

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

THIAGO FERREIRA DE AQUINO

Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação

São Paulo  
2014

THIAGO FERREIRA DE AQUINO

Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música da Escola de Comunicações e Artes  
como requisito parcial para a obtenção do título  
de Doutor em Música

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

Versão corrigida

São Paulo  
2014

Nome: AQUINO, Thiago Ferreira de.

Título: Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

São Paulo, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

#### BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para Laura, que está para chegar.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais e irmãos, por todo o amor e apoio, desde que me entendo por gente.

À minha esposa Kelly por tudo que já vivemos juntos, pelos olhares e sorrisos que tornam a vida plena de sentido e alegria.

Agradeço ao Professor Marcos Branda Lacerda, pela confiança depositada, e pela orientação sempre precisa e disponível.

Aos colegas do PPGMUS, Júlia, Gabriel, Frederico, Fabiane, Valéria, André, pelo convívio agradável e conversas instigantes.

Aos funcionários da PPGMUS e da Pós-Graduação da ECA, na pessoa do Sr. João Catarino, agradeço pela clareza e empenho na resolução das questões relativas à instituição.

À Professora Elizabeth Travassos (*in memoriam*), agradeço pela generosidade e o papel central que teve em minha formação.

Agradeço aos músicos com quem convivi ao longo do processo de campo e que me cederam parte de seu tempo, formal ou informalmente, para a realização deste trabalho: Oscar Bolão, Plínio Araújo, Jadir de Castro, Wilson das Neves, Márcio Bahia, Kim Pereira, Fred Castilho, Carlos Poyart, Haroldo Jobim, Guto Goffi.

Agradeço também aos colegas pesquisadores com os quais discuti trechos do trabalho, e também o processo de feitura do mesmo, e que muito contribuíram – às vezes sem o saber – tanto com *insights* e sugestões quanto também com apoio em momentos importantes. Kelly, Edilberto, Laize, Guacira, Raphael, Jorge, Ana Carolina, Heráclito, Climério, Karin. Apesar dessa inestimável contribuição, todas as eventuais falhas e imprecisões do presente trabalho continuam sendo, evidentemente, de minha exclusiva responsabilidade.

Agradeço, enfim, às muitas pessoas cujos caminhos se cruzaram com o meu, amigos que fiz e que me fizeram o que hoje sou. O Poetinha estava certo: a vida é, de fato, a arte do encontro.

*Os homens se parecem mais com seu tempo que com seus pais.*  
*Provérbio árabe*

## RESUMO

AQUINO, Thiago Ferreira de. “Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação”. 2014. Tese. 199 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

Luciano Perrone (1908 – 2001) foi músico baterista e percussionista de grande importância no Brasil. Atuando na Rádio Nacional desde sua inauguração, exerceu um papel central na consolidação tanto do gênero musical samba quanto do instrumento musical bateria. Sua carreira inicia quando o instrumento está recém-consolidado – o primeiro pedal de bumbo comercialmente produzido, marco nesse processo, data de 1910. Por sua vez, os primeiros registros da bateria no Brasil são de 1917. Ocupando posição de grande renome nessa primeira geração de bateristas do Brasil, Perrone coopera ao longo de quase toda sua carreira com o maestro Radamés Gnattali, que conhece em 1929. O interesse neste objeto de pesquisa se justifica a partir da importância da música popular na formação de uma identidade nacional. Conforme Vianna (1995), tanto uma quanto a outra se constituíram simultaneamente e mutuamente. Por circular em diversas práticas (bateria, percussão popular, percussão erudita), podemos entender Perrone a partir da noção de mediador (cf. HENNION: 1993, 2003 e VELHO: 2001). A partir do levantamento da trajetória e obra de Luciano Perrone, os objetivos do trabalho são: a) aprofundar a análise acerca da existência de elementos característicos em sua performance e a permanência ou mudança dos mesmos na consolidação de um estilo brasileiro na bateria – questões iniciadas nos trabalhos de Serra (2007) e Barsalini (2009); e b) investigar o processo de construção de Perrone como referência por gerações posteriores de músicos, e a intensificação deste processo na atualidade. Para isso, trabalha-se a partir de fontes bibliográficas, discográficas e de campo, de forma a abordarmos nosso objeto a partir de diversas perspectivas. Em termos de sua trajetória no contexto do campo musical brasileiro, percebe-se uma importante descontinuidade na execução do samba na bateria representada pelo surgimento da Bossa Nova. Inaugurando uma nova leitura da noção de modernidade em música, a Bossa Nova opera uma polarização entre o tradicional e o moderno na qual o estilo de Perrone encontra dificuldade de se encaixar. Por sua vez, do ponto de vista rítmico, analisamos a performance do samba na bateria por Luciano Perrone e por outros instrumentistas, contribuindo para aprofundar a descrição do gênero. Finalmente, a partir da centralidade da onomatopeia na concepção sambística de Luciano Perrone, comparamos o uso de recursos semelhantes em gravações de samba e em outras práticas musicais. A utilização deste procedimento por compositores de samba de diferentes estilos e trajetórias nos permite tecer algumas conclusões com validade para além de nossa amostragem, em busca de elementos característicos do gênero. Partindo desta investigação, constatou-se a manutenção de fraseados ligados ao paradigma rítmico do *tresillo* em sambas relacionados ao paradigma do Estácio (SANDRONI, 2001).

Palavras-chave: Samba. Bateria. Ritmo

## ABSTRACT

AQUINO, Thiago Ferreira de. “Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação. 2014. Tese. 199 f. PhD Thesis (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

Luciano Perrone (1908-2001) was an important drummer and percussionist in Brazil. He performed in Rádio Nacional – the most important Brazilian radio broadcaster during the first half of the 20<sup>th</sup> century – and played a central role concerning both samba as a music style and the drumset as an instrument. Perrone started his career when the drumset was a recent instrument – the first commercially available bass drum pedal, a landmark, dates from 1910, and its first appearance in Brazil happens in 1917. In the first generation of Brazilian drummers, he is among the most prominent, and works through most of his career cooperating with composer and arranger Radamés Gnattali. The interest in our research subject lies in the importance of popular music in Brazilian national identity. As stated by Vianna (1995), both are constituted simultaneously and mutually. Also, because of Perrone’s work in several practices (drumset, popular percussion, concert percussion), he can be understood as a mediator (HENNION: 1993, 2003; VELHO, 2001). From Luciano Perrone’s biography and work, the goals of this thesis are: - Improve the analysis on the characteristic elements of his performance on the drums, and conservation or change on these elements in a Brazilian drums style, issues Serra (2007) and Barsalini (2009) started to address, and; – Investigate Perrone’s role as a reference to other generations of musicians, a process growing stronger in recent times. To reach these goals, one works with bibliographic, discographic and fieldwork sources, in order to address our subject from multiple perspectives. Concerning his trajectory in Brazilian musical field, there is an important gap concerning samba’s execution on the drumset with Bossa Nova. This style promotes a new reading of the concept of modernity, and creates a polarization between traditional and modern in which Perrone’s style has difficulties to fit in. On the other hand, from the rhythmic point of view, one analyzes Luciano Perrone’s and other musician’s samba performances on the drumset, contributing to improve this music style’s comprehension. Finally, from the perception of the central role played by onomatopoeia in Perrone’s performance of samba, one compares this procedure in different samba’s and other musical practices’ recordings. Through the use of onomatopoeia by multiple samba composers from different styles, one arrives at conclusions which can extrapolate the analyzed sample, in search for samba’s stylistic traces at large. It is then possible to identify the persistence of *tresillo*’s paradigm-related phrases in sambas related to Estácio’s paradigm (SANDRONI, 2001).

Keywords: Samba. Drumset. Rhythm



## LISTA DE FIGURAS


Figura 1 – Duas imagens de Luciano Perrone ao instrumento	15
Figura 2 – Legenda	19
Figura 3 – Exemplo de padrão executado por Luciano Perrone	40
Figura 4 – Simplificação do padrão da figura 3	40
Figura 3 (Reapresentação)	52
Figura 5 – Exemplo de samba de prato	52
Figura 6 – Cometricidade e contrametricidade segundo Sandroni (2001)	72
Figura 7 – Níveis métricos (incorreto:  sem evidência local)	80
Figura 8 – Níveis métricos (correto)	80
Figura 9 – Níveis métricos comuns para ganzá e surdo	81
Figura 10 – Níveis métricos separados para ganzá e surdo	82
Figura 11 – O nível da semínima	84
Figura 12 – O nível da colcheia	84
Figura 13 – Exemplo de padrão com imparidade rítmica	85
Figura 14 – Exemplos de execução do padrão da fig. 13 na bateria	85
Figura 3 (Reapresentação)	86
Figura 15 – Exemplo de padrão rítmico com bumbo “a dois” (Bahia, s/d)	86
Figura 16 – Padrão rítmico marcação distribuído entre tambores (Castro, 1962)	87
Figura 17 – Exemplo de uso esporádico dos pratos de choque no samba de batucada (Perrone, 1963)	88
Figura 18 – Exemplo de uso constante dos pratos de choque no samba de prato (Ezequiel, 2009)	88
Figura 19 – Bumbo e pratos de choque no mesmo nível rítmico	89
Figura 20 – Bumbo e pratos de choque em níveis rítmicos distintos	89
Figura 21 – Níveis métricos segundo Ler Dahl & Jackendoff (1996)	91
Figura 22 – Deslocamento de níveis métricos	91
Figura 23 – Deslocamento de níveis métricos (resultado final)	92
Figura 24 – Padrão rítmico do prato de condução e pratos de choque no <i>jazz</i>	94
Figura 25 – Ostinato da cuíca	96
Figura 26 – Padrão de acompanhamento dos surdos	97
Figura 27 – Tamborins (execução no fuste) – compassos 23 a 26	99
Figura 28 – Tamborins (execução no fuste) – compassos 1 a 4	99
Figura 29 – Tamborins (execução no fuste) – compassos 49 a 52	100
Figura 30 – Alguns padrões dos tamborins	100
Figura 31 – Tamborins – compassos 97 a 100	101
Figura 32 – Padrão rítmico do agogô	101
Figura 33 – Padrão do agogô e paradigma do Estácio	102
Figura 34 – Padrão e variações do pandeiro	102

Figura 35 – Padrões rítmicos da Polca	104
Figura 36 – “Apanhei-te, cavaquinho”, compassos 1 a 4	105
Figura 37 – “Polca – Samba – Choro” compassos 1 a 17	108
Figura 38 – “Polca – Samba – Choro” c.1 a c.9	109
Figura 39 – “Polca – Samba – Choro” c.9 a c.17	110
Figura 40 – Manulação provável de [p1’]	110
Figura 41 – <i>Tresillo</i> deslocado e [p1’]	111
Figura 42 – “Polca – Samba – Choro” c.18 a c.21	111
Figura 43 – Níveis rítmicos na polca	112
Figura 44 – “Polca – Samba – Choro” c.26 a c.29	113
Figura 45 – “Polca – Samba – Choro” c.30 a c.33	114
Figura 46 – “Polca – Samba – Choro” c.34 a c.53	114
Figura 47 – “Polca – Samba – Choro” c.34 a c.42	115
Figura 48 – “Polca – Samba – Choro” c.34 a c.42 – interpretação alternativa	116
Figura 49 – “Polca – Samba – Choro” c.42 a c.45	116
Figura 50 – “Polca – Samba – Choro” c.46 a c.49	117
Figura 51 – “Polca – Samba – Choro” c.50 a c.53	117
Figura 52 – “Polca – Samba – Choro” c.54 a c.69	117
Figura 53 – “Polca – Samba – Choro” c.58 a c.62	118
Figura 54 – “Polca – Samba – Choro” c.65 a c.69	119
Figura 55 – “Polca – Samba – Choro” c.70 a c.73	119
Figura 56 – “Polca – Samba – Choro” c.74 a c.77	119
Figura 57 – “Polca – Samba – Choro” c.78 a c.81	119
Figura 58 – “Polca – Samba – Choro” c.82 a c.89	120
Figura 59 – “Polca – Samba – Choro” c.90 a c.95	120
Figura 60 – “Polca – Samba – Choro” c.108 a c.113	121
Figura 61 – “Polca – Samba – Choro” c.140 a c.143	121
Figura 62 – “Polca – Samba – Choro” c.146 a c.155	122
Figura 63 – Alguns padrões de condução	122
Figura 64 – Padrão da caixa e paradigma do Estácio	123
Figura 65 – Agrupamentos ternários	123
Figura 66 – Capa do álbum “Batucada Fantástica vol. 3”	126
Figura 67 – “Samba Vocalizado” compassos 01 a 13	129
Figura 68 – Padrão rítmico do teleco-teco	136
Figura 69 – Padrões denominados como teleco-teco	138
Figura 70 – Carreteiro	138
Figura 71 – Ziriguídum, marcação e condução	140
Figura 72 – “Maneco Telecoteco” (Marques / Roberto Lopes)	141
Figura 73 – “Teleco-teco” (Murilo Caldas / Marino Pinto)	142
Figura 74 – “Teleco-teco” (Vinicius de Moraes)	142
Figura 75 – “Samba do Ziriguídum” (Jadir de Castro)	142

Figura 76 – “Samba do Ziriguidum” – segmentação	144
Figura 77 – “Samba do Ziriguidum” e teleco-teco	144
Figura 78 – Deslocamento entre “Samba do Ziriguidum” e teleco-teco	145
Figura 79 – Agrupamento de valores rítmicos no samba	146

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Ordenação dos três casos por perfil melódico	132
Tabela 2 – Ordenação dos três casos por distribuição do procedimento vocal	132
Tabela 3 – Sistema didático de vocalização de Babatunde Olatunji	133

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA</b>	<b>18</b>
2.1	TRABALHO DE CAMPO	24
2.2	ESTRUTURALISMO, ANÁLISE MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA	28
<b>3</b>	<b>REVISÃO DA LITERATURA</b>	<b>35</b>
3.1	LUCIANO PERRONE	36
3.2	O BALANÇO	54
3.2.1	Ecos da Bossa	61
3.3	BOSSA E BATUCADA	64
<b>4</b>	<b>O RITMO DA BATUCADA</b>	<b>70</b>
4.1	TEORIA E BATERIA NO RITMO	70
4.1.1	Estrutura métrica	72
4.1.2	O ritmo da bateria e o ritmo do samba	82
4.1.3	Algumas generalizações imperfeitas	89
4.2	SAMBA E BATERIA EM LUCIANO PERRONE	94
4.2.1	Instrumentos do “Samba Vocalizado”	95
4.2.2	Polca, Samba e Choro	103
<b>5</b>	<b>VOZ, PALAVRA E O SAMBA DE PERRONE</b>	<b>125</b>
5.1	O SAMBA VOCALIZADO	127
5.1.1	A voz de Perrone e outras vozes	130
5.2	SAMBA E ONOMATOPEIA	135
5.2.1	Teleco-teco, Ziriguidum	135
5.2.2	Letra, música, onomatopeia	140
5.2.3	O ritmo da palavra e o ritmo do samba	145
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>148</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>153</b>
	<b>APÊNDICES</b>	<b>161</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A bateria chegou ao Brasil nas primeiras décadas do século passado e a referência mais antiga de que se tem notícia (IKEDA, 1984) data de 1917. O próprio instrumento é bastante recente: a produção comercial de pedais de bumbo – um marco, pois permite ao músico a execução com mãos e pés que caracteriza o instrumento – inicia em 1910. Entre os primeiros bateristas nacionais estão nomes como Walfrido Silva (também compositor com parcerias com Bide, Wilson Batista, Noel Rosa, entre outros), Sute e João Tomás (ambos trabalhando com Pixinguinha), e Luciano Perrone.

Nascido em 1908 e falecido em 2001, Perrone foi um músico de longa carreira e grande importância no Brasil. Atuou como baterista e percussionista na Rádio Nacional desde sua fundação, em 1936. Trabalhou durante décadas ao lado de Radamés Gnattali, que conhece em 1929, em Lambari (MG), onde cada um era músico contratado de um cassino diferente. Com Radamés, participou da emblemática primeira gravação do samba “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. E, embora nem todas as fontes concordem a respeito, acredita-se que tenha influenciado o arranjo do mesmo de forma decisiva, sugerindo a adoção dos ritmos de samba pelos instrumentos da orquestra, o que se tornou um marco.

Na década de 1940, graças à repercussão do programa Instantâneos sonoros do Brasil, viaja para a Argentina integrando uma orquestra para apresentar-se nos moldes do programa, e volta de lá consagrado como o “melhor baterista da América do Sul”. Recebe prêmios de melhor baterista nos programas Cinemúsica, da Rádio MEC nos anos 1950, 1951 e 1952, e no programa Em tempo de Jazz, em 1957.

Desde o final da década de 1940, integra o grupo que viria mais tarde a se tornar o Sexteto de Radamés Gnattali. Na década de 1960 o grupo viaja para a Europa, financiado pelo então Ministério da Educação e Cultura, integrando a Terceira Caravana Oficial da Música Popular Brasileira, com a missão de divulgar a cultura nacional.

Além disso, merece destaque em sua carreira o lançamento de dois álbuns de percussão solo, sem letras ou melodias, intitulados “Batucada Fantástica” e “Batucada Fantástica vol. 3”, nos anos de 1963 e 1972, respectivamente. Trata-se de um pioneirismo para a época, e a repercussão dos mesmos foi relativamente grande – o primeiro volume é

reeditado na França, e rende a Luciano o *Grand Prix International du Disque* (VASCONCELOS, s/d).



Figura 1 – Duas imagens de Luciano Perrone ao instrumento<sup>1</sup>

Além de baterista, atuou também como percussionista erudito, tocando tímpanos, vibrafone e caixa clara – é sua a execução do rulo de caixa do programa *Repórter Esso*, na Rádio Nacional – e como “ritmista”, denominação dada ao percussionista popular. Esta denominação aparece, por exemplo, nos lançamentos em que atuou como líder: no primeiro volume do “*Batucada Fantástica*”, o conjunto chama-se “*Os ritmistas brasileiros conduzidos por Luciano Perrone*”. Já no volume 3, lê-se “*Luciano Perrone e seus ritmistas brasileiros*”.

Por sua interseção entre diferentes práticas musicais de caráter percussivo, pode-se dizer que Perrone atua como mediador, na definição de Gilberto Velho (2001). Entendemos que a tradução e circulação de informações entre estas práticas, além de essencial para a consolidação do samba no Brasil, fazem com que Perrone seja visto como figura central no campo também no que concerne à respeitabilidade do baterista. Assim, em depoimento, Wilson das Neves credita a ele o aumento da dignidade ao baterista. “Antes do Perrone, se dizia que o baterista era aquele que batia em boi morto”, referência à membrana dos tambores, nesta época feita de couro animal.<sup>2</sup> Das Neves recorda também de seu primeiro encontro com

<sup>1</sup> Fontes: Bolão (2013, p. 136) e Didier (1996, p. 72), respectivamente.

<sup>2</sup> Atualmente as peles de couro para bateria são raras. A grande maioria é feita a partir de material sintético (nylon), e em uma variedade de especificações – espessuras, peles feitas com mais de uma camada de filme, coberturas com materiais que modificam o timbre, entre outros. Entretanto, o uso de peles de couro se mantém em muitos instrumentos de percussão.

Luciano Perrone, no qual foi advertido por ele que, se quisesse seguir carreira tocando bateria, deveria “levar o instrumento a sério”.

Atualmente, é possível notar um processo – ainda que incipiente – de construção de Perrone como referência na bateria brasileira. Saudado como “pioneiro” em obras didáticas, em revistas especializadas, trabalhos acadêmicos e revistas de grande circulação, também teve sua biografia escrita (porém até hoje não lançada) pelo jornalista Ary Vasconcelos (s/d). Por outro lado, esse processo parece menor, num primeiro momento, do que seria esperado para um instrumentista com a sua importância.

O presente trabalho representa o aprofundamento de interesses já manifestados em outra ocasião (AQUINO, 2009). Busca-se desta forma contribuir para preencher a lacuna referente ao estudo das trajetórias dos bateristas ligados à consolidação do instrumento no Brasil.

Tal interesse se justifica a partir da importância da música popular na formação de uma identidade nacional. Conforme Vianna (1995), tanto uma quanto a outra se constituíram simultaneamente e mutuamente. Além disso, destacamos que a noção de “brasilidade” está relacionada, entre outros elementos, a expressões afro-brasileiras, o que na música remete-nos ao universo da percussão, do qual a bateria faz parte. Desta forma, entendemos que estudar a bateria e a percussão no Brasil é, também, estudar o Brasil através da bateria e da percussão. Feitas estas constatações, busca-se apreender tanto o âmbito das práticas quanto o das estruturas musicais.

A partir do levantamento da trajetória e obra de Luciano Perrone, os objetivos do trabalho são:

- Aprofundar a análise acerca da existência de elementos característicos em sua performance e a permanência ou mudança dos mesmos na consolidação de um estilo brasileiro na bateria. Tais questões foram iniciadas nos trabalhos de Serra (2007) e Barsalini (2009).

- Investigar o processo de construção de Perrone como referência por gerações posteriores de músicos, e a intensificação deste processo na atualidade.

