba; percussion set; drums.



A bateria é um instrumento originalmente norte-americano, e sua configuração se relaciona diretamente ao próprio desenvolvimento do jazz. No contexto da música popular, a situação de uma única pessoa executar simultaneamente vários artefatos e instrumentos de percussão, utilizando mãos e pés, já acontecia em circos e *vaudevilles* (espetáculos de variedades norte-americanos), explorada mais pelo viés do exotismo, e não tanto por aspectos musicais. Somente por volta de 1900, mais especificamente em New Orleans e no contexto do *ragtime*, é que essa prática começou a ser exercida com finalidade exclusivamente musical.¹ Junto a agrupamentos de trompete, clarineta, trombone, tuba e banjo, a bateria, de acordo com o *jazz style* do New Orleans Dixieland, era inicialmente formada por um grande bumbo de 28 a 30 polegadas de diâmetro (usado pelas *brass bands* atuantes em paradas militares), uma caixa (geralmente apoiada sobre uma cadeira), um pequeno prato chinês (comumente de 12 a 13 polegadas, trazido por imigrantes) e uma série de acessórios como *cowbells*, *wood blocks* e *temple blocks*.² Em pouco tempo, tambores chineses foram adicionados ao instrumental e ocuparam as funções que hoje são dos tom-tons.

Dessa maneira, os pioneiros da bateria animavam as mais diversas festas no estilo *double drumming*, ou seja, tocando todos os instrumentos somente com as baquetas, já que não havia ainda naquele momento uma produção comercial de pedais de bumbo ou mecanismos para acionar os pratos com os pés. No entanto, as demandas musicais dos bateristas de jazz impulsionaram o desenvolvimento dos acessórios típicos do instrumento, como o chimbau (prato a dois acionado com o pé) e o pedal de bumbo. O processo de configuração da bateria passou por muitas reformulações ao longo das primeiras três décadas do século XX, tendo se padronizado no final dos anos 1920, no formato bumbo com pedal, chimbau, caixa e dois tambores, além do prato.

A bateria no Brasil

Precisar de que maneira e em que data a bateria chegou ao nosso país é uma tarefa complicada, pois há escassez de documentação fonográfica e textual relativa ao instrumento nesse período, e as informações que esses documentos contêm são contraditórias.

A difusão da bateria no Brasil, que desde seus primeiros relatos é identificada como “americana”, justamente para diferenciar do “naipe de percussão”, ocorreu como consequência da assimilação de elementos culturais, em meio ao processo de modernização deflagrado principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Esse processo iniciou-se nos anos subsequentes à proclamação da República, período conhecido como *Belle Époque* tropical, marcado pela implementação de ações políticas fundamentadas na ideia de aculturar o país segundo determinados modelos civilizatórios estrangeiros, a exemplo da grande reforma urbana empreendida na gestão Pereira Passos. Ex-aluno da École des Ponts et Chaussées de Paris, enquanto prefeito do Rio de Janeiro de 1902 a 1906, ele levou a cabo transformações estruturais

¹ Cf. COOK, Gary. *Teaching percussion*. New York: Schirmer Books, 1997, p. 275.

² *Cowbell*: acessório de percussão feito de metal, conhecido no Brasil também como sino de vaca; *wood block*: acessório de percussão originário da China, feito de uma peça retangular de madeira dura, com um fino corte horizontal perto de sua superfície, o que promove uma ressonância característica; *temple block*: acessório de percussão oriundo da China, feito mediante a escavação de pedaços sólidos de madeira, deixando-os ocos e ressonantes. Ao conjunto desses acessórios, somados a outros aparatos e ornamentos, deu-se o nome de *trap sets*. Cf. *idem, ibidem*, p. 242-245.

³ Cf. NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993, p. 60

⁴ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1990, p. 90.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 253.