Para tal, adotamos uma metodologia que busca combinar fontes escritas e sonoras com o trabalho de campo. Deste modo, entendemos que o campo deve não apenas informar acerca do contexto, mas também do texto musical. Assim, optamos pelas seguintes estratégias:



– Reconstrução de sua trajetória através de registros escritos e entrevistas com pessoas de seu convívio.

– Trabalho de campo através de observação participante e entrevistas com o objetivo de investigar as mudanças entre as percepções atual e da época acerca de Perrone, além do aprendizado de seu estilo conforme compreendido por seus herdeiros simbólicos.

– Transcrição e análise comparativa de gravações de Perrone.

O texto está dividido na seguinte estrutura: no capítulo 2, de caráter teórico, realizamos um apanhado do desenvolvimento histórico dos estudos musicais, indo desde suas disciplinas de origem, até o foco nos temas que desenvolvemos aqui: a questão da análise rítmica aplicada à percussão. Também abordamos questões relativas à dicotomia indivíduo/sociedade, importante para nosso estudo, e sobre as especificidades de nosso trabalho de campo. O capítulo 3 trata da contextualização da atuação de Luciano Perrone diante do pano de fundo das discussões sobre música popular brasileira. Em sequência, no capítulo 4 abordamos os aspectos mais técnicos de ritmo tendo como objeto gravações de bateria e percussão tanto de Luciano Perrone quanto de outros instrumentistas. Realizamos também uma análise mais profunda de um solo do baterista. Finalmente, no capítulo 5, analisamos uma peça de caráter bastante específico: o Samba Vocalizado, faixa do álbum *Batucada Fantástica* vol. 3. A partir dessa análise e da comparação com outros usos da palavra na música e particularmente no samba, buscamos algumas conclusões de caráter mais geral acerca da rítmica desse gênero.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA

Neste capítulo iremos tratar sobre os aspectos mais gerais que norteiam teoricamente o presente trabalho e o contexto das disciplinas com as quais dialoga mais proximamente. Trata-se, evidentemente, de um esforço mais no sentido de situar o ponto de vista a partir do qual realizamos nossa pesquisa do que uma tentativa de esgotar as questões aqui presentes.

Questões mais específicas sobre ritmo serão apresentadas no capítulo 4, de maneira conjunta com os dados da pesquisa. De forma semelhante, aspectos teóricos relativos ao contexto estudado serão discutidos no próximo capítulo. Contudo, se trazemos temas específicos para o presente capítulo, é a partir da convicção de que os mesmos ajudam a esclarecer uma série de tomadas de posição realizadas ao longo do trabalho como um todo.

Ressaltamos desde já a opção do uso da grafia musical convencional – particularmente o sistema e a nomenclatura das figuras rítmicas – como meio de transmissão de conhecimentos musicais. Algumas adaptações serão realizadas para dar conta de melhor expressar nossas análises; estas estão explicitadas sempre que necessário. A escolha por esse método de apresentação se dá por uma série de razões. A primeira delas é o fato de que, para tratarmos dos assuntos ora abordados, faz-se necessária alguma forma de representação gráfica dos sons e suas durações. Desta forma, coloca-se a opção entre uma grafia convencional ou não convencional.

Diante desta opção, entendemos que a utilização de convenções gráficas menos comuns – ou mesmo a criação de uma convenção exclusiva para o presente trabalho – não tira dos leitores a necessidade de um aprendizado de sua decodificação. Desta maneira, optamos por uma convenção gráfica que tem maior alcance e que, portanto, é útil em um número maior de situações, além de ser aplicável a nosso objeto de forma satisfatória.

Esperamos que esta opção não afaste o possível leitor não familiarizado com a partitura convencional. Ao contrário, para estes leitores que estão interessados no universo do samba, nosso desejo é o de que essa escolha sirva como estímulo para o aprendizado destas ferramentas, o que permitirá o acesso a inúmeros trabalhos acadêmicos e didáticos. Dito isto, acreditamos que o texto que acompanha as imagens seja suficiente para que o leitor não familiarizado com a notação musical possa acompanhar os argumentos desenvolvidos, ainda que em linhas necessariamente mais gerais.

Evidentemente, isso não significa que a grafia musical convencional seja neutra, uma vez que esta surge no seio de uma prática musical específica e responde às questões colocadas por esta prática, e não por outras. Abordaremos esta questão no capítulo 4 em relação a pontos relevantes para nossa pesquisa. Entretanto, em que pese o eurocentrismo desta ferramenta, entendemos que tal opção não traz prejuízos à utilização das ideias ora propostas para o caso de transcrições realizadas com outros símbolos.

Finalmente, devemos destacar que esta ferramenta gráfica já foi amplamente utilizada para transcrever e analisar o gênero samba. Mais ainda, seu uso vai além das esferas acadêmicas: basta pensarmos nos arranjos de um sem número de gravações comerciais. Diante disso tudo, tal opção é feita com tranquilidade, e não acreditamos estar impondo ao samba algo “externo” e “reductor”. Dito isto, ressaltamos que, em todas as transcrições de bateria, adota-se a codificação para suas peças constituintes conforme a figura abaixo:

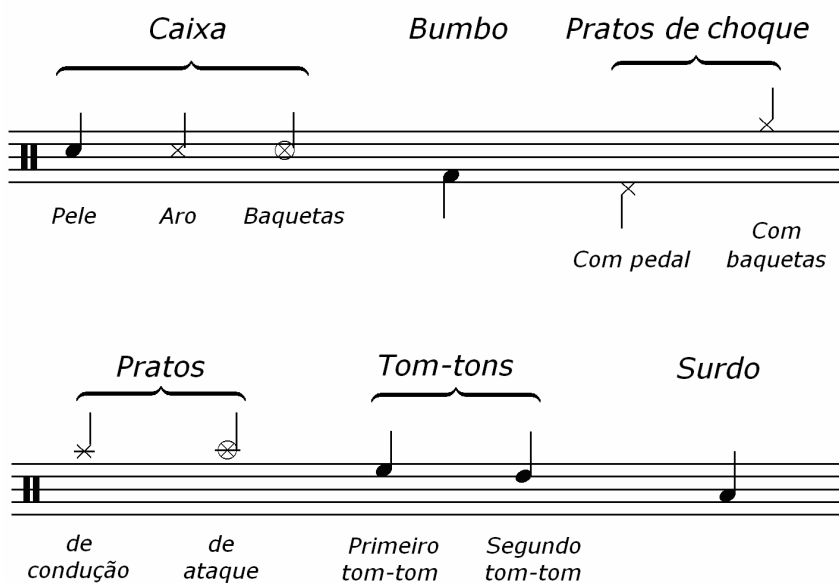


Figura 2 – Legenda

Conforme afirmamos anteriormente, a opção de recorte feita foi em favor de uma abordagem do objeto a partir de uma multiplicidade de perspectivas. Tal opção, de certo modo, está relacionada com a própria consolidação da etnomusicologia enquanto disciplina, já que, como nos lembra Alan Merriam (1964), a mesma encontra-se atravessada pelas áreas da antropologia e da musicologia. Desta maneira, apresentamos aqui apenas as principais referências em cada aspecto de nosso estudo, deixando para o corpo do texto a incorporação de outras contribuições e a relação das mesmas com esse quadro teórico mais central.

No plano social, pela multiplicidade de práticas musicais e de universos que se entrecruzam na figura de Luciano Perrone, possui centralidade a noção de mediação conforme Gilberto Velho (2001). Para este autor, tal noção está fortemente vinculada às mudanças ocorridas na Europa a partir do Renascimento, que têm como resultado, por um lado, as sociedades ditas complexas e, por outro, o indivíduo como “unidade mínima significativa, circulando e produzindo domínios socioculturais mais diferenciados”. (VELHO, 2001, p. 16) Note-se também que o autor ressalta a importância dos artistas individuais, destacando-se das corporações de ofício, como um elemento relevante na crescente importância das ideologias individualistas, renunciando a mística do gênio romântico do século XIX. A partir dessa centralidade da noção de indivíduo, trajetórias e biografias tornam-se importantes elementos na visão de mundo moderno-ocidental. Assim, os indivíduos circulam entre universos sociais afastados entre si – condição que a metrópole favorece –, de modo que

a possibilidade de lidar com vários códigos e viver diferentes papéis sociais, num processo de metamorfose dá a indivíduos específicos a condição de *mediadores* quando implementam de modo sistemático essas práticas. O maior e o menor sucesso de seus desempenhos lhes dará os limites e o âmbito de sua atuação como *mediadores* (VELHO, 2001, p. 25, grifo do autor).

Antoine Hennion (1993, 2003) utiliza o termo de forma diferente. Em primeiro lugar, pois sua análise está muito mais centrada na questão artística – e, particularmente, musical. Em segundo lugar, aqui o termo mediação não denota apenas o papel de determinados indivíduos, mas sim os elementos que funcionam como meios para que surja a arte como resultado – no caso da música, são citados, entre outros, “estilos, gramática, sistemas de gosto, programas, salas de concerto, escolas, empreendedores” (HENNION, 2003, p. 82), “instrumentos, músicos, partituras, palcos, gravações” (HENNION, 2003, p. 83).<sup>3</sup>

Noção próxima a estas é a de “mundos da arte”, de Howard Becker (2008[1982]) – sociólogo e músico amador de *jazz* – que trata de como os indivíduos se organizam coletivamente para produzir a noção de arte.

Em relação ao trabalho de campo, nos remetemos a diversos autores da área da Etnomusicologia. Dentre estes, por sua proximidade com o presente caso no que tange à relação pesquisador-objeto, merece destaque Bruno Nettl (1995, 2005) e sua noção de “Etnomusicologia em casa”.

---

<sup>3</sup> Todas as traduções de textos em língua estrangeira são do autor.

Finalmente, em relação à análise das estruturas rítmico-musicais das performances de Luciano Perrone, entendemos que um referencial rico é aquele desenvolvido a partir da etnomusicologia da África subsaariana. Nesta área, o trabalho de fôlego empreendido por Arom (2004[1985]) merece destaque. Isto porque há uma proximidade entre as práticas musicais por ele estudadas e o samba, embora ressaltamos que não objetivamos o estabelecimento de relações diretas de origem de células e articulações rítmicas específicas deste gênero musical. E, se no prefácio desta obra, o compositor Gyorgy Ligeti afirma que a contribuição de Arom possui utilidade até para o compositor de vanguarda, certamente estamos em um universo mais próximo daquele no qual esta foi elaborada. Dialogam também com este campo de estudos os trabalhos de Sandroni (2001) e Lacerda (2005), ambos apresentando olhares diferenciados sobre o caso brasileiro. Complementamos este ponto com referenciais sobre estrutura métrica vindos de Lerdahl & Jackendoff (1996). Por fim, ao falarmos sobre estrutura, entendemos não ser possível deixar de fazer referência à obra que desenvolveu tal noção de forma mais profunda – e na qual a música ocupa um papel de destaque: a do antropólogo Claude Lévi-Strauss.

Outro ponto importante relativo a nosso objeto é a opção, como elemento de recorte, por conduzir a investigação a partir de um indivíduo. Neste sentido, entretanto, não nos filiamos à concepção apontada por Dahlhaus (1997, p. 21). Esta entende o estilo como uma “expressão da personalidade ‘por trás da obra’”. É necessária também a precaução metodológica de evitar cair no pólo oposto, do determinismo histórico-sociológico. Nosso trabalho, desta maneira, orienta-se a partir da concepção expressa em Elias (1995). Este, ao escrever sobre Mozart, afirma: “não é meu propósito destruir o gênio ou reduzi-lo a outra coisa qualquer, mas tornar sua situação humana mais fácil de entender” (ELIAS, 1995, p. 19).

Em relação a este ponto, a perspectiva teórica de Pierre Bourdieu (2003, 2005) nos fornece importantes subsídios para pensar a questão da trajetória individual no mundo social, e nos deteremos nela mais extensamente. Seu pensamento está baseado em alguns conceitos fundamentais, a saber: *habitus*, campo, capital e poder simbólico.

A sociedade, para o autor, é dividida em diferentes esferas – os campos econômico, político, religioso, artístico, entre outros – que buscam progressivamente sua autonomia. Este termo é aqui entendido em seu sentido literal, isto é, de auto-*nomos*: estes campos buscam cada vez mais o poder de nomear quais são as questões e critérios relevantes para si próprios, e, com isso, fazem com que estas questões e critérios passem a existir. Este *nomos* é disputado

pelos agentes do campo, que buscam não apenas o poder econômico, mas também o poder do sentido, simbólico.

Este processo de autonomização dos campos tem como consequência uma maior divisão e especialização do trabalho, e com o progressivo desvencilhar-se de questões externas ao campo, este tenderia a funcionar cada vez mais sob uma lógica econômica. Desta maneira, para Bourdieu, a *prática econômica* representaria um caso específico de uma *economia das práticas*.

Desta maneira, a partir de uma relação propriamente econômica com as práticas sociais, a exploração de uma classe da sociedade por outra tornar-se-ia mais evidenciada; assim, a dissimulação e transfiguração do caráter dessa relação – dissimulação que anteriormente se dava de outras maneiras – passa a necessitar de “um trabalho institucionalmente organizado por parte das diversas instâncias do campo simbólico” (MICELI, 2005, p. XXXVIII). Assim, a autonomia dos campos está intimamente ligada ao seu papel propriamente ideológico.

Por sua vez, o conceito de *habitus* tem um papel importante para Bourdieu, pois é através dele que se dará a relação entre indivíduo e sociedade. O conceito será definido como um

sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma e graças às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidas por estes resultados” (BOURDIEU *apud* MICELI, 2005, p. XLI).

Ressalte-se que Bourdieu entende a aquisição do *habitus* como algo tão implantado no indivíduo que o mesmo chega até mesmo a apresentar-se no nível físico, como uma predisposição quase postural para determinadas atitudes. O autor aponta o papel estratégico das agências educativas na inculcação do *habitus* nos indivíduos: o sistema de ensino formal, os meios de comunicação, a família.<sup>4</sup>

Desta forma, a partir desse processo de formação dos indivíduos que opera num nível profundo, implementam-se significados culturais arbitrariamente definidos, ao mesmo tempo

---

<sup>4</sup> Desde já, em relação a este ponto, devemos fazer a observação de que o autor elabora sua teoria a partir do estudo do caso francês, no qual o sistema educacional é possui grande rigidez e desempenha papel preponderante na formação do indivíduo. Assim, a generalização deste referencial para a sociedade brasileira, notoriamente distinta em relação a este ponto, deve ser feita levando tal especificidade em consideração.

em que se busca mascarar a inculcação e a arbitrariedade do que é inculcado. É através do *habitus* que acontece o que Bourdieu chama de “harmonia preestabelecida entre os postos e os ocupantes” (Bourdieu, 2005, p. 127).

Este ponto tem duas consequências importantes: em primeiro lugar, a autonomia do indivíduo nunca pode ser total, já que está sempre condicionada a um *habitus* e uma posição no campo. Apesar dessas restrições, o autor afirma que ainda há margem de escolha e improvisações.

A segunda consequência é a de que as distinções de classe não operam somente a partir da posse de capital econômico, mas da própria construção do indivíduo. Isto faz com que sua teoria tenha um tom de denúncia, pois a partir do desmascaramento dessa suposta harmonia, naturalidade, tornar-se-ia possível uma reconfiguração de forças na sociedade.

Outro ponto que justifica este referencial: na medida em que sua produção teórica visa esclarecer as relações de poder dos processos de constituição do sentido, não é difícil compreender a opção de Pierre Bourdieu pela arte como uma de suas áreas de interesse. Finalmente, cabe notar que parece especialmente aplicável a nosso objeto de estudo a afirmação de Bourdieu de que, no processo de autonomização dos campos (entre eles o campo artístico), a autonomização do produto e a do produtor se fundam mutuamente. Isto porque, a partir das contribuições deste autor, podemos relacionar o aumento da “dignidade” dos bateristas – creditado por diversos atores a Luciano Perrone – com o processo de consolidação mútua do samba e de uma identidade nacional: a “dignidade” deste personagem é concomitante à consolidação do produto de seu trabalho – uma música popular que podemos caracterizar como autônoma e nacional.

Como vimos, a múltipla atuação de Luciano Perrone coloca a questão do papel do mesmo como mediador entre diferentes práticas. O sociólogo Antoine Hennion trabalha com a noção de mediação de uma maneira que será importante para o presente trabalho.

Antoine Hennion tem como objetivo a criação de uma sociologia do prazer estético, que respeite suas mediações específicas. Para o autor, “compreender a obra de arte como mediação, mantendo as contribuições da sociologia crítica, significa estudar a obra em todos os detalhes dos gestos, corpos, materiais, espaços, linguagens e instituições nas quais ela habita” (HENNION, 2003, p. 82). Ele buscará uma sociologia que leve em conta as especificidades da obra de arte – a “natureza artística da arte” (2003, p. 81) – o que significa, entre outras coisas, levar em consideração como dado importante a experiência estética dos sujeitos e as diferentes maneiras que estes têm para exprimi-las.

Com isso, busca sobrepor o fosso entre as análises puramente sociais e as análises estéticas ou semiológicas da “obra em si”. Hennion irá compreender estes dois extremos como polos opostos de um universo de tentativas de explicação (1993, p. 21). Para sobrepor esse fosso ele irá se apoiar também na história da arte, um campo onde estas duas tendências têm cada vez mais se aproximado.

O interesse do autor no estudo da música reside na natureza específica da mesma, uma forma de arte que não possui um objeto físico discernível (e incapaz de ser objeto de análises “realistas”), mas que acontece coletiva e processualmente – o objeto em si, e não apenas seu sentido, é criado através das mediações entre diferentes instâncias. Por essas características, o estudo da música tem uma contribuição importante a dar acerca da compreensão da obra de arte como mediação. Este aspecto será abordado “positivamente” na obra de Antoine Hennion. É a partir do caso da música que o autor busca uma teoria geral das mediações.

A especificidade da natureza da música tal como foi exposta acima é central em sua teoria na medida em que ele compreende que a sociologia crítica – que têm seu representante mais aprofundado no trabalho de Pierre Bourdieu – tira sua força da solidez do objeto a ser desmascarado; por isso a música é um objeto interessante para contrapor-se a esta teoria na medida em que não há objeto a ser desmascarado, e a existência de intermediários mediando a relação sujeito-obra é reconhecida de comum acordo pelos sujeitos. Para ele, o importante não é denunciar, mas compreender como os músicos instalam entre eles um objeto comum: a música.

## 2.1 TRABALHO DE CAMPO

No que se refere às fontes para a presente pesquisa, cabe ressaltar que a proximidade cronológica nos permitiu o recurso ao trabalho de campo como ferramenta capaz de complementar os dados documentais. Isto se dá em dois níveis: tanto no processo de reconstrução da trajetória de Perrone, quanto no de investigar sua constituição enquanto referência no presente.

Outro ponto que consideramos importante é a questão da familiaridade. Esta familiaridade tem duas faces: por um lado, tende a facilitar a capacidade de analisar o



material, uma vez que já existe um conhecimento prévio da prática à qual este se refere; por outro lado, exige um cuidado metodológico redobrado. Em primeiro lugar, pelo fato de que o próprio pesquisador faz parte do campo no qual Luciano Perrone desenvolveu sua atuação. Em segundo lugar, é preciso lembrar que a longa vida de Perrone e seu falecimento no ano de 2001 o trazem para um momento bastante próximo do presente. É preciso, portanto, reconhecer o caráter de familiaridade entre pesquisador e objeto.

Se esta constatação a princípio parece colocar em cheque as condições de neutralidade e objetividade necessárias à atividade científica, em outra perspectiva Gilberto Velho afirma que “a noção de que existe um envolvimento inevitável com o objeto de estudo e de que isso não constitui um defeito ou imperfeição já foi clara e precisamente enunciada” (VELHO, 1978, p. 36). Por outro lado, o autor enfatiza que familiaridade não significa necessariamente conhecimento, e coloca que, embora para o caso de um objeto “familiar” tenhamos “mapas” mais claros para nos orientarmos,

isso não significa que, mesmo ao nos defrontarmos, como indivíduos e pesquisadores, com grupos e situações aparentemente mais exóticos ou distantes, não estejamos sempre classificando e rotulando de acordo com princípios básicos através dos quais fomos e somos socializados (VELHO, 1978, p. 41-42).

Desta forma, realizou-se um trabalho de campo nos moldes da etnomusicologia mais tradicional, a partir do estabelecimento de uma relação de professor e aluno com Oscar Bolão. Considerado um herdeiro estilístico de Luciano Perrone, Bolão conviveu intensamente com o baterista durante suas últimas décadas de vida. A relação entre os dois foi de uma proximidade tal que Bolão herdou o instrumento de seu mestre.

Este tipo de trabalho de campo, segundo Bruno Nettl (2005, p. 141), caracteriza-se pela ênfase na participação, em contraste com abordagens anteriores cuja ênfase era na observação. Cabe notar também a existência de semelhanças com experiências recentes de trabalho de campo em etnomusicologia no Brasil, particularmente com as discussões empreendidas por Silva (2005) sobre a virtualização do campo ao se trabalhar em uma grande cidade e com um grupo com o qual o pesquisador possui alguma afinidade, aprofundando assim o que Nettl (1995, 2005) chama de “etnomusicologia em casa”. Outra referência importante, dessa vez por haver um objetivo comum – o aprendizado e a descrição de um estilo musical – é a tese de Ângelo Cardoso (2006).

A partir desse trabalho de campo surgiram e confirmaram-se indicações importantes para nortear a pesquisa. Um dos pontos enfatizados por Bolão, durante uma conversa informal em um dos primeiros encontros, diz respeito à relação com os outros profissionais no campo. Segundo nosso informante, para tocar samba no estilo de Perrone é preciso “ser amigo do baixista”. O que significa essa afirmação? A questão é que o músico que em geral mais interage com o baterista é o baixista. Por isso, tocar em um estilo “diferente” pode mudar as referências e a própria execução do baixista. Daí a necessidade de um maior entrosamento – e até mesmo de uma amizade pessoal, se formos levar ao pé da letra a afirmação – para que se possa sair da maneira mais usual de se executar o samba. Deste modo, é possível interpretar esse depoimento como um testemunho do caráter minoritário do estilo de Perrone. Além disso, aponta para uma consciência do próprio Bolão de que os estilos musicais não existem descolados de um contexto de relações sociais. Neste sentido, trata-se de uma concepção bastante próxima daquela não só de Bourdieu (2003, 2005), mas também de Howard Becker (2008[1982]).

Outro ponto importante diz respeito sobre a orientação estilística da concepção de samba compartilhada por Perrone e Bolão, sintetizada na frase “música brasileira é tambor”. Aqui temos um indício, na translação e adaptação para a bateria dos ritmos brasileiros, da importância do parâmetro timbre. Como veremos, esta afirmação – embora Bolão se referisse à música brasileira de maneira geral – vem ao encontro do estilo de Luciano Perrone de priorização dos tambores da bateria, num estilo conhecido como samba de batucada.

Ainda em relação ao estilo, cabe ressaltar que essa experiência de campo não comporta apenas o aprender o estilo, mas também o “aprender a aprender o estilo”. Isso porque existe uma contribuição efetuada por Bolão no sentido de buscar sistematizar uma didática do estilo de Perrone, principalmente através da criação e adaptação de métodos. Esse esforço considerável toma a forma de mais de 150 páginas de exercícios, um *corpus* sempre crescente, dos quais grande parte trabalha aspectos do samba de batucada, e alguns tratam especificamente de sua sistematização do estilo pessoal de Perrone. É importante ressaltar que, segundo conta Bolão, seu aprendizado realizou-se mais a partir do convívio constante com Luciano Perrone do que de um ambiente formal e sistematizado de “aulas”.

Desta maneira, merecem destaque na metodologia de ensino de Oscar Bolão os estudos de caixa e de tambores com os pés executando ritmos brasileiros. Na parte dos membros superiores, entram, além de frases transcritas de ritmos brasileiros – nos quais merecem destaque o samba e o choro –, métodos consagrados no ensino da bateria, muitos

deles importados. É o caso de Stone (1985[1963]) e de Spagnardi (2010[1997]). Sem dúvida esse tipo de combinação de ostinatos com leituras não é exclusivo, consistindo prática difundida no estudo da bateria, porém dois pontos são importantes. O primeiro é que tal procedimento é utilizado exaustivamente: cada exercício para as mãos deve ser executado uma série de vezes, cada uma delas em conjunto com um ostinato “brasileiro” realizado com o bumbo e os pratos de choque. Em segundo lugar, esta abordagem deixa entrever uma predominância do que denominamos concepção aberta, na medida em que dá maior destaque à sobreposição de diferentes linhas rítmicas, cada qual mantendo sua própria identidade. É uma concepção de bateria mais próxima da noção de percussão múltipla, o que é importante por ressoar a noção de bateria aberta que estabelecemos alhures (AQUINO, 2009).

Para finalizarmos, é importante salientar algumas questões de ordem ética. A primeira delas é o fato de que o “campo” de seguidores do estilo de Perrone e de pessoas que com ele conviveram é pequeno. Não há como garantir o anonimato dos informantes-chave. Isto sem dúvida torna mais complicada a realização de certas afirmações, que podem gerar conflitos no campo, e norteou algumas das trilhas percorridas ao longo do trabalho.

Outra questão que se coloca é o cuidado para não “invadir” o território dos informantes. Como nos lembra Bruno Nettl (2005, p. 146), é cada vez mais comum que etnomusicólogos tenham interesse na performance das músicas que estudam, assim como cada vez mais os informantes desejam escrever seus próprios livros. Este é certamente o caso, na medida em que o objeto de pesquisa faz parte da atuação do pesquisador como instrumentista, além do fato de Oscar Bolão acumular inserções na presente pesquisa como informante no campo e como fonte bibliográfica. Assim, uma dupla cautela se faz necessária. Em primeiro lugar no sentido de evitar uma interseção de objetivos entre pesquisador e informante. Acreditamos que este ponto passa pelo fato de o presente projeto não ter como objetivo a elaboração de materiais didáticos, que são o principal interesse de nosso informante. Em segundo lugar é preciso estar atento para problematizar os dados do campo, e assim evitar um enviesamento da pesquisa.

## 2.2 ESTRUTURALISMO, ANÁLISE MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA

A transcrição e a análise musicais com frequência constituem parte importante do trabalho do etnomusicólogo. Apresentam a capacidade (NETTL, 2005; COOK, 1987) de aproximar o pesquisador de seu objeto, possibilitando abordá-lo pelo prisma da inteligibilidade (MENEZES BASTOS, 1995).

Entretanto, em muitos casos estes procedimentos são realizados de uma maneira bastante pragmática. A bandeira do pragmatismo é defendida por Cook (1987, p. 1-4), que chega a afirmar (p. 3) que nenhuma metodologia analítica seria capaz de resistir a um exame detalhado de seus pressupostos. Ao mesmo tempo, Cook não rejeita a validade destes procedimentos, e afirma que estes deveriam fazer parte das ferramentas de todo musicólogo histórico e de todo etnomusicólogo, ao invés de se tornarem objetos exotéricos manipulados apenas por especialistas em análise.

Propomos, no presente capítulo, a investigação de alguns destes pressupostos. Ressaltamos desde já que não temos como objetivo fornecer subsídios a favor de uma abdicação deste instrumental. Ao contrário, podemos definir a questão central como sendo “o que se pretende ‘descobrir’ na análise?” Trata-se de uma pergunta técnica, mas também epistemológica. Neste sentido, podemos afirmar que os procedimentos analítico-musicais constituem um modo de fazer que não é isento de um modo de pensar. Com isso buscamos compreender a música não apenas como objeto em si, mas como *locus* de percepções e de produções de discurso.

Na medida em que a Etnomusicologia encontra-se atravessada pelas disciplinas da Antropologia e da Musicologia – entraremos nesse ponto mais adiante –, optamos por apresentar a questão da análise a partir de pontos de vista originários destas duas disciplinas. Esperamos, com esta escolha, enriquecer a discussão sobre o tema a partir de prismas menos explorados – embora certamente revisitando alguns motivos já clássicos. Salientamos também a opção de privilegiar aspectos teóricos, ao invés de discutirmos metodologias específicas. De qualquer modo, temos a análise musical como pano de fundo para as questões que levantamos, mesmo que estas questões muitas vezes se afastem do plano estritamente técnico.

Desta maneira, nosso objetivo neste capítulo é observar diferentes abordagens e pressupostos teóricos e epistemológicos de procedimentos analítico-musicais. Da

Antropologia, selecionamos o estruturalismo Lévi-Straussiano como foco principal. Já no campo da Musicologia, optamos por não apresentar o foco em um teórico específico, mas, a partir da própria consolidação da disciplina e também de questões levantadas pelo estruturalismo, perceber pontos de convergência e divergência.

Apesar dessa diferença de abordagem em relação a ambas as disciplinas, queremos aqui enfatizar que não se trata de uma tentativa de hierarquizar as contribuições de cada uma delas. Há uma noção um tanto difusa nos estudos musicais acerca da existência de uma via de mão única: uma noção de que as discussões e avanços teóricos e metodológicos se dão quase que exclusivamente no campo das Ciências Humanas – Sociologia, História, Antropologia, Psicologia –, com suas respectivas musicologias caminhando a reboque dessas discussões de maneira periférica, sem interferir no pensamento *mainstream*. Entretanto, consideramos que tal panorama não corresponde, muitas vezes, à realidade; e nossa escolha por uma teoria antropológica na qual a música ocupa um papel de destaque deve-se, entre outros motivos que explicitaremos adiante, pelo desejo de complexificar a dinâmica desta suposta via de mão única, que Menezes Bastos (1995) chama de “paradoxo musicológico”.

Um último ponto a ser ressaltado diz respeito a nossa abordagem em relação a este paradoxo. Este duplo atravessamento da Etnomusicologia pela Antropologia e Musicologia – o qual Menezes Bastos (1995, p. 10-12) considera como apenas um caso específico de uma situação mais geral das Ciências Humanas e das várias Musicologias – faz com que se perceba a música como possuidora de dois planos distintos: o sonoro e o cultural. O paradoxo, então, está em como estabelecer relações entre estes dois planos. Alan Merriam coloca o problema nos seguintes termos:

A Etnomusicologia carrega em si a semente de sua própria divisão, posto que sempre se compõe de duas partes distintas, a musicológica e a etnológica; talvez seu maior problema seja a fusão de ambas de uma maneira única, capaz de não fazer predominar uma sobre a outra, mas de levar ambas em consideração (Merriam, 1964, p. 3).

Mais à frente (p. 32-34), o autor formula seu modelo tripartite que considera capaz de dar conta da questão: este consiste na adoção de três níveis analíticos – o som musical em si, as concepções acerca do som, e os comportamentos geradores do som – que se influenciam mutuamente de maneira circular, formando um sistema fechado.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cabe aqui notar a semelhança deste modelo com o proposto por Jean-Jacques Nattiez (2005). Malgrado sua filiação a uma corrente de pensamento distinta – a semiologia –, este também constitui-se de três níveis, correspondentes termo a termo com os de Alan Merriam: os níveis neutro, estésico e poiético. Esta observação se

O etnomusicólogo Timothy Rice discute o modelo de Merriam, e afirma que é possível interpretar a maior parte dos trabalhos posteriores como “a busca de pontos de interseção, causalidade ou ‘homologias’ entre os ‘níveis analíticos’ de Merriam” (RICE, 2001, p. 157).

A partir de sua avaliação deste modelo, propõe um outro – fortemente influenciado pelo trabalho de Clifford Geertz (1989) – organizado também em três níveis: a produção/construção histórica; a conservação social; e a experiência individual da música. Segundo Rice, esta proposta consegue atingir os processos musicais fundamentais sem perder-se na questão da homologia entre música e cultura; possui também – pelo viés interpretativo que suscita – a capacidade de dar mais profundidade ao conhecimento produzido, e aproximar a Etnomusicologia da Musicologia Histórica e das ciências que buscam compreender o homem.

Em relação a Clifford Geertz, Jeff Todd Titon (2003) ressalta o grande impacto de seu pensamento na Etnomusicologia no último quarto de século. A metodologia de Geertz está baseada na noção da cultura como um texto. Porém, trata-se de um texto diferente do estruturalista: o trabalho do antropólogo não é o de analisar a estrutura do texto, mas sim o de interpretá-lo. Com isso, Geertz busca para a Antropologia um eixo mais próximo das Humanidades – mais especificamente da Crítica Literária – do que das Ciências Sociais.<sup>6</sup> É digno de nota que a metáfora do texto serve para teorias bastante afastadas entre si.

Esta breve exposição de algumas discussões no seio da Etnomusicologia tem como objetivo ressaltar a diferença entre os termos nos quais estas questões são normalmente colocadas e o enfoque do presente trabalho, que irá buscar nas disciplinas transversais pontos de vista distintos com o objetivo de enriquecer este debate. Ao mesmo tempo, salientamos a existência de pontos de contato entre os temas anteriormente apresentados e os que irão se seguir – notadamente no caso já apontado do pensamento do musicólogo Jean-Jacques Nattiez (2005).

Terminamos a presente seção analisando alguns pontos relativos ao estruturalismo proposto por Claude Lévi-Strauss, buscando especificamente pontos de contato com a música. Nossa escolha se dá por várias razões. Em primeiro lugar, pela densidade teórica de suas

---

faz importante porque Nattiez elabora seu modelo a partir da crítica do estruturalismo, e escreve especificamente sobre Lévi-Strauss, como veremos adiante.

<sup>6</sup> Menezes Bastos (1995, p. 39) nota que, se a Antropologia de Geertz quer aproximar-se, portanto, do campo da Arte, no campo da música, simultaneamente, vanguardistas como Pierre Boulez caminham no sentido oposto: a “cientifização” da Arte.

proposições: trata-se de um pensamento que marcou profundamente o campo das Ciências Humanas, e em relação ao qual ainda hoje (mesmo tendo sofrido diversas críticas) pesquisadores de diversas áreas tomam posições – um exemplo claro no campo da música é o de Nattiez (2005).

Em segundo lugar, porque a música ocupa um papel central em seu modelo de análise. E, mais ainda, porque sua abordagem no plano da cultura – tratando-a como objeto autônomo de caráter textual (embora aqui o texto esteja muito mais no campo da linguística do que no da crítica literária de Clifford Geertz) – é análoga à abordagem em relação à música que surge no contexto que examinamos anteriormente.

Desta maneira, Lévi-Strauss afirma que a afinidade entre a música e os mitos apresenta causas profundas, e rende homenagem a Richard Wagner (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 34-35), que é visto não apenas como o pai da análise mítica, como também chama a atenção para o fato de que esta análise foi levada a cabo em música. Para Lévi-Strauss, a resposta para essa afinidade

se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para inflingir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. (...) De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35).

Trata-se de uma dialética entre o diacrônico e o sincrônico. Da mesma forma que o ouvinte reconstitui na consciência a estrutura da obra musical ouvida no tempo, Lévi-Strauss afirma que “este livro sobre os mitos é, a seu modo, um mito. Supondo-se que possua uma unidade esta só aparecerá aquém e além do texto. Na melhor das hipóteses, será estabelecida no espírito do leitor” (2004, p. 24). Por outro lado, não podemos deixar de pensar em um paralelo com a análise schenkeriana, que opera no sentido inverso ao buscar reconstituir, a partir da sincronidade da partitura, a experiência temporal da audição (COOK, 1987). Cabe também ressaltar a concepção defendida por Lerdahl & Jackendoff (1996). Para os autores, “(...) a música não está presa a significados e funções específicos, como é o caso da linguagem. Num certo sentido, a música é pura estrutura, com a qual se ‘brinca’ dentro de certos limites” (LERDAHL & JACKEDOFF, 1996, p. 9). Todos estes fatores parecem aproximar música e mito:

São principalmente os aspectos neuro-psíquicos que a mitologia põe em jogo, pela duração da narração, a recorrência dos temas, as outras formas de retorno e paralelismo que, para serem corretamente localizadas, exigem que o espírito do ouvinte varra, por assim dizer, o campo do relato em todos os sentidos à medida que este se desdobra diante dele. Tudo isso se aplica igualmente à música (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35).

Essa questão sobre a música e o tempo é o tema central de Nattiez (2005). Para ele, “parece que a unidade do pensamento de Lévi-Strauss provém menos de sua concepção (ou da negação) da história do que, em termos gerais, de sua relação com o Tempo” (NATTIEZ, 2005, p. 69). Ao mesmo tempo em que busca uma genealogia linguística do pensamento lévi-strausseano, relacionando-o a autores como Saussure e Jakobson, Nattiez propõe, como superação do estruturalismo, uma análise tripartite, baseada nos níveis poético (criação), neutro (imanência da obra) e estésico (recepção). Como vimos, um modelo bastante próximo daquele proposto por Alan Merriam.

Desta forma, a argumentação de Nattiez não toma o rumo de uma negação da estrutura. Este ponto é de grande importância: embora queira ultrapassar a questão estruturalista, a análise do nível neutro é central para o autor. Nicholas Cook (1987, p. 7) vai na mesma direção, afirmando que os aspectos técnicos da estruturação musical – embora não fossem o cerne das preocupações – não eram de forma nenhuma ignorados pelos estudiosos da música de épocas anteriores ao nascimento da moderna musicologia e seu objeto, a obra de arte autônoma. Qual é, então, a diferença entre a percepção de uma estrutura e a concepção estruturalista? Dito de outra forma, em que consiste o ismo do Estruturalismo?

Entendemos que a resposta passa por um ponto distinto daquele eleito por Jean-Jacques Nattiez – a negação da história, a relação com o tempo.<sup>7</sup> Preferimos abordar a questão a partir da noção de sistema. Desta forma, entendemos que tanto as correntes mais importantes da análise musical (schenkeriana, Semiológica, Teoria dos Conjuntos, para ficarmos apenas em três exemplos), quanto a análise mítica de Lévi-Strauss, operam a partir do que denominamos de Modelo do Baralho. A analogia com os jogos de cartas se faz pertinente na medida em que, embora as combinações específicas das cartas e o resultado de uma partida em particular sejam inúmeros e muitas vezes imprevisíveis, ao afastarmos nossa perspectiva para além das circunstâncias empíricas, é possível perceber que tudo se encaixa,

---

<sup>7</sup> Isto porque embora Lévi-Strauss afirme que “a análise estrutural não quer se ver confinada aos perímetros já circunscritos pela investigação histórica” (2004, p. 27), o autor entende que a realidade é, em última instância, instável, e que o conjunto de mitos de uma população nunca é fechado. Além disso, sua análise está fundada em pressupostos históricos: a antiguidade do povoamento das Américas, os contatos constantes entre os povos, como “uma Idade Média à qual teria faltado sua Roma” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 27).



na medida em que tudo faz parte de uma série fechada e simétrica de “cartas”, organizadas segundo procedimentos lógicos de identidade e oposição.

A análise de Lévi-Strauss parte do princípio de que pessoas e “culturas” diferentes teriam diferentes cartas na mão, capazes de serem combinadas em diferentes mitos; tais mitos possuem relação uns com os outros na medida em que cartas (que seriam equivalentes aos episódios ou mitemas) são transformações específicas de outras cartas – organizadas em ordem crescente e divididas em quatro naipes equivalentes. É por isso que o nível do baralho inteiro só pode ser encontrado no conjunto da espécie humana – ou, em seus termos, no espírito.<sup>8</sup> Daí o fato de o autor conduzir sua análise mítica em um nível continental, chegando muitas vezes a transbordar essas fronteiras em direção ao global.

A música, assim como os mitos – lembremos da “profunda afinidade” anteriormente citada –, seria então uma instância privilegiada da representação do espírito humano. Ao buscar comprovar que, por trás da aparente arbitrariedade de variações dos mitos existiria um conjunto profundo de regras, “a conclusão inelutável seria de que o espírito, deixado a sós consigo mesmo e liberado da obrigação de compor-se com os objetos, fica de certo modo reduzido a imitar-se a si mesmo como objeto” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 29). Portanto a dimensão imanente da música e dos mitos é equivalente à dimensão imanente do espírito, “reduzido a imitar-se a si mesmo”. A lógica de combinação dos elementos constituintes tanto de uma quanto dos outros seria, portanto, a própria lógica da humanidade. Cabe aqui notar que esta concepção está profundamente ligada ao paradoxo da especificidade e universalidade da música ocidental que mencionamos adiante (4.1.1).

Como em Lévi-Strauss a música não é objeto de estudo, mas metodologia – uma vez que funciona como modelo analítico – podemos compreender suas proposições como constituindo uma Antropologia Musical. Anthony Seeger (2004) define esta categoria em oposição à de Antropologia da Música – não por acaso, o título da obra mais influente de Alan Merriam (1964). Diferentemente desta última, a Antropologia Musical consiste em “um estudo da sociedade a partir da perspectiva da performance musical, ao invés de ser simplesmente a aplicação dos métodos e questões antropológicos na música [caso da Antropologia da Música]” (SEEGER, 2004, p. xiii). Certamente existem diferenças profundas entre as proposições dos dois autores: a ênfase na performance no caso de Seeger; o fato de Lévi-Strauss ter em mente a música ocidental, e não a dos nativos. Entretanto, destacamos nas

---

<sup>8</sup> Se é que o baralho de fato existe, pois Lévi-Strauss afirma que “a etapa final [de seu projeto de investigação] jamais será atingida” (2004, p. 21).

duas abordagens o fato de a música não ser objeto (em Lévi-Strauss), ou apenas objeto (em Seeger), mas *ponto de vista*.

### 3. REVISÃO DA LITERATURA

Como afirmamos anteriormente, acreditamos estar em curso um processo de (re)construção da figura de Luciano Perrone como referência na bateria no Brasil. O que chama a atenção neste processo é, exatamente, seu caráter recente. O que fez com que Perrone perdesse, em grande parte, esse *status*? Quais são os aspectos que se colocam em movimento nesse momento da reconstrução?