⁶ *Apud IKEDA, Alberto*. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. *Revista de Comunicação e Artes*, v. 13, São Paulo, ECA/USP, 1984, p. 116.

na cidade, contribuindo para modificar seu panorama cultural. Em apenas um ano e meio, Passos ordenou a demolição de cerca de 590 edificações do estreito mundo proletário da Cidade Velha para a construção da Avenida Central (depois rebatizada Avenida Rio Branco), como que constringendo uma grande parcela da população pobre a ocupar os morros periféricos.³ Todo esse processo de modernização culminou com a importação de bens de consumo norte-americanos no período posterior à Primeira Grande Guerra. Conforme escreveu o pesquisador José Ramos Tinhorão, “a passagem da monarquia para a república de 1889, anunciando o advento político das camadas urbanas ligadas ao Partido Republicano de 1870, iria marcar coincidentemente, no plano econômico, igual passagem do Brasil da esfera de dependência dos capitais ingleses para a dos capitais norte-americanos, através de um silencioso processo que se consolida durante a Primeira Guerra Mundial.”⁴

Já ao final da Primeira Guerra, os investimentos norte-americanos no Brasil aumentavam gradativamente, estabelecendo fortes relações comerciais que se entrelaçaram ao ambiente cultural. A difusão de padrões estrangeiros via produção cinematográfica e comercialização de discos de *cake-walks*, *fox-trots*, *charlestons* e similares deflagrou no Brasil o prenúncio de uma indústria voltada ao consumo de bens culturais. Para Tinhorão, teria sido “o alvíssimo baterista e pianista euro-americano Harry Kosarin quem daria a conhecer aos cariocas e paulistas, a partir de meados de 1919, com as exibições do seu *Harry Kosarin Jazz Band* a novidade da bateria americana”⁵. As “Notas Teatrais” de revista *Fon-Fon!*, de 1. de dezembro de 1917, apontam: “Esta glória cabe aos Estados Unidos, de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix (RJ) um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra uns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de *gigue* circunscrita ao lugar que ele ocupa em meio aos seus colegas”.⁶ Supõe-se que o referido músico seja Harry Kosarin, então presente no Brasil dois anos antes do que registrou Tinhorão, acompanhando a *American Rag-Time Revue*. No entanto, a informação contida em *Fon-Fon!* não explicita propriamente a existência de uma bateria, indicando apenas um aglomerado de onze instrumentos que são batucados, e destacando o caráter “malabarístico” do músico.

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

Por sua vez, o músico e pesquisador Hardy Vedana afirma:

O brasileiro somente começou a usar a bateria completa, como hoje a conhecemos, a partir de 1924. É que naquele ano um conjunto de jazz americano, de nome Gordon Stretton Jazz Band, tendo como cantora Little Hester, fizera uma turnê pela América do Sul com a Companhia de Revistas Bataclan, da ‘Mistinguete’, trazendo entre os instrumentos alguns ilustres desconhecidos: o banjo, que viria a substituir o violão

*nos conjuntos musicais, e a bateria, com bombo, caixa clara, pratos, cencerros, cocos e uma infinidade de acessórios, todos acoplados em uma peça só, obtendo um sucesso sem precedente. Basta dizer que o baterista do conjunto, em virtude da fama que aqui obteve, acabou se radicando no Brasil. O percussionista brasileiro tocava as peças citadas acima, mas isoladas. Normalmente era usada a caixa clara separada do bombo, sendo necessários dois instrumentistas.*⁷

⁷VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM/Funarte, 1987, p. 17 e 18.

Confrontando as informações advindas dessas diferentes fontes, fica claro o contexto em que ocorreu a inserção da bateria no Brasil: início dos anos 1920, período do cinema mudo e da multiplicação das *jazz bands*. Com a difusão da dança e da música norte-americanas na capital brasileira, grupos locais, ao incorporarem os ritmos estrangeiros em seu repertório, passariam a denominar-se *jazz bands*. No entanto, não se deve considerar as *jazz bands* brasileiras necessariamente como bandas cujo repertório era estritamente executado na linguagem jazzística; e sim como sinônimo de grupo que produzia um som dançante e moderno, conectado às novidades sonoras e visuais provenientes do exterior, e que transpareciam em seus trajes, sua postura e em sua instrumentação. As novidades sonoras vinham pela reunião de instrumentos como banjo, tuba, violinos, piano, trompetes, trombones, clarinetas e saxofone, além da bateria. Um exemplo dessas transformações pode ser observado nas fotos reproduzidas abaixo, em que os Batutas são retratados em 1922, à época de sua excursão parisiense, e um ano mais tarde, período suficiente para definir uma nova postura e instrumentação, associadas à imagem de “modernos”. Provavelmente essas mudanças foram fruto do contato que os músicos tiveram com orquestras dançantes norte-americanas na temporada no exterior, onde assimilaram novos padrões de conduta perante o público.