Alan Merriam, (1964) aponta a ambiguidade do *status* social do músico em diferentes sociedades. Tal ambiguidade existe tanto aos olhos do próprio músico quanto da sociedade em geral: ao mesmo tempo valorizado pelo que faz e visto de certa forma como um desviante ou subalterno, combinando *status* social baixo e alta importância, e apresentando um comportamento desviante que é capitalizado pelo músico. Merriam traça um paralelo entre os músicos Basongye e os músicos de *jazz* (1964, p. 135-142), sendo que, nestes últimos, relaciona esta ambiguidade com a contradição entre os papéis de artista criativo e de entertainer comercial.

Por outro lado, a carreira de Luciano Perrone parece não se encaixar nessa descrição. O que vemos em seu caso, é, ao contrário, uma carreira bastante oficial, ligada de forma próxima a grandes instituições: a Rádio Nacional, os prêmios de melhor baterista do ano, a Caravana Oficial da Música Popular Brasileira. Ao mesmo tempo, sua construção como referência no samba na bateria não se dá a partir de uma herança cultural direta desse gênero, historicamente ligado às populações negras e marginalizadas.

Mesmo com essas questões em mente, ainda assim essa dupla mudança de *status* de Luciano Perrone permanece não explicada. Podemos creditar parte dessa reconstrução a seu falecimento recente (2001) e ao centenário de Radamés Gnattali (2006), dois eventos relativamente próximos do momento presente, nos quais a atuação de Perrone torna-se propensa a vir à tona.

Entretanto, acreditamos que tais fatores não explicam toda a questão. Primeiramente porque seu caso não é único – não tanto em sua reconstrução, mas em sua desconstrução. Como falamos anteriormente, o conhecimento relativo a diversos bateristas das gerações mais antigas ainda não está devidamente organizado. O caso de Luciano Perrone talvez seja paradigmático porque o mesmo possuía grande consagração, o que não impediu que passasse

por processo semelhante aos demais. Basta compararmos seu caso com o do baterista mais proeminente da época nos EUA, Gene Krupa, para percebermos que trajetórias semelhantes não construíram memórias semelhantes.

Devemos aqui deixar claros dois pontos em relação ao trabalho. O primeiro lugar é o fato de que nosso objetivo é ajudar a lançar luz sobre esse processo como um todo, e não o de reparar algum tipo de “injustiça histórica”. Não há dúvidas de que a produção de conhecimento acerca do tema é relevante, e que, se pensarmos no todo, ainda há muito a fazer. Por outro lado, essa produção de conhecimento é realizada a partir do ponto de vista do pesquisador, e não deve passar uma imagem distorcida e idealizada de um campo musical isento de conflitos. Se nem todos os conflitos identificados chegam ao trabalho final, é por conta, sobretudo, de questões de ordem ética. Em segundo lugar, essa idealização também não deve estar presente na comparação das trajetórias de Luciano Perrone e Gene Krupa. Não se trata de um elogio ao caso americano frente ao brasileiro, mas sim de mapear pontos de contato e divergências. Além do mais, devemos destacar que tal comparação surge a partir dos próprios dados do campo.

### 3.1 LUCIANO PERRONE

Luciano Perrone é objeto de alguns estudos acadêmicos que necessitamos rever, pois apresentam importantes contribuições nas quais nosso trabalho se apoia. Por conta disso, realizaremos citações mais extensas nessa seção. O mais antigo destes, Serra (2007), atualiza os dados biográficos de Luciano Perrone principalmente a partir de Vasconcelos (s/d), e de outras fontes mais recentes. Em relação à parte musical, Serra analisa quatro execuções de Luciano Perrone em busca de padrões rítmicos característicos.

Desde o início, o autor aponta para a necessidade de um aprofundamento de “todos os aspectos sociais, históricos, políticos, entre outros, que envolvem um tema como este” (SERRA, 2007, p. 1). Por outro lado, sua própria pesquisa “se limita à análise dos padrões rítmicos que Perrone utilizava ao tocar samba na bateria, usando como referência o modelo de samba criado a partir da década de 1930 no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro” (SERRA, 2007, p. 1).

Para a realização de seu estudo, o trabalho de Carlos Sandroni (2001) é referência para a construção das análises. Assim, Serra está, sobretudo, interessado em buscar questões estilísticas na execução de Luciano Perrone na bateria:

A comparação entre as células rítmicas deste paradigma de samba com as utilizadas por Perrone visa ajudar a esclarecer o seu estilo, dito inconfundível, de tocar samba na bateria. A questão é que ele incorporou este material rítmico do samba e o transpôs para a bateria (2007, p. 1).

A pergunta que devemos fazer é, então, como é possível conciliar um estilo “inconfundível” com um “modelo de samba”? Não existe uma resposta fácil para este ponto, na medida em que o autor não realiza comparações. Também devemos apontar que, se o trabalho de Serra não tem como objetivo “responder por que Luciano Perrone utilizava tais padrões rítmicos, mas sim constatar que ele os utilizava ao tocar samba na bateria” (2007, p. 2), buscaremos nos aprofundar nessa questão. Não propriamente em porque ele tocava do jeito que tocava, mas porque se deixou de tocar dessa maneira. Para isso, fazemos um esforço em articular as esferas individual, social e musical.

O autor também reconhece, em sua interpretação de Ary Vasconcelos, a questão de o músico ter perdido, na atualidade, a maior parte de seu prestígio:

“O mais famoso baterista brasileiro de todos os tempos” (VASCONCELOS, s/d, p.1) Supõe-se que Ary Vasconcelos baseia esta afirmação no cenário da música popular brasileira das décadas de 1940 e 1950, pois, como já mencionado, Luciano Perrone permanece praticamente desconhecido da atual geração (SERRA, 2007, p. 5).

Um ponto em que iremos nos deter diz respeito à mudança de orquestração do samba, representada pela migração das células rítmicas para os instrumentos da orquestra. A novidade foi primeiro implementada no arranjo de “Ritmo de Samba na Cidade”, composição de Perrone que não foi lançada comercialmente, e depois em “Aquarela do Brasil”, considerada um marco.

Serra (2007, p. 12) nota que existem duas explicações para o fato: a primeira, versão “oficial” de Perrone, que foi reforçada em entrevista ao autor por Oscar Bolão, de que essa adoção foi motivada pela ausência de uma seção rítmica de maior porte nas orquestras de rádio. Assim, segundo relata o próprio Perrone (HISTÓRIA, 2000), este teria sugerido a Radamés Gnattali que mudasse a maneira de arranjar os sambas na época. Isto foi motivado pelo fato de que as orquestras, quando iam gravar uma canção, podiam dispor de muitos

ritmistas. Porém, quando o mesmo arranjo era executado na Rádio Nacional, Perrone sozinho estava a cargo da seção rítmica, e o arranjo soava, assim, vazio ritmicamente.

A segunda é a ideia desenvolvida por Sandroni (2001) de que os cantores, ao adotarem uma divisão rítmica mais contramétrica e intuitiva, próxima daquela do acompanhamento de percussão, acabavam por entrar em conflito rítmico com os naipes da orquestra. Assim, os arranjadores buscariam trazer para a orquestra a “bossa” da interpretação dos cantores.

O próprio Sandroni (2001, p. 212-217) vai mais além em sua proposta: percebe que a articulação rítmica é distinta entre os diversos naipes da orquestra, e relaciona essa diferença à origem social dos músicos. Desta forma, músicos com origem e formação musical mais populares (no caso brasileiro, os instrumentos de sopro) aderem a uma rítmica mais próxima daquela da percussão, enquanto os instrumentistas oriundos de camadas sociais mais altas e de formação erudita (caso da maioria dos instrumentistas de cordas friccionadas) tocam de forma menos sincopada, ou mais cométrica.

Há que se notar, entretanto, que existe uma importante diferença entre os dois processos acima elencados. A explicação de Sandroni diz respeito sobretudo ao universo da interpretação – embora o autor não tenha acesso às partituras dos arranjos em que nota a ocorrência do processo, ele se vale de prática comum nas gravações da época, na qual a melodia principal era exposta de maneira instrumental por diferentes naipes da orquestra. Desta forma, é altamente implausível que se trate de um arranjo no qual foi intenção do compositor que dois naipes da orquestra tocassem a mesma linha, porém apenas um deles adiantasse determinados ataques, enquanto o outro os realiza na cabeça do tempo.

Esta assimetria fundamental das duas versões sobre o mesmo fenômeno é percebida por Serra não como uma complementariedade, ou um *continuum* de práticas sambísticas, mas como oposição. Desta forma o autor afirma que “quanto ao motivo que gerou a idéia, ficaremos, é claro, com o relato de seu próprio criador” (SERRA, 2007, p. 12).

A partir destas duas perspectivas, propomos, ao contrário, pensar na contribuição de Perrone e Gnattali como a sistematização e o uso intencional de um procedimento que já ocorria de maneira informal. Devemos aí também notar que o processo de consolidação do samba passa pela adoção de uma rítmica comum. Mais do que isso, consideramos importante ressaltar que, em que pese as contribuições desses dois agentes e o ineditismo e o caráter de marco atribuído aos arranjos de “Ritmo de samba na cidade” e “Aquarela do Brasil”, estamos diante de um processo mais complexo, no qual idas e vindas, contradições e significados sociais entram em jogo.

Esse processo de adoção de um repertório rítmico comum é, desta forma, gradual. Num primeiro momento, os procedimentos que hoje reconhecemos como características do samba estavam presentes mais fortemente no naipe de percussão e nos cantores, notadamente duas categorias de músicos que frequentemente não trabalham com notação e são vistas como mais “intuitivas”. Progressivamente, transbordam dos reservatórios onde estavam originalmente contidas, embebendo solistas e acompanhadores em um repertório comum de células, síncopes e interpretações. Devemos ressaltar a importância desse processo, uma vez que hoje esse compartilhamento mais ou menos uniforme de procedimentos rítmicos é um axioma dos estudos de samba – e, acreditamos, de outras práticas musicais também – poucas vezes enunciado. É a partir dele que o próprio Sandroni define a motivação inicial de seu estudo como sendo a percepção de que a “batida” do violão acompanhador no samba possui a característica de “resumir” a rítmica do gênero. É a partir dela, também, que postulamos um processo análogo na bateria, e que buscamos lastrear nossa análise das correspondências entre voz e percussão realizadas no capítulo 5.

Outro ponto importante destacado por Serra é o fato de que

a “bateria” de Perrone era, na verdade, uma coleção imensa de instrumentos rítmicos e até melódicos como o vibrafone. Caminhava por vários “mundos” musicais, sendo virtuose dos ritmos populares, a começar pelo samba e a continuar pelo *jazz*, era também timpanista de grande brilho nas atuações em peças sinfônicas executadas pela orquestra da Rádio Nacional (SERRA, 2007, p. 14).

Neste trecho temos menção a dois aspectos importantes: a noção de uma bateria aberta, próxima da percussão múltipla e incorporando diversos instrumentos, e uma multiplicidade de práticas musicais que podemos associar a Luciano Perrone e, portanto, atribuir-lhe um papel de mediação. No caso específico acima relatado, ambos os aspectos se conjugam: a multiplicidade de instrumentos e a de práticas musicais.

Por outro lado, Serra apresenta suas transcrições em uma versão bastante simplificada. Como exemplo dado pelo próprio autor (SERRA, 2007, p. 24), o ritmo abaixo, oriundo de Bolão (2003, p. 137):

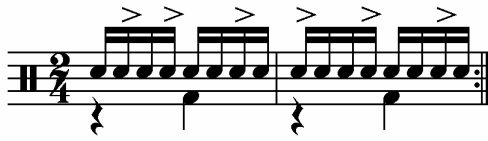


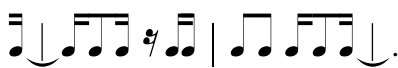
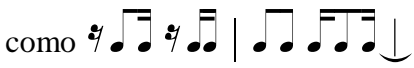
Figura 3 – Exemplo de padrão executado por Luciano Perrone

Serra aplica uma série de transformações ao ritmo apresentado na figura 3, transformando-o no que se segue:



Figura 4 – Simplificação do padrão da figura 3

Desta forma, os ritmos são apresentados destituídos de informações sobre sua instrumentação. Além disso, como no exemplo acima, diferentes graus de atividade rítmica são ignorados em favor de um “esqueleto” simplificado. É interessante notar que, no que se refere à percepção de grupamentos, conforme a teoria de Lerdahl & Jackendoff (1996), tanto os acentos quanto as diferentes durações são elementos capazes de produzir essa percepção de forma análoga. Entretanto, para os fins do trabalho ora realizado, é importante notar que diferenças de instrumentação são portadoras de diferenças de significado social – assim, por exemplo, a oposição entre samba de batucada e samba de prato de que falaremos adiante. Além disso, enfatizamos a necessidade de aprofundamento dessa análise a partir da incorporação da noção de diversos níveis rítmicos, temas que desenvolveremos no capítulo 4.

Devemos também destacar a interpretação feita por Serra em relação ao ponto de início dos padrões rítmicos de acompanhamento empregados por Luciano Perrone. Por um lado, Sandroni (2001) – referência rítmica central para Serra (2007) – apresenta o início do padrão rítmico associado ao tamborim como . Desta forma, o padrão inicia na semicolcheia imediatamente anterior ao início do primeiro compasso. Por sua vez, Serra compreende o ciclo iniciando na segunda semicolcheia do primeiro compasso, como . Este ponto poderia até passar despercebido, mas trata-se de uma escolha teórica de seu autor. Serra justifica essa opção da seguinte forma:

Esta é uma opção que se faz presente neste trabalho por entender que este seria o ponto de partida do padrão rítmico. Ao ouvir as gravações de Perrone



na bateria, era ali o ponto de entrada quando linhas rítmicas deste tipo eram utilizadas. Com isso, acontece uma mudança em relação ao pensamento de Sandroni quanto à leitura que se faz destes ciclos rítmicos, o que para ele é 9+7, no presente trabalho é pensado como 7+9 por entender que a semicolcheia que antecipa o primeiro compasso pertence à quase-metade que se inicia no segundo compasso (SERRA, 2007, p. 58).

Em relação a este ponto, nos filiamos à interpretação dada por Sandroni, e não à de Serra. Este último considera apenas a entrada da bateria, enquanto que, ao analisarmos o ritmo harmônico de um acompanhamento de samba, percebemos que a última semicolcheia do segundo compasso já apresenta o acorde do compasso seguinte. Também no caso da melodia principal, esta seguirá também a harmonia do próximo ciclo. Desta maneira, entendemos que é ali o início do padrão rítmico do acompanhamento, e portanto a bateria não constitui exceção a esta regra.

É interessante notarmos que esse recurso – o da síncope sobre a barra de compasso, cuja interpretação de Serra contradiz – é, ao contrário, central na caracterização do gênero, fato apontado por Menezes (2012), para ficarmos em apenas um exemplo. Desta maneira, quando Perrone inicia seu acompanhamento pela articulação presente na segunda semicolcheia do primeiro compasso, devemos entender isso como um início acéfalo em relação ao padrão de acompanhamento, que tem a sua primeira nota omitida, e não como o início do ciclo. Trazendo dados de outra ordem, nossa experiência de percussionista acompanhador do gênero nos mostra ser comum acontecer uma adaptação do padrão de acompanhamento em sua primeira exposição, de modo a evitar um início acéfalo e garantir a coincidência com a primeira pulsação da peça. Assim, encontra-se normalmente uma solução

como . The notation consists of two measures. The first measure contains a quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note. The second measure contains a quarter note, an eighth note, a dotted quarter note, and a quarter note. A vertical bar line is placed between the eighth and dotted quarter notes of the second measure, indicating a syncopated bar line.

A partir daí, o padrão rítmico segue repetindo-se de maneira idêntica aos compassos 3 e 4 do trecho acima. Este caso também corrobora a interpretação de Sandroni e Menezes, que, cada qual utilizando terminologia e conceituações distintas, dão conta do referido fenômeno.

Outro trabalho que aborda a execução de Luciano Perrone na bateria é o de Barsalini (2009). O autor tem seu foco principal em outro baterista, Edison Machado, mas utiliza as performances de Luciano Perrone como contraponto, para diferenciar duas abordagens, o

samba de batucada e o samba de prato.<sup>9</sup> Perrone está associado ao primeiro, Machado ao segundo:

Luciano Perrone, personagem da primeira geração de bateristas brasileiros, teria sido o mais ativo na execução de um padrão de samba executado em tambores, do qual derivou o samba batucado. Esse padrão, expresso em diferentes variações, parece ter sido hegemônico até a década de 1950. A partir de então, foram desenvolvidos novos padrões de execução, seja para suprir as exigências geradas por transformações da música popular, seja impulsionando algumas dessas transformações. Entre esses novos padrões estaria então o samba de prato (BARSALINI, 2009, p. 3).

Cabe ressaltar que, com isso, Barsalini utiliza a execução de Perrone para caracterizar um estilo compartilhado; apesar de parecido com o recorte de Serra, aqui não há a questão do estilo individual. Ao contrário, este é visto como um fator complicador, na medida em que um dos critérios do autor é o de as gravações “terem sido executadas por Luciano Perrone ou Edison Machado. Essa restrição, além de anteriormente anunciada e justificada, ajuda a identificarmos padrões sem nos perdermos em muitas variantes e sutilezas individuais de muitos bateristas” (BARSALINI, 2009, p. 3).

Em nosso próprio trabalho abordaremos outra variável ao nos debruçarmos sobre os álbuns liderados por Luciano Perrone. Partimos do recorte individual, porém parte de nosso material diz respeito a execuções instrumentais coletivas. Por um lado, isso levanta a questão de até que ponto Perrone impõe sua individualidade ao resultado final. Acreditamos que o fato de ser o líder do conjunto e assinar a obra dê a ele autoridade suficiente para que tal processo ocorra, ainda que necessariamente de forma incompleta. De qualquer maneira, apontamos como uma lacuna do conhecimento ainda não preenchida o aprofundamento desses pontos a partir de um estudo comparativo de diferentes indivíduos.

A questão do prestígio do baterista dentro do campo musical, cujo aumento foi um processo no qual, segundo diversos atores, Luciano Perrone teve papel de relevância, também não passa despercebida pelo pesquisador:

A partir do que pudemos constatar, fica claro que a adoção da bateria, somada a outras atitudes, trazia num primeiro momento um *status* ao grupo, como algo essencial ao seu ingresso em nobres ambientes de trabalho. Mas impõe-se a seguinte questão: será que o próprio baterista gozava desse privilégio?


---


<sup>9</sup> Note-se, desde já, que o “samba de prato” designa uma maneira de execução do gênero na bateria, e o prato a que o termo se refere é o prato de condução do instrumento. Não há, portanto, qualquer relação com o uso do prato e faca no samba de roda baiano.

Levando em consideração as fontes bibliográficas consultadas nesse trabalho, parece que não. Porque poucos são os registros e menções a esses instrumentistas nas fontes por nós consultadas. Das raras citações que encontramos, grande parte se justifica pelo deslumbramento com o novo instrumento, ou com as exóticas destrezas de “malabarista” do executor – cujo nome quase nunca é citado – ou com o “estrondoso barulho” causado. Nenhuma delas se refere de forma especial ou prestigiosa – como o fazem com solistas ou compositores – ao baterista. Também não há comentários sobre as maneiras pelas quais os pioneiros teriam adaptado o instrumento aos ritmos brasileiros (BARSALINI, 2009, p. 27).


Como o autor afirma, entretanto, não é seu objetivo aprofundar-se no estudo das performances de Luciano Perrone. Este cumpre apenas a função de servir como contraste para a execução do samba de prato por Edison Machado. Por conta disso, Barsalini trabalha com o acompanhamento de duas canções de Ary Barroso: “Faceira” e “Na Baixa do Sapateiro”.

“Faceira” é considerada a primeira faixa gravada no Brasil com frases de bateria solo – o que mais uma vez destaca o caráter precursor de nosso objeto de pesquisa. Vale ressaltar que, cronologicamente, a gravação de “Aquarela do Brasil” a que nos referimos anteriormente está situada entre ambas.

Cabe aqui destacar que, no caso de “Na Baixa do Sapateiro”, o padrão do acompanhamento é percebido hoje mais como idiossincrático, específico daquela composição, do que como algo difundido entre gravações de samba. Podemos creditar essa diferença de percepção ao fato de, no caso de “Na Baixa do Sapateiro”, haver a incorporação da frase  no arranjo de sopros, fato inexistente em “Faceira”. Podemos perceber essa mesma frase em diversas outras gravações da canção, por exemplo a de Gal Costa.<sup>10</sup>

No caso de “Faceira”, é mais difícil perceber o acompanhamento. Barsalini (2009, p. 49) o transcreve como uma linha grave que executa semínimas, e uma linha aguda que faz praticamente a mesma figura de “Na Baixa do Sapateiro”, porém invertida: . Como essas linhas representam o acompanhamento como um todo, não estão associadas diretamente a timbres da bateria (ao contrário, no caso de “Faceira” o piano é o instrumento mais claro). Ficamos divididos entre duas possibilidades de escuta. A primeira possibilidade é ouvir de acordo com a proposta de Barsalini – o que nos leva a um território situado entre os paradigmas do *tresillo* e do Estácio. A segunda é, em conjunto com

<sup>10</sup> BARROSO, Ary. “Na Baixa do Sapateiro”. Intérprete: Gal Costa. “Aquarela do Brasil”. Gravação sonora em LP. Phillips, 1980.