Figura 1: Os Batutas em Paris, em 1922.



Figura 2: Os Batutas influenciados pelo jazz, após excursão pelo exterior, em 1923.⁸

A mais relevante novidade do ciclo das jazz bands no Brasil foi um instrumento, ou melhor, um conjunto de instrumentos de percussão agrupados, aqui batizado de bateria, no qual o músico aproveitava também os pés para acionar um pedal conjugado ao bumbo disposto verticalmente. Como dispunha também da caixa, montada sobre um tripé, de tambores e de pratos metálicos, todos acoplados no mesmo conjunto, um só músico conseguia executar a tarefa de três ou quatro com sincronia aperfeiçoada, o que além de significar uma mudança radical, trazia uma pulsação mais contagiante, fundamental na música para dançar. Como se não bastasse, a posição vertical da membrana do bumbo, que podia ter até 80 cm de diâmetro, expunha uma área de grande visibilidade, utilizada para se escrever o nome da jazz band. Assim disposta, a bateria concentrava tamanha atenção que, nas fotografias, seguindo o modelo americano, o baterista figurava em destaque, ocupando a posição central como se fosse ele o líder do conjunto.⁹

Entretanto, como ressalta Sérgio Cabral, a aceitação da bateria não foi unânime:

*A moda das jazz-bands foi tão avassaladora que mesmo as orquestras de cordas, que tocavam geralmente nos cafés e nas confeitarias elegantes, passaram a intitular-se jazz-bands. [...] Nem todos eram favoráveis a tal modismo. O Centro Musical do Rio de Janeiro chegou a estabelecer a formação das orquestras, de acordo com o local de trabalho, para impedir o ingresso de instrumentos que, segundo os responsáveis pela decisão, nada tinham a ver com as finalidades daquele tipo de atividade. Em seu excelente livro *Acordes e Acordos*, em que conta a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, a escritora e jornalista Eulícia Esteves fala de uma assembleia do Centro Musical, em 1926, em que foram lidas duas cartas relacionadas com a*

⁸ Fonte: CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 14.

⁹ MELLO, Zuzi Homem. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 74.

*questão. A primeira foi enviada pelo associado Tertuliano de Lima, tocador de bombo, reclamando por ter sido substituído na Orquestra do Teatro Carlos Gomes por um músico de bateria americana, e que nem sócio era do Centro.*¹⁰

Por um lado, a bateria importada agregava uma significação imagética de modernização aos grupos, sendo gradativamente incorporada no cenário musical carioca da década de 1920 até sua fixação nas orquestras mais importantes do período, a exemplo dos Batutas de Pixinguinha, que passaram de regionais a *jazz bands*. Por outro lado, a construção do samba como música autenticamente brasileira, definidora de certa identidade nacional, adotaria nos anos 1930 os “rústicos” surdo, pandeiro, cuíca e tamborim como percussão típica, embora este instrumental nem sempre fosse utilizado em gravações e nas orquestras da época. A esfera musical se conectava, à sua maneira e em diferentes gradações, ao conflito político e ideológico gerado em um país que buscava firmar-se como nação, em busca de traços identitários determinados por peculiaridades locais, que se redefiniam constantemente sob o impacto da absorção de elementos estrangeiros. Uma identidade complexa que sintetizava o impulso ao moderno e estrangeiro coexistindo com algum caráter de “exotismo” da manufatura local, uma espécie de comportamento “bipolar”.

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

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

Desse modo, surgiram distinções entre “tipos de samba”, uma espécie

¹⁰ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 100 e 101.

¹¹ CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mame-luco, 2007, p. 69 e 70.

¹² CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

de “subgeneralização” decorrente não somente de aspectos musicais, mas também de fatores relacionados ao seu espaço social de origem e à sua finalidade comercial. O complexo campo de interação entre vetores culturais foi alargado pela inserção de novos agentes e novas formas de relação. Sendo assim, o samba multiplicou suas maneiras de realização, cada qual revestida de singularidades e características próprias. Haveria, porém, um elemento estrutural capaz de garantir sua unidade e reconhecimento como expressão de uma identidade nacional. Jorge Caldeira escreveu:

*No entanto, essas mudanças que a nova função trazia à forma não mudavam tudo. Em certo sentido, não mudavam mesmo nada. A adaptação da canção ao tempo do disco e à sua roupagem podia ser feita sem sacrifício de sua característica estruturadora básica, a rítmica recriada no jogo entre cantor e acompanhamento. Pelo contrário, esse elemento estruturador aguentava praticamente tudo, do soneto ao verso livre, do violino ao surdo, sem se descaracterizar. Mantidas as características básicas, a parnasiana letra de [Noel] Rosa ou o puro bater do ganzá [sic] eram parte do samba. [...] Dessa forma, a música vendida para divertir tornou-se uma opção que não parecia conflitar com o processo de criação popular existente, nem mesmo do ponto de vista estético. Assim, se pode entender como os dois mundos, da roda e do mercado, não chegaram a se distinguir totalmente, embora o emprego social da mesma música fosse variado.*¹¹

As sonoridades do samba

A implantação do sistema elétrico de registro fonográfico no Brasil ocorreu em 1927, fato que ampliou o espectro de timbres e intensidades para a captação sonora, possibilitando desde o registro de cantos mais suaves até do instrumental de percussão.

Nesse mesmo período, em 1928 nascia o “Deixa Falar”, bloco carnavalesco que poucos anos depois se tornaria a primeira escola de samba. Era composto por moradores e frequentadores da comunidade carioca formada no bairro de Estácio de Sá, e contava, entre seus integrantes, com “bambas” como Bide, Marçal, Luna, Eliseu e Ismael Silva. Conforme indicam entrevistas colhidas por Sérgio Cabral¹², esses indivíduos teriam sido os maiores responsáveis por introduzir no samba instrumentos como tamborim, surdo e cuíca, que, somados ao pandeiro, agogô, reco-reco e ganzá, acabaram por definir um naipe de percussão que se tornou padrão. Os aspectos relacionados ao desenvolvimento e definitiva incorporação desse instrumental percussivo se devem ainda a dois outros fatores: à própria criação musical dos autores que, ao comporem a partir de tais instrumentos, estabeleceram uma nova estrutura rítmica em relação aos sambas pioneiros de Donga, Sinhô e da chamada “Velha Guarda”; e aos imperativos decorrentes do crescimento e da regulamentação dos desfiles carnavalescos.

Na década de 1920, os batuqueiros já imperavam em todos os recantos do Rio de Janeiro, martelando seus instrumentos rústicos, herdados dos escravos africanos, além daqueles que iam adotando com o correr do tempo [...]. Devido à falta de recursos financeiros, eram os próprios batuqueiros que fabricavam seus instrumentos, como os surdos de barricas, cuícas de barriletes, além de tamborins e pandeiros retangulares, com a pele estirada e pregada com tachinhas [...]. Com o surgimento das primeiras escolas de samba, em fins da década de 1920 e princípios da década de 30,

os instrumentos ainda continuaram os mesmos, com o couro pregado, sem tarraxas. Mais tarde, a rivalidade existente entre as agremiações forçou a apresentação de novidades, ao mesmo tempo em que as chamadas “velharias” iam sendo abolidas.¹³

A gravação de “Na Pavuna”, realizada pelo Bando de Tangarás em dezembro de 1929, pela Odeon-Parlophon, foi o primeiro registro fonográfico de instrumentos de percussão próprios de batucada de escolas de samba. Lançada como “choro de rua”, tornou-se grande sucesso no carnaval de 1930. Nas palavras de Almirante, foram “arrebanhados alguns tocadores de tamborins, cuícas, surdos e pandeiros entre os adeptos e mestres da matéria”.¹⁴ A gravação desses instrumentos não se deu, entretanto, sem resistências tanto do técnico do estúdio quanto do próprio produtor da Odeon, visto que consideravam impossível o registro daqueles instrumentos rudimentares. Porém, o sucesso da música promoveu a profissionalização dos ritmistas, já que a partir desse momento várias orquestras e outras gravadoras adotaram conjuntos de percussão semelhantes àquele que participou de “Na Pavuna”, abrindo as portas “aos artistas do povo”.¹⁵ Apesar de “Na Pavuna” inaugurar as possibilidades de registro do samba em sua sonoridade “típica”, não parece ter sido esse o padrão sonoro adotado hegemonicamente pelas gravadoras. Como aponta Trotta,