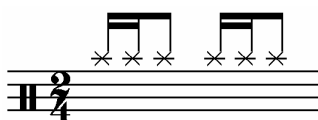
as síncopes realizadas pelo cantor, que adianta esse ataque, perceber o padrão como um todo que está em jogo com a nota adiantada. Teríamos assim uma versão simplificada do paradigma do Estácio: . De qualquer forma, tanto num caso quanto no outro, é necessário ressaltar que estamos levando em conta o acompanhamento como um todo, dada a dificuldade da escuta isolada da bateria.

Outro ponto importante onde estabelecemos diálogo com o autor é na definição de três categorias importantes para o estudo da percussão de samba: condução, marcação e fraseado. Ao dividir as funções dos instrumentos de uma bateria de escola de samba, Barsalini as define da seguinte forma:

- a) grupo dos instrumentos responsáveis pela determinação de frases rítmicas (os mantenedores de padrões reconhecidos como *time lines*);
- b) grupo dos instrumentos com função predominante de marcação dos tempos fortes sobre os quais o ritmo é estruturado;
- c) grupo dos instrumentos com função predominante de condução (BARSALINI, 2009, p. 32).

Consideramos importante expandir esta definição em alguns sentidos. Em primeiro lugar, esclarecer que se tratam de categorias nativas, compartilhadas por ritmistas de escolas de samba e bateristas. Devemos destacar também que seu caráter não é somente rítmico, mas também timbrístico. Ritmicamente, a condução está relacionada à repetição constante da menor duração (no caso do samba, as semicolcheias), associada a instrumentos de percussão ou peças da bateria de timbres agudos. No primeiro caso, platinelas do pandeiro, ganzá, tarol; no segundo, caixa, pratos de choque, e prato de condução. Note-se que a própria nomenclatura do prato apropriado a esta função é “prato de condução” (em inglês conhecido como *ride cymbal*), em oposição aos pratos adequados à execução de acentos, ditos “de ataque”. Pratos de condução e de ataque são referidos conjuntamente como pratos suspensos, por ficarem montados em uma estante, presos apenas pela parte central. Note-se também que, por opção estética ou por questões técnicas relativas à execução em andamentos rápidos, pode-se substituir a condução simples em semicolcheias por um padrão que omita algumas notas,<sup>11</sup> ou até mesmo por uma estrutura com maior grau de variação.

<sup>11</sup> Por exemplo:



A marcação, por sua vez, está associada aos timbres graves (surdos, bumbo). A exceção fica por conta do surdo de terceira ou surdo de corte, um instrumento que realiza frases – em muitas escolas são até mesmo solistas, cada ritmista pode improvisar de forma livre e individual. Entretanto, apesar de ser um timbre grave, cabe notar que os surdos de terceira são os de menores dimensões – e portanto os mais agudos – de sua família, com diâmetros que raramente ultrapassam as 18 polegadas. Em comparação, os surdos de maior diâmetro alcançam até 28 polegadas.

Devemos ressaltar também que se tratam de categorias específicas ao universo do samba. Por exemplo, quando se diz, num trio de forró, que o zabumba tem a função de marcação, o sentido do termo se altera: por um lado, ainda se trata de uma referência de sustentação rítmica para ouvintes e demais executantes. Também é mantida a referência ao timbre grave. Por outro lado, a noção de pulsação isócrona se perde. É mesmo interessante notar que, nesse universo, não é incomum encontrarmos uma pulsação isócrona a cargo do agogô; entretanto, este não possui a função propriamente de referência, de marcação, realizando algo que é percebido mais – malgrado sua divisão absolutamente regular – como fraseado, um elemento que carrega uma informação a mais.

Estas definições são importantes porque, por exemplo, a caixa da bateria pode atuar num híbrido condução-fraseado, articulando todas as notas e acentuando algumas delas. É isto que ocorre na figura 3, anteriormente, e é um recurso importante das execuções de Perrone. Assim, podemos entender que Serra (2007) realiza basicamente uma operação de subtrair dos padrões que analisa os elementos de condução e marcação, expondo o esqueleto rítmico dos elementos de fraseado. Entretanto, as conclusões a que chegamos no capítulo 4 só são possíveis quando tomamos essas execuções em seu todo, percebendo a existência de diversas linhas, porém sem excluí-las da análise.

Por outro lado, nos exemplos em que analisa, Barsalini não vê a função de condução ser exercida pelo baterista:

O uso reiterado de acentos e valorização das semicolcheias deslocadas dos pontos de apoio (tempos e contratempos) em contraponto à marcação regular dos bumbos nos tempos aponta para o desenvolvimento de uma linguagem em que o baterista passa a assumir duas funções simultaneamente: a de marcação (com o pé) e a de determinação de frases (com as mãos), esta segunda mais livre, explorando justamente os espaços não preenchidos pela marcação. A função de condução fica sob responsabilidade de outro percussionista, no caso de Na baixa do sapateiro, um pandeirista (BARSALINI, 2009, p. 56).

E, a partir dessa constatação – que nosso trabalho e o de Serra (2007) mostram não ser uma característica necessária de suas performances –, se pergunta:

O que representaria para o músico em questão a bateria, e porque, dentre tantas formas de executá-la, ele teria enveredado pelo caminho descrito neste trabalho? Um possível caminho para solução dessas questões passa pela compreensão dos reflexos que o projeto ideológico nacionalista encabeçado por Mário de Andrade no final dos anos 1920 teve na produção das orquestras em que Perrone atuou (BARSALINI, 2009, p. 57).

As questões relativas ao nacionalismo musical são importantes, e as retomamos a seguir. Porém elas não seriam, segundo o autor, o único fator a operar: Barsalini faz conjecturas sobre o impacto da própria qualidade dos instrumentos disponíveis na época como sendo um fator determinante na maneira de executar o samba na bateria. Ele afirma que as grandes dimensões do bumbo e a construção dos pedais de então desempenhou um papel no sentido de manter a marcação do instrumento apenas nas semínimas. Por outro lado, é preciso lembrar que padrões de bumbo “a dois”, que serão associados à interpretação do samba da Bossa Nova e ao samba de prato, já eram realizados desde a década de 1940.

Voltemos à relação da atuação de Luciano Perrone com o projeto andradiano de “elevação” da música brasileira (ANDRADE, 1972[1928]). Deve-se destacar a relevância dessa associação, embora – como veremos adiante – esse mesmo projeto será lido de forma diferente pela Bossa Nova.

Porém, no presente momento, importa salientar que o fato de o baterista mais renomado ser associado a Radamés Gnattali, arranjador e compositor de forte inspiração nacionalista-modernista – lembremos que Perrone entra para a história como o mais consagrado de sua geração, mais do que os bateristas associados a outros grandes nomes da música brasileira na primeira metade do século XX, como por exemplo Pixinguinha – nos leva a pensar em um ponto de convergência entre a noção de modernidade e a própria bateria. Transpor o ritmo do samba para um instrumento internacional, cosmopolita, associado diretamente com o *jazz*<sup>12</sup>, mas, além disso, com a noção de novo, de moderno – não seria esse processo análogo à famosa proposição andradiana de apropriar-se espertalhonamente do Universal com o objetivo último de produzir uma música inconscientemente nacional?

---

<sup>12</sup> A esse respeito, Mello (2007, p. 74) é taxativo, ao afirmar que a grande novidade das *jazz bands* dos anos 1920 era justamente a bateria, tanto sonoramente quanto visualmente. Assim, o instrumento ocupava lugar de destaque nos palcos e em fotos, além de se utilizar estampas com o nome da banda na pele de resposta do bumbo. Coelho (2005) vai na mesma direção, estudando o caso específico dos Oito Batutas de Donga e Pixinguinha, e os grupos surgidos da cisão do mesmo.

Serra ressaltava um trecho de Vasconcelos (s/d) que faz a associação entre Perrone e a elevação da música brasileira:

Um texto publicado na revista Carioca em 1936 mostrava qual era seu ideal como músico já nesta época: “muito jovem, pertencendo à moderna geração da música brasileira, Luciano Perrone tem consigo um ideal – elevar a nossa música, a música brasileira”. E concluía: “sonha ele com uma orquestra bem organizada e bem ensaiada, que possa levar ao mundo, em interpretações perfeitas, a magnitude de nossa melodia e a riqueza incomparável de nossos ritmos” (*apud* VASCONCELOS, s/d, p. 12) (SERRA, 2007, p. 11).

Por outro lado – e podemos entender isso como parte de seu recorte – Serra não realiza uma associação crítica dessa afirmação com o contexto da época. Acreditamos que podemos enriquecer essa questão a partir da comparação de sua trajetória com a de Gene Krupa.

Diversas vezes em nossa pesquisa bibliográfica os nomes de Perrone e Krupa estão associados. Ary Vasconcelos afirma, acerca do recital de bateria que Perrone promove na Rádio Cajuti em 1933, que se trata de “bateria brasileiríssima e não mera imitação de Gene Krupa e outros virtuosos norte-americanos desse complexo rítmico instrumental”. (VASCONCELOS, s/d, p. 11). Por sua vez, o próprio Perrone afirma: “eu nunca me preocupei em imitar o Gene Krupa porque o que me interessava era o batuque do samba” (BOLÃO, 2003, p. 136).

Desta maneira, imediatamente percebemos que a associação dos dois nomes é feita no sentido de ressaltar a independência estilística de ambos: fala-se recorrentemente em “não imitar” Gene Krupa. Essa associação nos leva a perceber uma série de paralelos entre ambos: possuem praticamente a mesma idade – Perrone nasce em 1908, Krupa em 1909 –, começam a atuar no mesmo período – a década de 1920.<sup>13</sup>

Mais ainda, ambos trabalharam em posições de grande destaque nas respectivas cenas musicais: Gene Krupa no conjunto de Benny Goodman e depois à frente de sua própria banda (GOTTLIEB, 2010), Luciano Perrone com Radamés Gnattali na Rádio Nacional. Também receberam, cada um, prêmios por sua atuação no instrumento.

Além disso, a ambos é creditado o aumento da dignidade dos bateristas. No caso de Luciano Perrone, conforme foi visto anteriormente. Já no caso de Krupa, citamos o depoimento de Plínio Araújo: ao ser perguntado sobre o fato de se creditar a Luciano Perrone este novo *status* dado ao baterista, o mesmo respondeu:

---

<sup>13</sup> Isto se desconsiderarmos a atuação de Luciano Perrone como cantor mirim.

Isso não é só no Brasil. O baterista sempre foi um músico encostado, lá atrás. Ninguém dava valor. Na América, conta a história que apareceu um moço de Chicago (...). Rapaz moço, bonito, elegante. E chegou lá com a maneira de tocar diferente, era a Era do *jazz*, 1920. O Gene Krupa nasceu em 1909, em Chicago. Anos depois, (...) estudou bateria com Stanford Moeller, autor dos primeiros métodos de bateria. E chegou lá – eu não vi, a história que disse – com uma maneira nova de tocar. E havia os *band leaders*, Benny Goodman era o mais famoso, viu o Gene Krupa tocando, e convidou logo para tocar na banda dele, no sexteto. Ele aceitou, e foram ensaiar. Aí está o X do problema. O Gene Krupa disse: “Tem um detalhe fundamental, maestro. Eu não toco atrás, não. Eu toco na frente, na linha dos saxofones.” É como eu faço até hoje. Eu toco ao lado do 4º tenor, na frente do maestro. E foi graças a ele que acabou esse negócio de o baterista tocar lá atrás. E no Brasil também, o baterista não valia nada (entrevista concedida ao autor).

Finalmente, a eles são atribuídos papéis de pioneirismo no instrumento, particularmente no que se refere a sua utilização como solista. Desta forma, “Faceira” – como vimos anteriormente –, composição de Ary Barroso gravada em 1931 por Silvio Caldas com acompanhamento de Perrone, é considerada a primeira canção brasileira a apresentar “breques” de bateria (frases solo de dois compassos). Por sua vez “Sing, sing, sing”, tema gravado pela orquestra de Benny Goodman em 1935 registra o primeiro solo longo do instrumento nos EUA. Voltaremos adiante a essa gravação. Por ora, ressalte-se que a mesma acontece depois do recital de bateria solo realizado por Perrone na Rádio Cajuti, outro marco. Sem dúvida, todos esses elementos são importantes para a compreensão desse lugar de destaque ocupado por ambos os músicos.

Krupa, na década de 1930, consolida a *four-drum configuration*, abandonando os efeitos sonoros das antigas *trap sets* (NICHOLLS, 1997, p. 9). Isso ajuda a dar ao baterista o *status* de músico, e não de sonoplasta. Por sua vez, Luciano Perrone, na década de 1920, inicia sua carreira como baterista tocando no cinema dentro dessa perspectiva de sonoplasta, como ele mesmo afirma: “se tinha tiro, eu batia na caixa, por exemplo” (HISTÓRIA, 2000, p. 24). Por outro lado, mesmo essa noção de sincronismo entre cena e música era recente. Perrone credita a novidade a seu pai, Luis Perrone, maestro de banda e trombonista:

E quem criou isso, foi meu pai, porque, antigamente, tocavam no cinema, músicas que não tinham nada a ver com o filme. Aconteciam então coisas horrorosas. Contam até que numa ocasião, num filme sobre Cristo, a crucificação foi ao som de “Tatu Subiu no Pau” (risos). Isso parece uma anedota, mas foi verdade (HISTÓRIA, 2000, p. 24).

Em “Sing, sing, sing” já está consolidada a condução no prato (em oposição aos momentos solo realizados no surdo e tom-tom), entretanto Perrone não adota procedimento



semelhante. A partir dessa constatação, podemos pensar numa proximidade entre “imitar o GK” e conduzir no prato. Neste sentido, não podemos deixar de pensar em tais afirmações de Perrone e Vasconcelos (que, supomos, inclui a expressão em seu texto depois de ouvi-la de seu entrevistado) como provocações dirigidas a quem executava o samba de prato. Entretanto, outras possibilidades de significações para “não imitar o Gene Krupa” podem ser sugeridas – e não são, de forma nenhuma, mutuamente excludentes.

A primeira delas é pensar essa imitação como tocar *jazz*. Isso pode ser pensado a partir da oposição entre imitar o Gene Krupa e o balanço do samba. A segunda é tocar rápido – se pensarmos nos rápidos andamentos do *jazz* desde a década de 1940 como um elemento incompatível com o *balanço* do samba. Podemos pensar também numa associação com tocar de forma exuberante, exibicionista. Entretanto, este sentido encontra-se em conflito com os relatos das performances de Perrone, nas quais encontramos o recurso a sonoridades não usuais do instrumento, fraseados, contrastes de dinâmica, a ponto de o músico ser comparado a um “homem de sete instrumentos” – estilo de músico de rua que executa uma série de instrumentos simultaneamente de forma não convencional. Podemos pensar que no caso de suas apresentações ainda caberia a descrição feita da performance de Kosarin (cf. IKEDA, 1984): um “músico trepidante”.

Porque, malgrado essas semelhanças – que fundam a necessidade de demarcar as diferenças entre ambos e enfatizar a originalidade de cada um, a não imitação –, o reconhecimento de ambos se dá no presente de forma tão distinta? Gene Krupa goza de um prestígio muito maior em seu estilo do que Luciano Perrone. Acreditamos que isso está possivelmente ligado a dois fatores. O primeiro deles é o de que Krupa é o autor de um dos primeiros métodos de bateria. Isto pode ter sido um fator importante para divulgar seu nome para gerações seguintes de músicos – músicos de gerações relativamente distantes entre si como Plínio Araújo e Márcio Bahia, por exemplo, afirmam terem utilizado o método.

O segundo fator diz respeito a particularidades da história dos gêneros musicais nos quais cada um deles desenvolveu sua carreira. Acreditamos que no caso do *jazz*, mesmo com diferenças entre os vários estilos que se sucederam, e a forte atitude de vanguarda de alguns deles, não houve rupturas tão radicais na parte especificamente do baterista. Talvez seja mais adequado dizer que as mudanças no tocante à bateria, embora possam ter sido profundas, não foram suficientes para romper uma sensação de continuidade.

Hobsbawm (1990) aponta para duas questões que – entendemos – podem ajudar a explicar as particularidades de cada caso. A primeira é sua afirmação de que “o *jazz* sempre

foi o interesse de uma minoria” (HOBSBAWM, 1990, p. 13). Certamente esse não é o caso do samba, ao menos desde a década de 1930, por sua ampla audiência e posição central na indústria musical brasileira. Sua outra afirmação é a de que a grande oposição do final da década de 1950 se dava entre *jazz* e *rock*. Certamente a chegada do *rock* ao Brasil foi um ponto importante, que irá aparecer em nossa discussão adiante. Porém, no caso estadunidense, como o autor enfatiza, tratam-se de duas músicas com matriz cultural semelhante, ao contrário do caso brasileiro, no qual o *rock* surge como elemento estrangeiro. Entendemos que o caso do samba foi diferente e as cisões mais importantes se deram dentro do estilo, mais do que em sua oposição ao que ficou conhecido como iê-iê-iê. Trataremos dessa questão no restante do capítulo.

\*\*\*

O pano de fundo no qual Luciano Perrone atua é complexo, estendendo-se em diversas dimensões. Em primeiro lugar, como vimos anteriormente, pelo fato de este ser um personagem que é também ponto de entrecruzamento de várias práticas musicais, um mediador musical. Em segundo lugar, e não menos importante, por sua longa carreira.

Tal amplitude impõe problemas ao processo de pesquisa. Isto porque o contexto social e musical do Brasil sofre mudanças bastante profundas entre as décadas de 1930 e 1970, período em que Perrone concentra sua atuação profissional como baterista. Mesmo essa primeira restrição temporal, embora justificada pelo recorte da pesquisa, apresenta fronteiras pouco claras, já que deixa de fora, por exemplo, sua atuação como cantor mirim, na qual chegou a contracenar com Caruso, importante tenor da época. Também porque sua atuação profissional, embora se torne cada vez mais esparsa depois dos anos 1970, só se encerra duas décadas depois. E, além disso, mesmo não atuando diretamente no campo, ainda assim exerce influência sobre outros agentes.

Outro ponto de extrema importância é de natureza teórica: é preciso conceber o contexto não como simples cenário onde os atores sociais exercem suas atividades com livre-arbítrio. Como afirma Pierre Bourdieu (2006), este tipo de raciocínio, em primeiro lugar, parte do postulado implícito e problemático de que uma vida é uma história coerente. Com isso, tende a encontrar as motivações e os sentidos para os atos no interior dos próprios atores,

através de frases-clichê como “desde pequeno mostrava inclinação para...”. É preciso perceber que, ao contrário, o sentido e a coerência dos atos não são uma propriedade dos fatos, mas sim construções feitas *a posteriori*.

Para Bourdieu, o contexto, em primeiro lugar, restringe as escolhas dos atores a um universo de possibilidades, e coloca suas ações como tomadas de posição dentro deste espaço. Neste sentido, a coerência e o livre-arbítrio individual deixam de ser a maneira pela qual se explicam tais ações. O espaço, de mero sistema de coordenadas (onde e quando), torna-se um campo de forças. Como o autor afirma, se tal constatação parece óbvia depois de feita, ainda assim inúmeros trabalhos biográficos (gênero com o qual a presente tese guarda alguns pontos de contato, na medida em que seu recorte é um indivíduo) parecem ignorá-la.

Diante deste quadro tão vasto – por suas múltiplas dimensões nas diferentes práticas musicais e sua extensão temporal – quanto complexo, entendemos que nossa chave para a compreensão de Perrone e sua trajetória reside na guinada proporcionada pela Bossa Nova, no final da década de 50. Por um lado, é preciso afirmar que tal recorte está longe de ser o único possível. Por outro lado, o fato de o mesmo se impor por uma série de questões – que enumeramos a seguir – é um índice de sua fecundidade para esta pesquisa.

O primeiro dos motivos que nos levam a propor esse recorte para iniciar nossa contextualização da trajetória de Luciano Perrone é o profundo impacto que o novo estilo musical teve no campo musical brasileiro como um todo. Extrapolando as fronteiras do samba, e até mesmo da música popular, a Bossa Nova estabelece pontes com a vanguarda artística, conforme a análise de Augusto de Campos (2008) (cf. adiante). O compositor tropicalista Tom Zé afirma, em uma de suas letras, que “a Bossa Nova inventou o Brasil”.<sup>14</sup> Tinhorão (1998, p. 325) relaciona o movimento à classe média emergente do pós-guerra, concentrada no bairro carioca de Copacabana.

O segundo motivo é que as mudanças promovidas pela Bossa Nova e seus atores passam por novas maneiras de se executar o ritmo do samba na bateria. Desta forma, à divisão pré e pós Bossa Nova, corresponde, na bateria, a oposição entre dois estilos, chamados normalmente de samba de batucada e samba de prato. O que cabe ressaltar aqui é que Luciano Perrone se mantém vinculado ao estilo “antigo”, mesmo depois da forte disseminação do último. Exemplo disso são seus solos de bateria nos discos que lança como líder. Um destes solos (Polca-Samba-Choro) é analisado no capítulo 4, e sua transcrição encontra-se anexa.