Nesta época, a aproximação entre sambistas e músicos de choro da cidade do Rio de Janeiro, que frequentavam os mesmos espaços e eventos musicais, fez com que se moldasse também uma sonoridade básica para o acompanhamento instrumental do samba: pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, flauta, cavaquinho e violão. O ambiente das rodas de samba era o espaço por excelência dessa prática, e a esses instrumentos eventualmente se somavam chocalhos, “prato e faca”, “caixas de fósforos”, “chapéus”, “latas” e toda uma infinidade de objetos percussivos que poderiam se transformar em instrumentos. Contudo, essa sonoridade pouco aparecia nos discos de samba. Na fase mecânica das gravações, e mesmo após o início das gravações elétricas, em 1928 [sic], os sambas eram gravados com acompanhamento de orquestras ou mesmo de grupos instrumentais variados, que quase sempre incluíam naipes de sopros (flauta, clarinete e trombone são os preferidos) e uma percussão discreta. Progressivamente, a importância da percussão foi aumentando na sonoridade dos discos, mas a ênfase do acompanhamento era dada em maior grau aos instrumentos melódicos e harmônicos.¹⁶

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

¹³ MUNIZ JUNIOR, José. *Do batuque à escola de samba*. São Paulo: Símbolo, 1976, p. 165 e 166.

¹⁴ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 68.

¹⁵ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005, p. 62.

¹⁶ TROTTA, Felipe. Gêneros e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, v. 10, n. 2, Recife, dez. 2008, p. 5.

¹⁷ PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. 2003. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497>>. Acesso em 10 fev. 2008.

¹⁸ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 76.

¹⁹ Cf. SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 193-201.

²⁰ LP *Batucada fantástica*. Luciano Perrone. Musidisc, 1963.

²¹ BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 45.

²² *Apud idem, ibidem*, p. 44.

²³ FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, p. 294.

Interligadas a essas transformações [geradas pelo desenvolvimento industrial capitalista], a música popular, convertida em produto comercial de consumo massivo, revelará a sua face de mercadoria. Pelo menos quatro fatores básicos, a meu ver, convergirão no sentido de favorecer esse processo que atingirá em cheio o samba: a) originalmente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos, o samba alcança também o estágio de produção e apropriação individualizadas com fins comerciais; b) ancorada nos processos elétricos de gravação, a indústria fonográfica, com suas bases sediadas no Rio de Janeiro, avança tecnologicamente em grande escala e conquista progressivamente consumidores de setores médios e de altas rendas; c) o autoproclamado “rádio educativo” cede passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquire o status de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando em segundo plano os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista; d) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população predominantemente negra ou mulata, passam a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco.¹⁷

Do ponto de vista do governo Vargas e de seus ideólogos, imbuídos de um projeto nacionalista, unificador, hegemônico e civilizador, seria necessário absorver, ao menos parcialmente, os elementos culturais populares e educá-los, refiná-los, transformando assim o que consideravam “material bruto” em obra artística. Na década de 1940, a Rádio Nacional se estabeleceu como a maior difusora da música popular brasileira, espaço propício para alavancar carreiras de intérpretes e compositores. Sua programação reafirmou o samba urbano carioca como “gênero musical nacional”, e investimentos na formação de um grande *casting* de instrumentistas, intérpretes e arranjadores delinearam um padrão de qualidade a essa música, calcado na perspectiva monumental das arregimentações orquestrais. Nesse contexto, os “rústicos” instrumentos de percussão perderam espaço para a moderna bateria.