---

<sup>14</sup> TOM ZÉ. “Vaia de bêbado não vale” (4min 54 seg). In: \_\_\_\_\_. “Imprensa cantada”. Rio de Janeiro: Trama, 1999. 1 CD.

Estilisticamente, o “samba de batucada” se caracteriza pela priorização dos tambores da bateria. Um exemplo típico seria o representado pela figura 3, sobre o qual já nos referimos anteriormente, e que ora rerepresentamos. Note-se aqui o uso exclusivo de duas peças da bateria, o bumbo e a caixa, esta última executada com ambas as mãos:

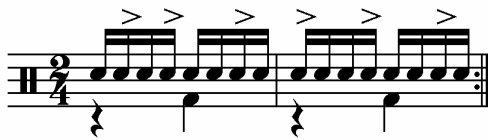


Figura 3 (Reapresentação)

Já o “samba de prato” é uma maneira de tocar o samba na bateria realizando a condução no prato, como o nome indica. Sua criação é creditada ao baterista Hildofredo, e foi amplamente difundido por Edison Machado, a ponto de algumas fontes o citarem como inventor do mesmo. Esta é a forma mais usual de se tocar esse ritmo na bateria desde o período da Bossa Nova. Um exemplo de performance de Edison Machado neste estilo, apresentado por Ezequiel (2009), ilustra as diferenças entre ambas as maneiras de tocar em termos de distribuição nas peças da bateria. Aqui encontramos a mão direita tocando no prato e a mão esquerda no aro da caixa:

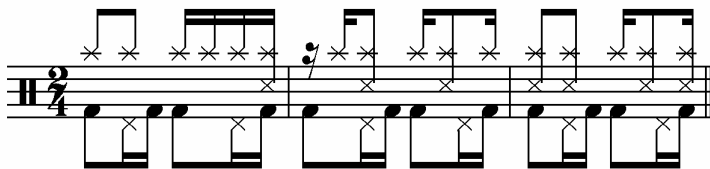


Figura 5 – Exemplo de samba de prato

Note-se também a figura executada pelos pés, em contraste com a do exemplo anterior; naquela, o bumbo só tocava no segundo tempo, de maneira análoga ao surdo de primeira das escolas de samba. Já a figuração rítmica dos pés mais utilizada no “samba de prato” é a da figura 5. Esta é conhecida como bumbo “a dois”, por conta dos dois toques realizados em cada tempo, ou, por onomatopeia, como “chá com pão”.

Tais mudanças importantes estão, desta forma, ligadas a este movimento e seus desdobramentos – é o caso, por exemplo, do chamado *sambajazz*, vertente instrumental da

Bossa Nova estudada por Saraiva (2007), e na qual também o ritmo, a “batida”, é um fator importante da identidade do estilo.

Devemos então ressaltar que esta oposição entre samba de batucada e samba de prato – apontada, por exemplo, por Barsalini (2009) – é mais do que simplesmente estilística: ela organiza um conjunto de tomadas de posição no campo musical, na medida em que pode ser mapeada na oposição entre “antigo” e “novo”, samba *versus* Bossa Nova. Estamos próximos, assim, das proposições de Pierre Bourdieu (2005), para quem é através das distinções específicas de cada campo, irreduzíveis a outras esferas da vida social – em nosso caso portanto distinções propriamente artísticas, formais – que se organizam as posições e os jogos de forças entre os atores sociais.

Finalmente, um terceiro motivo que nos leva a esse recorte a partir da Bossa Nova é o eco que o movimento encontrou nas gerações seguintes. Exemplar, nesse sentido, é a análise de Augusto de Campos na coletânea *Balanço da Bossa* (2008) – obra que selecionamos como espinha dorsal para a estruturação da contextualização ora empreendida. A conexão realizada por Campos e pelos demais autores do livro, não apenas com a música e poesia de vanguarda, mas também com o movimento tropicalista das décadas de 1960 e 1970 mostram que a Bossa Nova teve um impacto profundo na reconfiguração do campo musical brasileiro. E, lembremos que foi nestas décadas que Luciano Perrone lança os álbuns “Batucada Fantástica”. Assim, nos interessa também, como opção de recorte, direcionar nossa atenção para o contexto específico destes discos.

Por todos estes motivos, constatamos esse momento como central na história da música popular do Brasil do século passado; é nele que são consolidados discursos que moldam a percepção acerca dessa história até o presente. Mais especificamente, são discursos que alijam o universo da batucada do que seria uma linha principal da história da música popular no Brasil. Assim, nosso foco em Perrone significa também um foco em uma perspectiva que perdeu, a partir da Bossa Nova, um papel de hegemonia na interpretação da música brasileira.

Assim, fora da “linha evolutiva”, nos termos de Augusto de Campos (2008), entendemos que a atual construção de Perrone como referência na bateria brasileira está relacionada a um contexto de revalorização do choro – particularmente no aspecto didático – que continua até o presente. A este respeito, Cazes (1998) aponta essa revalorização como ocorrendo nas décadas de 1980 e 1990, ao passo que Mello (2007) fornece uma data levemente anterior, ao afirmar que “no ano de 1977 houve um *boom* do gênero choro no

Brasil.” (MELLO, 2007, p. 65) Este contexto inclui uma renovação no interesse por gêneros musicais como polca e maxixe que estavam em voga nas primeiras décadas do século XX, período em que Perrone inicia suas atividades profissionais. Além disso, Cazes (1998) aponta a contribuição de Radamés Gnattali para o choro através de seu sexteto, do qual Perrone participava.

Desta maneira, como afirmamos anteriormente, norteamos nossa análise do contexto musical brasileiro a partir da coletânea *Balanço da Bossa*, organizada por Augusto de Campos (2008). Iniciamos, assim, com as condições nas quais este volume foi organizado.

### 3.2 O BALANÇO

O *Balanço da Bossa* é, provavelmente, a primeira obra analítica que busca compreender o impacto da Bossa Nova no Brasil. Apesar do fato – ou devido ao fato – de ser escrito e compilado no calor dos acontecimentos, de ser “parcial, de partido, polêmico”, nas palavras de Augusto de Campos (2008, p. 14), o livro expressa pontos de vista que possuem grande peso na análise da conjuntura cultural e musical brasileira da década de 1960, e que entendemos serem influentes até hoje. Reunindo textos de diversos autores escritos durante a década, foi publicado pela primeira vez no ano de 1968, dez anos depois do que ficou definido como marco inicial do movimento: a gravação de “Chega de saudade” por João Gilberto.

Em primeiro lugar, cabe ressaltar um ponto importante, que diz respeito à pluralidade da obra. É possível perceber nos textos que compõem o *Balanço da Bossa* uma multiplicidade de pontos de vista e de aspectos a serem considerados com mais detalhe. O foco varia entre o momento passado do surgimento da Bossa Nova e a continuidade do que se consideram as contribuições relevantes deste movimento. Ora preocupa-se em estabelecer pontes com a cultura de massa; ora com a vanguarda artística.

Um dos pontos da obra que merecem destaque é o de perceber a Tropicália, movimento musical de então, capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, como herdeiros diretos das inovações musicais advindas da Bossa Nova, havendo desta forma a continuidade de uma “linha evolutiva” na música popular brasileira.

Apesar dessas nuances, que surgirão mais à frente, entendemos ser possível pensar no *Balanço...* como constituindo um todo suficientemente coerente. Em primeiro lugar, pelo fato de haver uma seleção efetuada por Augusto de Campos para a composição do volume – segundo o autor, tratam-se de “trabalhos de diferentes autores e que – excetuadas obviamente as minhas próprias incursões e tentativas – julgo dos mais relevantes para a compreensão do que aconteceu com a nossa música, ou com a parte mais conseqüente e inteligente dela” (CAMPOS, 2008, p. 11).

Em segundo lugar, pelo fato de haverem conexões entre seus diversos autores: tanto Brasil Rocha Brito quanto Julio Medaglia foram alunos de H. J. Koellreuter. Gilberto Mendes, Medaglia e o próprio Augusto de Campos estão próximos tanto pela poesia concreta quanto pela música de vanguarda. Além disso, os autores são definidos como “um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta ‘eruditos’ mas entusiastas da música popular” (CAMPOS, 2008, p. 14). Assim, é de se esperar certa coesão entre suas visões, fato evidenciado por Augusto de Campos (2008, p. 14): “Esses estudos (...) têm uma perspectiva comum, que os solidariza. Estão, todos, predominantemente interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção”.

Em um primeiro momento, pode parecer que, portanto, o livro representa primordialmente um ponto de vista sobre o tema que poderíamos classificar de externo, *outsider*, ético (por oposição a êmico, segundo a terminologia cunhada por Kenneth Pike *apud* AROM, 2004[1985]). Entrevistas com Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de um breve “relato de campo” de um encontro com João Gilberto dariam conta do polo oposto: *insider*, êmico. Entretanto, essa oposição não é tão simples.

Isto porque, mais do que “entusiastas da música popular”, nos termos de Augusto de Campos, os autores têm contatos mais concretos com esse universo: Medaglia foi o arranjador de “Tropicália”, de Caetano Veloso; Campos foi parceiro de Tom Zé. Do outro lado, os *insiders* também não são “puros”: além das colaborações já citadas de Tom Zé e Caetano, destacamos a aproximação das afirmações deste último sobre a retomada da linha evolutiva da música popular com os discursos de vanguarda da arte erudita; além de sua preocupação conceitual com a música – “ele se preocupa muito mais com o aprofundamento dessas discussões”, afirma Gilberto Gil (CAMPOS, 2008, p. 191). Torquato Neto, parceiro de Gil, cita Décio Pignatari para justificar sua posição estética (CAMPOS, 2008, p. 195).

Finalmente, devemos salientar que a própria proposta da Bossa Nova e, mais radicalmente, as de Caetano Veloso e Gilberto Gil passam pela circulação de influências externas, apontando, idealmente, para uma dissolução de fronteiras. Isso significa não pensar as formas culturais como puras, e, por extensão, seus representantes como puros.

\*\*\*

Iniciamos a análise da obra com o texto *Bossa Nova*, de Brasil Rocha Brito. Como mencionado anteriormente, seu autor é musicólogo, tendo sido aluno de H. J. Koellreuter. *Bossa Nova* data de 1960, bastante próximo ao início do movimento. Por isso, chama bastante atenção sua precisão, mesmo com a proximidade temporal dos eventos que busca descrever. Como o próprio autor afirma, a eclosão da Bossa Nova gerou rapidamente uma acirrada controvérsia, e seu texto busca dar conta de uma lacuna até então existente: a de uma apreciação técnica fundamentada.

Mesmo com essa preocupação com aspectos técnicos, outras questões – de caráter estético e também político – estão simultaneamente em jogo. Ao enumerar as características do estilo, Rocha Brito salienta uma busca de equilíbrio entre todos os parâmetros musicais: se “na música popular brasileira anterior, a melodia – desenvolvida ritmicamente – recebia ênfase exagerada” (BRITO, 2008, p. 21), a concepção estética do novo movimento é radicalmente diferente:

Na bossa-nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer um deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência (BRITO, 2008, p. 22).

Fica portanto ressaltado o valor maior da obra musical, no qual o todo é mais que a soma das partes que o constituem. Neste sentido, podemos pensar na Bossa Nova como um aprofundamento da autonomia da obra. Este dado novo também irá afetar a interpretação: “o intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra, e não apesar dela” (BRITO, 2008, p. 22). Opera-se, então, uma inversão em relação à música contra a qual a Bossa Nova se insurge: se antes o intérprete –



particularmente o cantor – era a “estrela”, ao qual a obra estava subordinada, agora ocorre o contrário:

A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se procura afirmar sobre a própria obra, como frequentemente acontecia e ainda acontece. (...) É uma forma de sobrepor o interesse da realização final ao da afirmação individual (BRITO, 2008, p. 22).

Assim, destacamos que essa mudança de orientação estética exige a adoção de novos critérios para a avaliação da obra e da interpretação (co-participação, equilíbrio), diferentes dos anteriormente utilizados (subordinação, individualismo). É possível inferir, então, em conjunto com esse aumento da autonomia da obra musical, uma guinada em direção a valores identificados com o Classicismo, afastando-se de valores ligados ao Romantismo. Brasil Rocha Brito fala em uma “superação do dualismo, do contraste, do legado do Romantismo” (BRITO, 2008, p. 22). E aponta precisamente a interpretação como um campo onde tais mudanças são particularmente perceptíveis, com o abandono do “arroubo”, do “operismo” e dos “efeitos fáceis” ligados à estética do bel canto (BRITO, 2008, p. 24).

Esta análise é bastante diferente da realizada por Tinhorão (1998). Comum a ambas é a percepção de que a Bossa Nova é uma reação a uma música de caráter mais sentimental (que, para Tinhorão, é o samba abolerado, degeneração do samba de morro da década de 1930). Porém, diferentemente de Rocha Brito, este autor não percebe um aumento na autonomia musical, mas sim uma diminuição: vincula as novidades do estilo menos a uma influência puramente estética, percebendo-as mais como diretamente relacionadas ao ambiente das *boites* de Copacabana onde se desenvolvem. Assim, para ele, a maior integração do cantor e a rejeição da estética do bel-canto operístico ocorrem porque

Os cantores – que nessas orquestras de *boite* não deviam brilhar pela exibição da voz, mas simplesmente fazer sua parte na divisão do trabalho musical sem incomodar o público que os ignorava – passaram, por seu turno, a imitar também os cantores americanos, adotando-lhes as vocalizações destinadas a integrar a voz no conjunto orquestral (Tinhorão, 1998, p. 327).<sup>15</sup>

Outro ponto que nos interessa acerca da análise da Bossa Nova efetuada por Rocha Brito é a aproximação da perspectiva deste com a concepção de Mário de Andrade, conforme

<sup>15</sup> Esta afirmação é importante também por nos permitir traçar a origem destas vocalizações – o chamado *scat singing* – no Brasil às práticas musicais que dão origem à Bossa Nova. Tal ponto será importante no capítulo 4, onde discutimos as diferenças entre tais procedimentos e os adotados por Luciano Perrone em uma gravação de samba.

expressa em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1972[1928]). Dos textos que compõem o *Balanço da Bossa*, este é o mais próximo da concepção andradiana.

Podemos perceber essa proximidade em diversos aspectos. O primeiro deles está expresso na reconstituição dos precursores da Bossa Nova. Para o autor existe uma gradação de absorção da influência externa – no caso, do *jazz*. Assim, Dick Farney é visto como um intérprete que “passou mesmo a tratar as novas composições brasileiras como se fossem be-bops” (BRITO, 2008, p. 19). Como resultado dessa abordagem “não resultariam obras verdadeiramente nacionais, pois não havia a intenção precípua de integrar novos processos, metamorfoseando-os se necessário, dentro de uma elaboração consciente” (Brito, 2008, p. 19). Rocha Brito, entretanto, não faz dessa afirmação um juízo de valor: “reconhecemos que, mesmo no domínio da música erudita, os influxos não são desde logo integrados na elaboração e ficam, assim, muitas vezes, como que não dissolvidos em obras de uma fase inicial” (BRITO, 2008, p. 19).

Portanto, o que se esboça neste comentário é uma história natural da absorção das influências externas. Em um primeiro momento, estas geram uma espécie de enclave estrangeiro nas obras. Gradativamente, porém, passam a ser absorvidas e ressignificadas. O exemplo dessa fase seguinte é Johnny Alf:

Seus sambas-canções estavam mais próximos do jazz, do be-bop, do cool jazz do que de algo definitivamente radicado em nossa música popular. Paulatinamente, porém, alguns dos procedimentos empregados por Johnny Alf foram por ele metamorfoseados em outros mais integrados ao espírito do populário brasileiro (BRITO, 2008, p. 20).

Embora isto não esteja explícito no texto, pode-se inferir que Rocha Brito enxerga uma maior presença do *jazz* em Johnny Alf que em Dick Farney: enquanto este último interpretava peças brasileiras “como se fossem be-bops”, Johnny Alf encontrava-se mais próximo do *jazz* que do populário nacional. E, no entanto, por conta do processo de metamorfose dos procedimentos jazzísticos, Johnny Alf é mais nacional que Dick Farney. Para corroborar essa inferência, Rocha Brito afirma que “muitos, como o próprio Antonio Carlos Jobim, reconhecem nesse músico a paternidade da bossa-nova” (BRITO, 2008, p. 20).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Note-se que em seu texto *Balanço da Bossa*, Julio Medaglia não faz essa distinção entre Dick Farney e Johnny Alf. Ambos são caracterizados como apresentando uma influência jazzística que opera de modo semelhante em suas composições, algumas das quais incorporaram-se mais tarde ao repertório da Bossa Nova – isto embora ressaltamos que Dick Farney tenha uma obra muito menos extensa – e em suas interpretações. Para Medaglia o fator importante era o de que ambos travaram intenso contato com o jazz, e que “sendo o jazz, sobretudo o cool-

Ao propor um modelo de nacionalização da música de concerto brasileira, Mário de Andrade (1972[1928]) segue uma linha bastante similar, dividindo-o em três fases: a da tese nacional, a do sentimento nacional e a da inconsciência nacional. Isso significa que os compositores deveriam abrir mão de suas pretensões em nome de um trabalho árduo e progressivo de assimilação de um novo material, até que este estivesse de tal forma incorporado ao artista que tudo que ele fizesse, intencionalmente ou não, teria um caráter nacional. Podemos assim traçar um paralelo entre essas três fases e a sequência Dick Farney → Johnny Alf → Bossa Nova, representando a progressiva assimilação desse material novo.

Existem, entretanto, oposições importantes entre os dois casos. Na proposta de Mário de Andrade, o elemento externo é *nacional*, e após sua absorção *deliberada*, é possível fazer música nacional *graças* a ele. Já na Bossa Nova, o elemento externo é *estrangeiro*, e após sua absorção *espontânea*, é possível fazer música nacional *apesar* dele.

Mais à frente, Rocha Brito irá se aproximar da proposta andradiana por outro viés, enfatizando seu caráter prescritivo e a importância da pesquisa para o compositor:

Há, na bossa-nova, uma real compreensão do papel do compositor perante o populário; cabe a este, à custa de pesquisas, de identificação de denominadores comuns que constituam a essência das peculiaridades apresentadas pela generalidade das obras da música popular de seu país, extrair material e possíveis procedimentos estruturais; o cultivo desses elementos, tais como são encontrados, e o estabelecimento de outros homólogos, neles inspirados, enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade (BRITO, 2008, p. 24).

Podemos perceber aqui que o emprego de termos como “pesquisas”, “cultivo” e “edificação” nos aproximam deste caráter prescritivo, no qual o material nacional serve como meio para atingir-se deliberadamente um fim maior: as obras simultaneamente regionais e universais. Por sua vez, este fim maior se relaciona com a ideia defendida por Mário de Andrade de que é através da elaboração de uma música nacional – na qual os elementos característicos estejam integrados à obra, ao invés de serem simples efeitos de exotismo – que se pode realizar uma contribuição à música de concerto universal: “O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caracter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém” (ANDRADE, 1972[1928], p. 8).

---

jazz, também [como a futura Bossa Nova] uma espécie camerística de música, tecnicamente muito desenvolvida, da aplicação de seus recursos a uma temática brasileira resultava uma música ‘arrojada’ para a época” (MEDAGLIA, 2008, p. 79-80).

Note-se aqui mais uma vez o contraste em relação à análise de Tinhorão (1998). Neste ponto, este último é claramente possuidor de uma visão pessimista em relação ao movimento, particularmente por conta de sua influência do *jazz* estadunidense, vista não só como estética mas também como política, braço cultural das relações entre EUA e América Latina no pós-guerra. Para Tinhorão, o que ocorre é exatamente o contrário dos compositores conscientes de seu papel junto ao populário, como afirma Rocha Brito. Tratar-se-ia de um afastamento da classe média então emergente em relação às camadas populares: desta forma, perdendo o contato com o samba ‘autêntico’, os músicos deste estrato social só seriam capazes de produzir um samba ‘estilizado’.

Outro ponto de interesse é o fato de a Bossa Nova ser uma música que podemos denominar como de vanguarda. Isto porque, como aponta Rocha Brito (2008, p. 27), existe uma preocupação com – ou ao menos uma constatação da – diminuição do “atraso” em relação à música de concerto. Haveria, portanto, um direcionamento deliberado no sentido de “avançar” a linguagem da música popular, ainda “atrasada” em relação a esta última. Isto também se dá no que concerne às letras das canções. Tomando como exemplo maior “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, o autor demonstra como existe uma imbricação profunda entre letra e música. Esta característica está presente – embora de forma menos intensa ou didática – em outras peças, tais como “Bim bom” e “Chega de saudade”. Apesar de este tipo de procedimento não ser exclusivo da Bossa Nova – o autor cita como exemplo o “Gago apaixonado” de Noel Rosa –, é neste movimento que “o processo se reveste de outras implicações, caracterizando-se por uma intencionalidade crítica mais definida, que supera as utilizações episódicas ou meramente caricaturais” (BRITO, 2008, p. 39). Desta forma, as letras da Bossa Nova se aproximam, dentro de seu âmbito – a música popular – de procedimentos da poesia de vanguarda. Julio Medaglia (2008, p. 85) enfatiza particularmente a contribuição de Ronaldo Bôscoli, cujas letras se valem de procedimentos da literatura de vanguarda, particularmente do Concretismo. Afirma também que a ordem era “reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais” (MEDAGLIA, 2008, p. 78).