As orquestras de samba

Na fase anterior à eclosão da atitude modernista, as manifestações culturais legadas pelo passado colonial escravocrata, associadas à barbárie e ao primitivismo, eram rejeitadas em nome do branqueamento do país. O que caracteriza o modernismo, mesmo na versão ordenadora do projeto musical brasileiro, é justamente o esforço de superar essa oposição, adotando porém um tom absolutamente elevado e monumental para articular o erudito e o popular.¹⁸

Diante dessa perspectiva modernista é que ocorreram algumas transformações no tocante ao processo de fixação de determinados padrões de execução da percussão no samba, em grande parte definidos pela presença da bateria. A partir de 1927, o instrumento passou a integrar o corpo de orquestras dirigidas por maestros como Simon Boutman, Pixinguinha e Radamés Gnattali, a exemplo da Pan American, da Victor Brasileira, da Típica Victor, da Diabos do Céu e da Guarda Velha, que gravaram centenas de discos e contaram com os bateristas Valfrido Silva, Benedito Pinto e Luciano Perrone, entre outros.¹⁹

A figura de Luciano Perrone se destaca, sendo cultuada como o “pai

da bateria brasileira". Nascido em 1908, dotado de grande sensibilidade e conhecimento musical, promovidos por sua educação e contato prematuro com a música, iniciou sua carreira no cinema Odeon aos quatorze anos de idade, quando, à frente de um bumbo, um tarol apoiado em uma cadeira e um prato pendurado na grade que separava os músicos da plateia, exercia a função de produzir efeitos sonoros à medida que se desenrolavam as cenas dos filmes. Em 1924, Perrone já tomava parte de orquestras e *jazz bands*, além de atuar em teatros de revistas. Daí em diante, sua carreira de baterista consolidou-se ao tocar na Orquestra Pan American de Simon Boutman e participar de centenas de gravações pela Odeon, Columbia, RCA e Victor. Em 1929 conheceu Radamés Gnattali, com quem trabalhou por 59 anos (o compositor chegou inclusive a dedicar duas de suas peças a Perrone: "Samba em três andamentos" e "Bate-papo a três vozes", em que a bateria aparecia como instrumento de destaque). Ele ainda integrou o elenco da Rádio Nacional durante 25 anos e aposentou-se como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional.

Luciano Perrone teve uma formação musical que o habilitava a ler partituras, algo muito raro entre os percussionistas populares da época no Brasil. Devido à qualidade de suas execuções e à sua ampla inserção no mercado de trabalho, foi eleito pelo público brasileiro o melhor baterista do ano em 1950, 51 e 52, tendo sido o maior responsável pela adaptação de diversos ritmos brasileiros para a bateria. Seu trabalho nesse sentido pode ser conferido no LP *Batucada fantástica*²⁰, de 1963, o primeiro disco solo de bateria e percussão brasileira, premiado internacionalmente. Aliando seu talento e formação musical erudita a um ambiente de trabalho privilegiado no contexto da música popular, pode ser considerado um mediador entre os dois universos do samba: sempre próximo de maestros e arranjadores como Radamés Gnattali e cercado de "bambas" como Bide, Marçal e João da Baiana, Perrone soube sintetizar, na bateria, elementos rítmicos outrora expressos por intermédio de vários instrumentos de percussão. Portanto, é possível entender o destaque conferido a Perrone não somente por sua competência e inventividade musical, mas igualmente por representar a conexão entre dois mundos: o do informal e amador do samba "artesanal" e o do samba formalizado, profissional e orquestrado.

Como protagonista da história, Perrone não só vivenciou como também foi responsável por parte das transformações musicais do período, especialmente aquelas ligadas à área da percussão. Em entrevista publicada por Barbosa e Devos²¹, o baterista contou:

Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica, a gente começou – na Odeon e na Parlophon – a usar os instrumentos de percussão, mas com uma batida muito leve. Na RCA, a partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê; João da Bahiana no pandeiro; Bide, Marçal e Buci nos tamborins; Vidraça no ganzá, Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para o Orlando Silva, por exemplo, e quando este estava cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para a Rádio Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta de outros instrumentos!