Por outro lado, este último autor irá também enfatizar outro aspecto das letras em sua análise. Ao invés de voltar-se para o vanguardismo de letras como a de “Desafinado” ou do “Samba de uma nota só”, o que chama sua atenção é a coloquialidade.<sup>17</sup> Além disso, mais uma vez a Bossa Nova é contraposta à obra de Noel Rosa, porém o que é sublinhado não é a

---

<sup>17</sup> Embora outro aspecto relevante para Medaglia seja a relação texto-música. A ponto de o autor realizar uma análise frase a frase desta relação no “Samba de uma nota só”.

mudança qualitativa daquela em relação a esta última, mas sua continuidade. Trata-se de uma atualização de “um mesmo humor, uma mesma gente, uma mesma bossa” (MEDAGLIA, 2008, p. 81). Medaglia exemplifica: “é a linguagem sem metáfora, espontânea, direta e popular do ‘seu garçon faça o favor de me trazer depressa’ que foi retomada por Newton Mendonça, Vinicius, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra” (MEDAGLIA, 2008, p. 81). Cabe aqui notar que Noel Rosa também era um representante da classe média do Rio de Janeiro, e que a boemia de Vila Isabel na década de 1930, período e local em que este concentra suas atividades musicais, apresenta semelhanças com a de Copacabana do pós-guerra. Assim, a continuidade e aprofundamento de procedimentos musicais pode se relacionar a uma proximidade em termos de posicionamento no campo social.

Rocha Brito, por sua vez, também enfatiza de outra maneira o caráter vanguardista do movimento musical: ao falar sobre a não prevalência de um parâmetro sonoro sobre os demais (conforme vimos anteriormente), estabelece um paralelo com o Serialismo, isto embora, evidentemente, os resultados sonoros das duas práticas sejam bastante diferentes. Regional e universal, vanguardista e coloquial: através dessa múltipla caracterização da Bossa Nova, nota-se que o que está em jogo é a possibilidade de a mesma – conjuntamente com seus desenvolvimentos posteriores na MPB – ser uma superação do cisma existente entre vanguarda e nacionalismo, entre os polos opostos do “avanço da linguagem” e da “comunicação com o outro”, questão central na discussão sobre a música de concerto no Brasil na primeira metade do século XX.

### **3.2.1 Ecos da Bossa**

Se Rocha Brito e Medaglia nos fornecem indícios essenciais para corroborar a afirmação anterior, da superação da dicotomia entre vanguarda e massa, é principalmente nos textos de Augusto de Campos e Gilberto Mendes que a questão se coloca de forma mais clara. Neles também se dá a ponte entre o momento da eclosão da Bossa Nova e o dos Festivais da Canção, separados por cerca de dez anos. O texto de Brasil Rocha Brito é anterior a este segundo momento; e embora Julio Medaglia faça menção aos fatos recentes (e malgrado sua posterior proximidade com Caetano Veloso), acreditamos ser possível afirmar que, dentre os

autores do *Balanço da Bossa*, o grande entusiasta da continuidade da linha evolutiva unindo Caetano Veloso e João Gilberto, Tropicalismo e Bossa Nova, seja Augusto de Campos. É dele e de Décio Pignatari a fotomontagem que ilustra a sobrecapa da primeira edição do livro, a partir de fotografias de ambos os músicos.

Já Gilberto Mendes irá ressaltar que a contribuição do “grupo baiano” – cujas figuras mais proeminentes são Caetano Veloso e Gilberto Gil – teve “a virtude de liquidar rápida e definitivamente a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo existente na música erudita” (MENDES, 2008, p. 135). Segundo seu argumento, ancorado em dois teóricos, Umberto Eco e Ezra Pound, os baianos evidenciaram que tanto a arte popular quanto a erudita compartilham de um mesmo universo de significados e que, portanto, existem apenas duas linhas de atuação possíveis. A primeira delas é a “comunicação aberta”, em que operam os artistas “inventores”, cuja característica é a descoberta de processos novos – ou seja, a vanguarda. A outra linha de atuação é a da “comunicação persuasiva”, de massa, onde operam os “mestres”, que se caracterizam por combinar e lapidar os processos descobertos pelos “inventores” – trata-se, portanto, da cultura popular.

Desta maneira, Mendes entende que os compositores eruditos de orientação nacionalista perdem-se nessa dicotomia entre “inventores” e “mestres”. Neste ponto, o autor é bastante contundente:

Os artistas populares são os verdadeiros “mestres”, manipuladores dos significados tornados “belos” pelo uso (“o belo é o significado, o significado é o uso, o uso é a comunicação” – Décio Pignatari). Os nacionalismos da música erudita pretendem um meio termo impossível; diluem o material criado pelos “inventores”, sem atingirem o “belo” da grande comunicação de massa, que é, sem o perceberem, seu verdadeiro objetivo. Na realidade, fazem uma música popular encasacada para Teatro Municipal. Seu objetivo, no entanto, só pode ser alcançado no plano mesmo da música popular. Nenhum ponto de toda a suposta “escola brasileira” erudita supera em força expressiva e “beleza” o de Edu Lobo (MENDES, 2008, p. 136).

Outro ponto em que toca é o de que o grande mérito da Bossa Nova foi o de integrar o samba ao mundo moderno, “sem fronteiras, no qual, mais do que nunca, a comunicação é o processo social básico. E comunicação quer dizer troca de influências (Norbert Wiener), sem o qual não há vida, quanto mais arte” (MENDES, 2008, p. 137). Esta crítica ao purismo é um dos pontos que une a Bossa Nova a Caetano e Gil, opondo-os àqueles que Augusto de Campos denomina “nacionalistas-nacionalóides” e “Tradicional Família Musical” (CAMPOS, 2008, p. 14). Fica então evidenciada a existência de uma ponte entre os campos estético e político, por um caminho distinto do proposto por José Ramos Tinhorão (1998). Gilberto Gil

também faz uma conexão semelhante entre as duas esferas, ao afirmar que sua ideia de uma Música Moderna Popular envolve

colocar a MPB numa proposta de discussão ao nível da música e não ao nível de uma coisa brasileira com aquela característica de ingenuidade nazista, de querer aquela coisa pura, brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa que só existisse para a sensibilidade brasileira (Campos, 2008, p. 190).

Consideramos esta crítica a um purismo primordial um ponto importante sob o prisma teórico. Ela ecoa nas pesquisas sobre cultura popular realizadas pelo historiador Roger Chartier (2003), e também nos processos caracterizados por Eric Hobsbawm (1997) como invenção de tradições. Propomos também, conforme apontado anteriormente, ser este um elemento central para refletir sobre a oposição êmico/ético nas pesquisas realizadas no mundo contemporâneo.

Se, por um lado, existem pontos de continuidade entre o momento da Bossa Nova e o dos Festivais, por outro há também discontinuidades: é possível perceber uma mudança nas fronteiras do campo estético em relação aos dois períodos. Pois Rocha Brito afirma que a Bossa Nova se insurge contra a “submúsica, mal idealizada, mal elaborada, de exploração das conveniências puramente comerciais (em seu sentido pejorativo)” (BRITO, 2008, p. 26). Já Augusto de Campos e Gilberto Mendes apontam suas críticas não para a música comercial (categoria na qual o iê-iê-iê, cortejado pelos tropicalistas, poderia facilmente se encaixar), mas para o regionalismo idílico da “enxurrada de violas e marias” (CAMPOS, 2008, p. 131) da canção de protesto, que portanto seria o equivalente popular da escola nacionalista na música de concerto.

A aproximação com o regionalismo da canção de protesto é vista como uma tentativa de fazer uma música “fácil”; entretanto, poder-se-ia fazer uma afirmação semelhante em relação à aproximação de Caetano e Gil com a cultura de massas representada pelo iê-iê-iê. Outro ponto importante é que a música regional e o iê-iê-iê estão menos afastados do que se poderia supor num primeiro momento: Gilberto Gil fornece indícios para corroborar essa visão ao afirmar que Luís Gonzaga foi o primeiro grande artista da cultura de massa no Brasil (CAMPOS, 2008, p. 191), e que quando João Gilberto gravou sua composição “Bim bom”, cuja letra remete ao baião, este gênero musical tinha “a mesma maldição que o iê-iê-iê tem hoje” (CAMPOS, 2008, p. 202).

### 3.3 BOSSA E BATUCADA

Efetuada esta análise dos textos que compõem o livro – que sem dúvida está longe de esgotar o assunto – nossa tese é a de que o mesmo expressa uma visão da Bossa Nova e dos Festivais marcada por noções como progresso, evolução, ao mesmo tempo em que havia uma aproximação entre elementos normalmente opostos: a vanguarda e a massa. A partir destes pontos podemos entender melhor porque o estilo de Luciano Perrone torna-se, naquele momento, obsoleto.

Augusto de Campos se vale de argumentos que estão intimamente ligados à noção de progresso: um dos exemplos é a declaração de Caetano Veloso sobre a retomada da linha evolutiva da música popular brasileira, que é mobilizada pelo autor em diversos momentos ao longo do livro – e integralmente transcrita em um dos artigos (CAMPOS, 2008, p. 63). Outro exemplo importante é o da teoria que opõe informação e redundância, objeto de um capítulo inteiro (CAMPOS, 2008).

Cabe notar, também, que outras experiências de assimilação da cultura de massa, como a de Jorge Ben, que “deglutiu o iê-iê-iê à sua maneira” (CAMPOS, 2008, p. 52),<sup>18</sup> recebem um destaque bem menor que a do grupo baiano. Evidentemente, existe uma enorme dificuldade em abarcar na análise o movimento como um todo. Rocha Brito e Medaglia buscam dar conta desse objetivo, o primeiro com uma lista extensa ao final de seu artigo, o segundo com inúmeras subseções no texto. Já o olhar de Campos está muito mais focado na “linha evolutiva” que tem João Gilberto numa ponta e Caetano Veloso na outra. Embora sem dúvida seu intuito seja o de realizar uma análise mais aprofundada, o que vemos é a construção de uma história linear, que possui esse tronco João Gilberto-Caetano Veloso, e cujas ramificações são de menor interesse.<sup>19</sup>

Ao mesmo tempo, Augusto de Campos compartilha de uma série de preocupações de outra ordem. Em primeiro lugar nessas preocupações está a comunicação com o público, que

---

<sup>18</sup> Note-se aqui o uso do termo “deglutiu”, diretamente relacionado ao Antropofagismo de Oswald de Andrade. As proposições oswaldianas também apresentam importância central nesta conjuntura – basta lembrar que Caetano Veloso define o Tropicalismo como um neo-Antropofagismo (CAMPOS, 2008, p. 207).

<sup>19</sup> Por outro lado, incomoda o autor que nos Festivais da Canção as premiações tendam a ocorrer sempre entre os mesmos medalhões, de forma que o Festival não cumpre uma função de revelar novos talentos (CAMPOS, 2008, p. 126).



permeia diversos dos seus textos. A questão da comunicação é central porque através dela se expressa uma concepção de arte: se a autonomia da obra é absoluta, como se postula no modernismo, isto justifica um isolamento da vanguarda em suas próprias pesquisas herméticas. Por outro lado, a necessidade de comunicação implica uma concepção de arte fundada nas relações humanas, na qual a autonomia da obra é relativizada. Um exemplo de teoria deste tipo na música é a proposta por Jean-Jacques Nattiez (2005).

Gilberto Mendes, por sua vez, ao mesmo tempo em que enfatiza a importância da comunicação, da superação das formas artísticas como puras, partilha dessa preocupação com o avanço. Em suas palavras, “a MPB se desnorteara frente ao iê-iê-iê, mas passou novamente à vanguarda, retornando ao espírito de pesquisa que caracterizou o período da BN [Bossa Nova]” (MENDES, 2008, p. 137). Este ponto é visto como pacífico. Augusto de Campos afirma: “Não é segredo para ninguém que a ‘brasa’ da jovem guarda provocou um curto-circuito na música popular brasileira, deixando momentaneamente desnorteados os articuladores do movimento de renovação, iniciado com a bossa-nova” (CAMPOS, 2008, p. 59). Porém Mendes vai mais além, pois demonstra em seu texto uma preocupação sobre quais peças individualmente representam “avanços”. Desta maneira, para este autor, “Arrastão” representa um passo atrás na evolução da música popular, enquanto que “Ponteio”, – ambas as composições de autoria de Edu Lobo, a primeira com letra de Vinícius de Moraes, a segunda de José Carlos Capinam –, é permeada por este espírito de pesquisa. Parece-nos que se trata de uma percepção um tanto datada, na medida em que hoje é difícil conceber uma distância tão grande separando ambas as peças.

Tem-se também a impressão de que posições de vanguarda e experimentação encontram-se presentes com força no lado popular, nas posições de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em primeiro lugar, em composições como “Tropicália” e “Geléia geral” – esta última com letra de Torquato Neto. Em segundo lugar, em seus depoimentos. Caetano, ao ser perguntado sobre o cisma entre a necessidade de comunicação e a inovação, faz a seguinte declaração: “acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais” (CAMPOS, 2008, p. 199). Este pensamento abre margem para a superação da divisão entre “inventores” e “mestres” proposta por Ezra Pound via Gilberto Mendes.

Por sua vez, Gilberto Gil, ao comentar sobre uma de suas maiores influências naquele momento, afirma:

Os Beatles quase que puseram em liquidação todos os valores sedimentados da cultura musical internacional anterior. Eles procuraram colocar tudo no mesmo nível – o primitivismo dos ritmos latino-americanos ou africanos em relação ao grande desenvolvimento musical de um Beethoven, por exemplo. (...) Eles pegam essas coisas todas e colocam numa bandeja só, num único plano de discussão (CAMPOS, 2008, p. 193).

Gil entende essa postura como um “descompromisso” dos Beatles com tudo que já tinha sido feito antes. Esta mesma atitude está presente nos músicos que o acompanham:

Por exemplo, Serginho [Sérgio Dias], o guitarrista [do conjunto Os Mutantes, que acompanhou Gil no festival de 1967], nunca se preocupou em pensar: será que isso que estou fazendo vai ser considerado respeitável pelos músicos brasileiros, pelas pessoas que me cercam? Eu ainda era de certa forma perseguido por esses fantasmas. Serginho tocava indiferentemente Bach, Beethoven, ie-iês e rocks de Elvis Presley, para ele era a mesma coisa (CAMPOS, 2008, p. 197, grifo do autor).

Estas declarações ilustram mais do que simplesmente um alargamento do que pode ser considerado como “artístico”, “influência”: trata-se de uma nova concepção do tempo, uma recusa à linearidade como fato natural e ao progresso como valor e fim em si mesmo.

Compreendemos, desta forma, a percepção por parte destes atores de uma perda da importância na separação entre “inventor” e “mestre”. Na medida em que se perde o compromisso com uma evolução linear, em que a História deixa de ser uma marcha inexorável de progresso e se torna um amplo leque de opções disponíveis ao artista, essa distinção tenderia a perder sentido como organizadora do campo artístico. O próprio “inventar”, em si, deixa de ser um dado novo, e passa a ser, ele próprio, um elemento reificado, manipulável pelo “mestre”. Gil afirma: “A novidade passou a ser um dado da exigência do mercado...” (CAMPOS, 2008, p. 200).

Como se pode perceber, trata-se de um campo bastante complexo, sobre o qual podemos afirmar que as tomadas de posição podem implicar diferenças profundas no que tange à própria concepção de arte. A partir desse mapeamento, podemos aprofundar nossa compreensão da posição ocupada por Luciano Perrone e seu samba batucado.

O que cabe ressaltar, em primeiro lugar, é que a superação da dicotomia entre vanguarda e massa, supostamente realizada pela Bossa Nova e pelos tropicalistas, não irá unir o campo musical no Brasil. Ao contrário: a posição defendida pelo grupo, como seu próprio organizador assume, é polêmica e parcial (CAMPOS, 2008, p. 14). Podemos pensar então

estarmos diante de uma análise-manifesto, no sentido de que o discurso sobre a Bossa Nova é ao mesmo tempo descritivo e prescritivo.

Assim, tal superação coloca em evidência uma outra dicotomia: aquela entre “puristas” e “pós-modernos”, entre a “tradicional família musical” e os renovadores da “linha evolutiva”. E, neste sentido, talvez o golpe mais contundente disparado contra seus adversários seja a argumentação de Gilberto Mendes de que o ideal dos compositores nacionalistas (os “puristas” da música de concerto) tenha sido melhor realizado pela música popular de inspiração vanguardista. A “superação” da dicotomia implica afirmar que a tradição também está do lado dos renovadores, e que portanto os tradicionalistas nada possuem.

Este ponto é importante para nossa análise por representar uma reviravolta em relação à proposta andradiana de elevação da música brasileira (ANDRADE, 1972[1928]), proposta que teve enorme influência no debate sobre a cultura nacional. Ao pensarmos que é por essa via que seguem os compositores de concerto nacionalistas – embora muito poucos realmente sigam o programa proposto por Mário de Andrade de abdicar de suas pretensões individuais em nome da música nacional –, tal reviravolta tem um efeito profundo. Pois, neste caso, não há a necessidade de elevar a produção popular, visto que esta, em seu próprio terreno, superaria em qualidade e frescor tudo aquilo que os “tradicionalistas” teriam a oferecer. Talvez seja mais preciso dizer que a pretendida elevação dessa música opera a partir de dentro, de uma perspectiva na qual o protagonismo cabe a seus próprios realizadores.

A interpretação que propomos acima talvez não mereça ser vista como mais do que uma aproximação, necessariamente simplista. No mínimo, porque se vale das categorias confusas e reducionistas de “música erudita” e “música popular”. As categorias “música popular” e “cultura popular” já foram objeto de crítica por uma série de autores, dos quais Chartier (2003), Middleton (1990) e Segato (1992) contribuem de maneira mais direta para o presente trabalho.

Sem dúvida, também são necessariamente simplistas as dicotomias dos discursos dos autores do *Balanço da Bossa*. Estas não devem ser pensadas como fato objetivo, mas sim como construção que orienta as tomadas de posição no campo artístico. O quadro como um todo é, necessariamente, mais complexo, já que tais oposições terminam por excluir uma série de atores importantes que se situam numa posição intermediária – ou mesmo que passam ao largo das mesmas. Podemos pensar na atuação do Clube da Esquina, que lança seu disco de estreia um ano antes do “Batucada Fantástica vol. 3”, como um exemplo. Ainda assim, trata-

se de um pensamento importante para a época, particularmente no que diz respeito tanto aos gêneros considerados enunciadores de uma identidade nacional – discussão na qual o samba acaba por ocupar papel central –, quanto às questões relativas às vanguardas artísticas, onde o momento favorece uma aliança entre as mesmas nas esferas “erudita” e “popular”.

A grande questão é que o samba de Luciano Perrone é difícil de encaixar num campo recortado por tais polarizações, uma vez que se utiliza de elementos de ambos os lados. Por um lado, se vale da bateria, instrumento carregado de significados relacionados aos renovadores: instrumento primeiramente do *jazz*, e depois também da Bossa Nova e do *rock*. Ao mesmo tempo, porém, busca adaptar diretamente para esta os ritmos e timbres da percussão do samba, sem se valer do que seria uma concepção renovadora, o samba de prato. Desta forma, entendemos que o fato de Perrone estar deslocado em relação a esta polarização é um fator importante no sentido de, como afirmamos anteriormente, seu estilo ser minoritário na atualidade e, mesmo, de tratar-se de uma figura pouco conhecida no meio dos instrumentistas, em que pesem recentes tendências em contrário.

Talvez seja prudente ressaltar mais uma vez que não temos como objetivo simplesmente “resgatar” a figura de Luciano Perrone, mas sim de buscarmos compreender esse processo de declínio do estilo de samba que o mesmo representa. Se pensarmos na notoriedade de sua figura ao longo das décadas em que atua profissionalmente, tal processo pode ser pensado como um pequeno “mistério do samba” invertido: Hermano Vianna (1995) cunha o termo para designar a passagem do samba da invisibilidade ao estrelato, enquanto aqui o que se vê é a passagem de um indivíduo do estrelato à (quase) invisibilidade.