Conforme esse valioso depoimento revela, a partir do momento em que o sistema elétrico de gravação foi implantado, o instrumental “característico” de percussão de samba passou a participar dos registros fonográficos, e, como já foi apontado, “Na Pavuna” teria sido pioneira nesse sentido. Mas o que chama atenção nas palavras de Perrone é que, em primeiro lugar, o baterista se considera, nos anos 1930, totalmente integrado aos outros instrumentos de percussão, um grupo que forma “a batucada”. De certa maneira, a bateria é colocada pelo músico como sendo mais um componente do naipe de percussão de samba, ao lado do omelê, pandeiro, tamborins, ganzá e cabaça. Na presença de tantos instrumentos “característicos”, e diante da possibilidade de gravá-los, qual a razão da presença da bateria? E ainda, ocorrida a passagem da RCA para a Rádio Nacional, qual seria o sentido de se eliminar justamente o instrumental de percussão e de se manter a bateria?

O samba cruzado e a batucada

A opção pela bateria parece não ter acontecido por questões estritamente musicais, uma vez que o próprio Perrone reclama do “vazio” gerado pela ausência dos outros instrumentos que para ele seriam referenciais. Para preencher esse “vazio”, o baterista desenvolveu padrões que procuravam reproduzir, de forma adaptada, os instrumentos faltantes. Quer dizer, limitando a abordagem do problema aos aspectos especificamente musicais, a função do baterista naquele momento de fixação do instrumento na música popular brasileira teria sido marcada pela necessidade de suprir a referida ausência dos outros instrumentos e gerar uma sonoridade, na medida do possível, correspondente à executada pelo instrumental percussivo considerado “característico”.

Por meio de uma análise musical atenta, pode-se compreender como determinados padrões de execução do samba na bateria se desenvolveram e se fixaram no período abordado. Tal estudo não deve prescindir da descrição de ritmos e procedimentos técnicos específicos utilizados na instrumentação típica da “batucada” mencionada por Perrone. Por exemplo, um recurso singular bastante usado pelo próprio Luciano Perrone na década de 1930 consistia em tocar na caixa surda (sem esteiras) fraseados sincopados com baqueta na mão direita, enquanto a esquerda percutia diretamente a pele da caixa em movimentos de abafamento e pressão visando alterar os timbres dos toques. Esse recurso de tocar com uma das mãos na pele e outra com baqueta remete aos procedimentos adotados na execução de antigos toques de atabaque em rituais religiosos, ou mesmo do tamborim, em que os toques de baqueta são alternados com o contato do dedo médio da mão que segura o instrumento na parte debaixo da pele. A essa maneira de construir os ritmos de samba na bateria, em que a sonoridade dos tambores foi mais explorada, chamou-se de “samba batucado”, e rapidamente se desenvolveu em sofisticados padrões que ficaram conhecidos por “samba cruzado”, conforme exemplo ilustrado na figura abaixo.



Figura 3: Exemplo de padrão de samba cruzado.

Ao observarmos este exemplo, identificamos a função de marcação, característica do surdo de samba, executada pelo pé direito no bumbo da bateria graças à percussão de uma semínima no segundo tempo. Separando as vozes executadas pelas mãos, percebem-se dois padrões típicos: a voz do meio (terceiro espaço do pentagrama), executada na caixa pela mão direita do baterista, toca um padrão de tamborim, enquanto a mão esquerda nos coloca diante de um padrão de agogô de duas campanas, definindo uma frase de duas alturas executada no tambor agudo (quinto espaço do pentagrama) e no tambor grave (quarto espaço do pentagrama). Ilustrando as vozes das mãos separadamente, teremos:

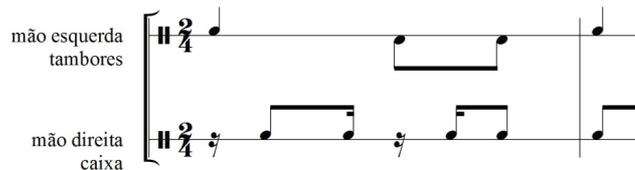


Figura 4: Vozes das mãos separadas do samba cruzado. Mão esquerda: frase padrão de agogô no samba; mão direita: frase padrão de tamborim no samba.

O padrão de samba cruzado, visualizado na figura 3, revela a criatividade no emprego direto dos fraseados utilizados na execução dos instrumentos “típicos” da percussão do samba, adaptados para a bateria. De modo similar, vários outros exemplos de samba batucado e samba cruzado deixam claro tratar-se de uma abordagem da bateria cuja referência é o instrumental “típico” da percussão de samba.

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

Música popular brasileira selecionada com arranjos orquestrais modernos e bem feitos. Eis a única maneira de se levantar o nível da cultura musical do nosso povo e de se poder fazer alguma coisa de utilidade real, no assunto, pelo nosso país. E foi exatamente isso que eu ouvi. Música popular brasileira escolhida e tratada orquestralmente pelo talento insofismável de Radamés Gnattali. É esse um dos nomes mais respeitáveis da música brasileira contemporânea. Se eu quisesse fazer um elogio póstumo a Gershwin, não vacilaria na comparação, chamando-o de Gershwin brasileiro. A Radamés devemos o alicerce da renovação e valorização da nossa música popular, tornando-a compatível com a nossa cultura e colocando-a lado a lado com a dos países mais civilizados do mundo.²²

Este discurso evidencia que, para Burle, o samba de roda ou do morro não tinha interesse cultural senão como matéria-prima a ser lapidada por artistas do nível de Radamés. Tais arranjos orquestrais refletiriam o caráter

civilizado da nação brasileira. Nesse cenário, Luciano Perrone, presente na execução de grande parte dos arranjos de Radamés, trabalhava no limiar do conflito entre o nacional e o estrangeiro, pois muito provavelmente a bateria devia agregar à sua imagem o valor simbólico de um elemento externo à cultura nacional. No entanto, as estratégias musicais adotadas pelo baterista, a partir das quais ele assumiu a complicada tarefa de desenvolver uma abordagem peculiar, atribuindo ao instrumento significações e funções distintas daquelas empregadas por músicos de jazz, parecem ter sido tão bem-sucedidas que, menos de dez anos depois da difusão da bateria no país, já era possível reconhecer no instrumento uma linguagem brasileira. Nesse sentido, podemos justificar suas opções técnicas e estilísticas que remetiam à percussão característica do ritmo (tamborim, agogô etc.). Esse projeto encontrou sua plenitude anos mais tarde, nas gravações do LP *Batucada fantástica*, em que somente a bateria e instrumentos de percussão executam ritmos brasileiros.

Em contraponto à recepção entusiasmada de José Carlos Burle aos programas transmitidos pela Rádio Nacional, e identificando um outro viés desse processo de transformação do samba, Franceschi sustentou o seguinte ponto de vista:

O ano de 1936 marcou o início de uma profunda transformação quando a Rádio Nacional “profissionalizou” o sistema implantando, o que denominou ser tratamento sinfônico. Esse tratamento optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despersonalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo. [...] Essa decantada “profissionalização” culminou por apresentar, no estúdio maior da Rádio Nacional, todo cercado de enormes placas de vidro, como verdadeiro aquário, figuras como João da Baiana, Bide e outros maiores, fantasiados de casaca de seda branca... Daí em diante, patrocinados por grandes firmas norte-americanas, os programas musicais transmitidos pela Rádio Nacional foram cada vez mais no espelho e semelhança do programa Um Milhão de Melodias, patrocinado pela Coca-Cola, que serviu como padrão desse tratamento pseudo-sinfônico, pensando ser as grandes orquestras melódicas norte-americanas, e nada mais restou.²³

Diante de todo o exposto, concluímos que o processo de inserção da bateria na música popular brasileira reúne, ainda que de modo velado, as tensões e mesmo as sínteses entre o regional e o universal, entre as diferenças raciais, entre o artesanal e o industrial, entre o amador e o profissional, entre o cosmopolita e o local. Tais conflitos e sínteses são aspectos fundamentais do próprio processo de configuração de uma identidade nacional brasileira. O campo artístico promoveu, nas décadas de 1920 e 1930, o encontro de influências de fontes diversas, em função de ações históricas que resultaram em produções alinhavadas por tradições e modernidades.



Artigo recebido em março de 2012. Aprovado em junho de 2012.