Refinando um pouco mais o posicionamento de Luciano Perrone no campo artístico de então, podemos situá-lo um pouco mais próximo dos tradicionalistas. Contam a favor disto dois pontos. O primeiro é a afirmação do próprio Perrone: “eu nunca me preocupei em imitar o Gene Krupa porque o que me interessava era o batuque do samba” (BOLÃO, 2003, p. 136). Em que pesem os paralelos entre sua trajetória pessoal e a de Krupa (conforme a seção 3.1), entendemos essa preocupação tanto como um esforço por demarcar uma diferença em relação ao colega norte-americano, de forma que um não possa ser reduzido ao outro, como também uma preocupação em retratar o samba de maneira “fiel”. O segundo é a importância, em sua trajetória, do trabalho em conjunto com Radamés Gnattali, que se definia como um compositor “Neoclássico Nacionalista” (DIDIER, 1996, p. 61).

Malgrado sua proximidade maior com esse universo “tradicionalista”, Perrone ocupava uma posição intermediária. Isto porque, por um lado, uma formação instrumental

tradicional excluiria a bateria, centrando-se no pandeiro dos regionais de choro e nos instrumentos tradicionais do samba.<sup>20</sup> Por outro lado, os renovadores neste momento buscavam o samba de prato.

Cabe aqui ressaltar que a aplicação da condução do ritmo no prato é uma influência do *jazz*, na medida em que neste gênero musical a condução, o ritmo constante, está em geral a cargo do prato – na mão direita – e do contratempo – no pé esquerdo. Logo, a questão que se coloca é até que ponto, na concepção de Perrone, tocar samba como Edison Machado significa “imitar o Gene Krupa”. Se o “samba de prato” seria, a seus olhos, uma contradição dos termos, o que prevalece, o “samba” ou o “prato”?

Finalmente, destacamos que essa mesma atitude de manutenção do material musical com alteração da instrumentação tradicional era defendida por Radamés Gnattali, compositor com quem Perrone trabalhou durante décadas, contrário a uma posição mais fortemente tradicionalista:

Muitos acham que a música brasileira só pode ser tocada com flauta, violão e cavaquinho [os instrumentos tradicionais do regional de choro]. Ora, tanto faz tocar a Guriatã de Coqueiro com órgão ou sanfona. Quer dizer que se a música não é tocada com bandolim, que aliás nem é um instrumento brasileiro, ela não é brasileira? Então, a rigor, música brasileira, no duro, seria apenas música de índio. O próprio samba se modificou, se formos ver as origens. Esses ortodoxos vivem no século passado (DIDIER, 1996, p. 74).

Fica claro então que o mesmo argumento – contrário a um tradicionalismo ortodoxo – é utilizado tanto pelos nacionalistas quanto por aqueles que os criticavam. Essa atitude de Gnattali, que poderia ser vista como moderna ou inovadora, perde sua força quando é lida pelo viés da Bossa Nova. Algumas apropriações são mais bem-vistas que outras.

---

<sup>20</sup> Sandroni (2001) enumera como instrumentos emblemáticos do samba a partir da década de 1930 o trio composto por cuíca, surdo e tamborim.

## 4. O RITMO DA BATUCADA

O presente capítulo aborda as questões rítmicas implicadas nas performances instrumentais de Luciano Perrone. São também realizadas comparações com outros casos próximos, de modo a ampliar os horizontes do conhecimento acerca do gênero de uma maneira geral.

Neste sentido, destacamos que esse ponto não esgota o assunto. De tal forma que outro aspecto importante do estilo de Luciano Perrone está relacionado não aos instrumentos, mas à voz, e é objeto de investigação no capítulo seguinte. Destacamos que as discussões teóricas a respeito do ritmo realizadas no presente capítulo se fazem ouvir também no próximo. Conforme já foi apontado anteriormente, buscamos com esta abordagem aprofundar e complementar pontos levantados por estudos anteriores dedicados a Luciano Perrone, buscando refinamento no trato às questões rítmicas envolvidas.

### 4.1 TEORIA E BATERIA NO RITMO

O samba é um gênero musical de grande importância no Brasil. De uma situação anterior de perseguição, transforma-se no primeiro gênero musical de alcance nacional. Mais do que isso, a mistura de influências musicais no mesmo é vista como metáfora da mistura racial no país, uma mistura a ser elogiada e propagandeada. Acreditamos que, apesar de sua importância torná-lo objeto de grande bibliografia, ainda existem lacunas a preencher no conhecimento acerca do mesmo, particularmente no que diz respeito a questões musicais. Para essas questões voltamos agora nossa atenção.

Com este objetivo, iniciamos explicitando as noções a partir das quais se busca compreender o samba, com o foco primeiro na bateria e na performance de Luciano Perrone. O centro de nosso interesse no Nível Neutro do samba encontra-se nas questões relativas ao ritmo. Ao contrário de outras áreas, a questão rítmica é particularmente sujeita a confusões de ordem teórica e terminológica, ponto citado tanto por musicólogos quanto por

etnomusicólogos – como veremos mais adiante, buscamos nos embasar a partir de contribuições de ambas as áreas.

A partir desta dificuldade, buscaremos expor com o máximo de clareza as noções ora utilizadas, para que seu sentido se construa da forma o mais compreensível possível. Mais ainda, ao articular noções trabalhadas por diferentes autores para o estudo de diferentes práticas musicais, faremos necessariamente críticas teóricas a alguns desses usos e suas implicações.

Além disso, destacamos que o referencial conceitual aqui adotado é oriundo da pesquisa de práticas culturais diversas da ora estudada, porém passível de ser aplicado a nosso objeto de maneira frutífera. Esta mudança de objeto, entretanto, traz à tona as questões das especificidades do samba e do grau de generalização possível tanto de nossas ferramentas quanto de nossas conclusões.

A solução que encontramos é, assim, nos ancorarmos nas evidências empíricas. Deste modo, a articulação de conceitos que ora operamos é sempre motivada pela necessidade de resolver problemas reais relacionados a nosso material de estudo. Por conta disso, optamos por não apresentar as questões teóricas relativas ao ritmo em um capítulo separado dos materiais nas quais as mesmas estão implicadas. Acreditamos que da forma como o texto se organiza, teoria e dados podem ter contato mais íntimo e, desta forma, iluminarem-se mutuamente.

Essa opção por trabalhar a partir do empírico implica cautela nas generalizações. Por outro lado, não nos furtamos ao esforço de realizá-las, sempre reconhecendo as suas limitações. Esta certamente não é uma questão restrita a nosso caso: Nettl (2005), por exemplo, nos lembra da importância das variedades e universalidades na etnomusicologia. Em suma, esperamos que o emprego das ferramentas analíticas da presente análise – centradas nos conceitos de cometricidade e contrametricidade, sem abrir mão de uma renovação e refinamento de alguns de seus aspectos –, motivadas por questões surgidas de particularidades do caso ora estudado, possa extrapolar as fronteiras deste e ser útil a outras situações.

### 4.1.1 Estrutura métrica

A pesquisa das práticas musicais centroafricanas do etnomusicólogo Simha Arom (2004[1985]) é, até hoje, uma importante referência nos estudos da questão rítmica. Arom utiliza-se dos conceitos de cometricidade e contrametricidade para descrever elementos rítmicos desta música. A partir da diferença entre métrica e ritmo, segue-se que um determinado ritmo pode confirmar a métrica subjacente ou opor-se a ela. No primeiro caso, dizemos que o ritmo é cométrico. No segundo, que é contramétrico.

Além das noções de cometricidade e contrametricidade, merece destaque também a imparidade rítmica (*rhythmic oddity*) como propriedade importante de alguns dos padrões transcritos por Arom, também encontrada em alguns dos padrões rítmicos do samba. Os ritmos que apresentam a característica da imparidade, embora sejam compostos de um número par de pulsações, não podem ser divididos em duas partes iguais. Assim, um ritmo de 16 pulsações não se divide em 8+8, mas em 7+9, por exemplo.

O trabalho de Carlos Sandroni é um caso importante de utilização desses conceitos para analisar a rítmica do samba. Sandroni (2001, p. 27) faz a transposição dos conceitos para nosso universo de estudo da seguinte maneira: “Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte.” A acentuação também desempenha um papel importante, pois a contrametricidade também pode ocorrer em uma sequência de semicolcheias, se as notas pares forem acentuadas. Desta maneira, os compassos 1 e 2 da figura 6, abaixo, apresentam ritmos totalmente cométricos. Por sua vez, os compassos 4 a 6 apresentam ritmos totalmente contramétricos:



Figura 6 – Cometricidade e contrametricidade segundo Sandroni (2001)

Sem dúvida esta definição dá conta dos objetivos de seu trabalho de caracterização de dois paradigmas rítmicos do samba, e da passagem de um ao outro ocorrida nas primeiras



décadas do século passado. Em relação a este ponto, remetemos o leitor para a seção 5.2.1, na qual buscamos contribuir para uma percepção distinta deste processo, mostrando a permanência de padrões rítmicos importantes ligados ao primeiro paradigma.

Mais do que isso, na medida em que a síncope no samba é uma característica central do gênero, este referencial teórico tem servido a diversos outros estudos sobre o mesmo. Apenas para ficarmos em exemplos com os quais o presente trabalho estabelece um diálogo mais estreito, citamos Serra (2007) e Barsalini (2009).

Este referencial, entretanto, já foi alvo de diversas críticas, que retomaremos a seguir, e que consideramos importante e oportuno incorporar. Empreendemos este movimento por duas motivações distintas. A primeira, de natureza teórica, tem como objetivo contribuir para a discussão a respeito da questão, uma vez que se verifica um uso crescente destes termos. A segunda, empírica, é o fato de que algumas destas críticas ficam particularmente claras em nosso material de análise.

Desta maneira, entendemos que há a necessidade de expansão das definições de cometricidade e contrametricidade acima propostas para acomodar os diferentes graus de atividade rítmica que estão presentes num padrão de acompanhamento de samba. Para isto, focaremos nos padrões rítmicos utilizados pelos instrumentos de percussão, e, particularmente, na versão condensada dos mesmos que encontramos no instrumento musical bateria. Objetivamos, assim, contribuir com o refinamento de ferramentas teóricas já utilizadas por outros pesquisadores no estudo do samba.

Os termos cometricidade e contrametricidade, como dissemos anteriormente, foram cunhados para os casos em que haveriam, respectivamente, concordância ou discordância entre métrica e ritmo – os termos são utilizados primeira vez por Kolinski em sua resenha de *Studies in African Music*, de A. M. Jones (SANDRONI, 2001, p. 21). Sandroni adota este referencial, em primeiro lugar, por considerar que o termo síncope, normalmente utilizado nos casos descritos pela contrametricidade, tem caráter de exceção, saída da norma, e os estudiosos da música subsaariana por ele acionados mostram que, ao contrário, tais procedimentos são extremamente comuns, tanto ou mais que a cometricidade.

Até este ponto, consideramos as justificativas como sensatas. Podemos dizer que o autor busca uma definição positiva da música africana e afro-brasileira, isto é, não defini-la por eventuais carências em relação à norma – europeia –, na qual a síncope não é a regra. Ousamos dizer que se trata de uma questão onde a esfera política encontra-se emaranhada à teórica, e talvez tenha um peso maior que esta última.

Entretanto, discordamos de Sandroni quando este aprofunda sua justificativa:

Mas a questão não é meramente terminológica. As definições de síncope que citei deixam clara sua ligação com a ideia de que o ritmo musical se estrutura com base na recorrência periódica de acentuações. Essa recorrência periódica, que os autores citados chamaram também de “normal”, “esperada” etc., é conhecida como “compasso”. Ora, o compasso, assim como a síncope, também não é um universal da música. Na verdade, dentro da própria música ocidental ele é uma invenção tardia, pois é só a partir do período barroco que seu emprego será sistematizado na Europa.

Não é por acaso que Kolinski elaborou pela primeira vez estes conceitos numa resenha de um livro sobre a música da África subsaariana. A ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a essa música. Uma das fontes de sua inesgotável riqueza rítmica é a liberdade das articulações e das acentuações, que não se submetem a esquemas gerais. Por isso, os etnomusicólogos acabaram percebendo que escrever as polirritmias africanas usando compassos era o mesmo que enquadrá-las em leitos de Procusto (SANDRONI, 2001, p. 22).

A longa citação se justifica para que possamos esmiuçar a questão. Temos no trecho muitas noções distintas: 1) a síncope está ligada necessariamente à sucessão periódica de batidas fortes e fracas (acentuadas e não acentuadas); 2) essa recorrência, por sua vez, define o que é compasso; 3) a música africana não trabalha com batidas fortes e fracas, e; 4) a liberdade de acentuações é incompatível com uma sequência recorrente de batidas fortes e fracas. De todas estas premissas, seguir-se-ia que o compasso é o leito de Procusto da música africana. Mais à frente (p. 24), Sandroni também cita A. M. Jones, para quem a rítmica africana é essencialmente aditiva, por trabalhar com valores sem denominador comum (como 2 e 3), ao contrário da rítmica europeia, que é divisiva (na qual uma semibreve vale duas mínimas, que vale duas semínimas, e assim por diante). Esta noção de aditividade também está intimamente ligada a sua justificativa terminológica. Primeiramente nos dirigimos às afirmações que extraímos da citação acima, para depois tratarmos da questão da aditividade, que será melhor abordada a partir das considerações que faremos a seguir.

Assim, vamos às afirmações que Sandroni faz a partir da leitura de autores dedicados ao estudo de práticas musicais do continente africano. A primeira delas diz que a síncope está necessariamente relacionada à sucessão de batidas fortes e fracas. Neste ponto concordamos com o autor. A segunda diz que as batidas fortes e fracas estão necessariamente relacionadas à noção de compasso. Neste ponto nos afastamos de Sandroni, na medida em que o autor parece considerar apenas a existência de batidas fortes ou fracas no nível do *tactus*.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Entendemos *tactus* a partir da definição dada por Lerdahl e Jackendoff:

Podemos esclarecer nosso ponto com uma simples observação: imaginemos uma sequência de pulsações isócronas – para deixar o exemplo mais claro, recorreremos à notação tradicional. Se atribuirmos, arbitrariamente, a essa pulsação, a figura da semínima, por exemplo, temos então o seguinte: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ etc. Nada, a princípio, nos diz se, e como, esta pulsação está organizada de forma recorrente. Não há, portanto, compasso. Mas pode haver síncope. Basta que se execute o ritmo ♪♪ ♪, com a primeira articulação coincidindo com uma pulsação.

Em relação às afirmações 3 e 4, nos detemos um pouco mais. Arom (2004[1985], p. 182-183) afirma que diversos autores já indicaram a ausência de acentos regulares na música africana, e chega a sugerir banir dos estudos da mesma todo e qualquer termo ligado a batidas fortes ou fracas. Modestamente, faz-se aqui a sugestão de que pode não se tratar apenas de uma característica intrínseca do idioma musical, mas sim da dificuldade do não nativo em reconhecer, a partir do *imput* sonoro e sem as chaves culturais necessárias, qual o *tactus* e onde se dá a recorrência do padrão. O próprio Arom considera central a descoberta de que os nativos realizadores do repertório trabalham a partir de um *tactus* comum e são capazes de expressá-lo em palmas isócronas.

A questão é que, a partir do momento em que se tem um padrão recorrente, tem-se, necessariamente, uma diferenciação – uma hierarquização – entre as batidas. Tal fato não necessariamente implica uma diferença de intensidade, mas implica sem dúvida uma diferença estrutural. E esta diferença não é, de modo algum, incompatível com a “riqueza de acentuações” deste repertório. Ao contrário, é o que torna possível as próprias noções de cometricidade e contrametricidade de que se valem os autores. A partir dessa colocação, fica a questão: não seria, então, possível estabelecer o compasso a partir de outras recorrências que não a acentuação? Talvez fosse interessante uma linha de investigação caminhando no sentido oposto: ao invés de afirmar que a música subsaariana não opera sob a lógica do compasso, encarnar o “etnomusicólogo de Marte” de Bruno Nettl e buscar descobrir até que ponto a música de concerto ocidental efetivamente traduz em som o que proclamam seus teóricos. Até

---

O ouvinte tende a dirigir sua atenção sobretudo a um (ou dois) nível(is) intermediário(s) no(s) qual(is) as batidas se sucedem em um passo moderado. Este é o nível no qual o maestro move sua batuta, o ouvinte bate o pé, e o dançarino completa um deslocamento de seu peso. (...) Adaptando o termo renascentista, denominamos esse nível de *tactus*. As regularidades da estrutura métrica são mais fortes nesse nível (Lerdahl & Jackendoff, 1996, p. 21).

que ponto, em performances específicas de peças específicas, o compasso quaternário, por exemplo, é uma sequência de batidas forte / fraca / meio-forte / fraca?

Desta maneira, consideramos que dois pontos essenciais escapam à discussão de Arom e Sandroni, e da ausência deles resulta o raciocínio dos autores que associa permanentemente as noções de síncope, alternância de acentuações e compasso. O primeiro deles é a dissociação entre métrica e acentuação. A estrutura métrica se funda não exatamente numa alternância entre batidas fortes e fracas, mas numa hierarquização de batidas, que pode ou não ser expressa em termos de intensidade. Kolinski caminha nesse sentido: ao criticar a obra de Cooper & Meyer sobre ritmo (*apud* AROM, 2004[1985], p. 188), afirma que não seria difícil reconhecer a estrutura métrica de uma peça realizada num órgão ou cravo, instrumentos nos quais não se tem o recurso da acentuação. Entretanto, Arom não extrai deste fato todas as suas consequências.

O segundo ponto é a noção de que a estrutura métrica é, essencialmente, abstrata, devendo ser construída pelo ouvinte a partir de aspectos do material sonoro bruto, decifrado por chaves culturais. Desta maneira, não é necessária sua realização literal no sinal sonoro, ao contrário do que a ideia de compasso como sucessão de batidas fortes e fracas leva a sugerir.

A partir do momento em que reconhecemos a existência de um nível rítmico regular de referência (o *tactus*), e uma periodicidade – evidente nas linhas-guia ou *timelines* –, as únicas diferenças em relação às definições de compasso de Sandroni e Arom são a diferenciação entre batidas fortes ou fracas e os recursos gráficos da fórmula de compasso – que simboliza as subdivisões e agrupamentos do *tactus* – e da barra. E, dados os dois pontos acima mencionados, as diferenças entre as características desta música e a definição de compasso são irrelevantes.

Cabe ressaltar que, em última instância, refazemos o trajeto dessa discussão com o objetivo não de chegar a definições gerais sobre como se organiza a música africana, mas sim para pensarmos de que modo tais ideias nos fornecem modelos frutíferos para o estudo do samba. Tendo isto em conta, destacamos o fato de que, depois de apresentar os padrões rítmicos característicos de cada paradigma sem o recurso às fórmulas de compasso, Sandroni as utiliza livremente para apresentar transcrições de canções específicas. Da mesma forma, no presente capítulo, lançamos mão destes recursos sem o receio de estarmos “encarcerando” nosso material nem empobrecendo o processo de análise.

A partir da formulação desses dois pontos essenciais, podemos endereçar melhor a crítica às rítmicas “aditiva” e “divisiva” de Jones. O grande problema da concepção de uma

“rítmica aditiva” é o fato de a mesma ser incompatível com uma estrutura hierárquica de batidas. Mais especificamente, se a rítmica é aditiva, não pode haver, por definição, nenhum nível superior de batidas organizado de maneira isócrona e menor que a repetição do padrão como um todo. Não há *tactus* numa rítmica aditiva.

Entretanto, o repertório subsaariano contraria esta afirmação geral. Basta ver o estudo de Lacerda (2007) para ficar evidente a importância de diversos níveis métricos – e, portanto, de uma lógica “divisiva” – em práticas musicais que Jones classificaria como “aditivas”. Ao contrário, o que Lacerda constata em sua análise de um repertório instrumental Fon é o recurso constante ao *offbeat*, isto é, a utilização de um ponto metricamente fraco como apoio para a construção de frases pelo tambor solista. Evidentemente, isso pressupõe a existência de uma hierarquia de batidas.

Devemos aqui destacar que não estamos propondo a ocorrência de procedimento semelhante nos casos de acompanhamento de samba ora descritos. Embora encontremos a acentuação de pontos metricamente fracos, não há o recurso ao *offbeat timing*. De fato, em outro estudo (2005), Lacerda propõe que entre os casos africano e brasileiro há uma importante diferença de grau, reconhecendo no último um esvaziamento deste tipo de procedimento.

Também merece destaque o fato de que Simha Arom, mesmo chamando a atenção para as estruturas com imparidade rítmica formadas por grupos de 2 e 3, não compartilha das noções de rítmica “aditiva” e “divisiva”, sugerindo abandoná-las para um refinamento conceitual da etnomusicologia africanista (AROM, 2004[1985], p. 184). Arom afirma: “estamos portanto discutindo a música *medida*, isto é, música *constituída por durações com valores proporcionais*.” (AROM, 2004[1985] p. 179, grifo do autor)

A partir da discussão anterior, vimos a necessidade de refinar aspectos teóricos utilizados em nosso estudo, dos quais destacamos num primeiro momento as noções de hierarquia e de abstração da estrutura métrica. Esse refinamento se dá sobretudo a partir da incorporação crítica das proposições de Lerdahl & Jackendoff (1996). Os dois autores têm como objeto precisamente a música de concerto europeia, em relação à qual, como vimos, etnomusicólogos estudando práticas musicais africanas e afro-brasileiras buscaram uma independência terminológica.

A exemplo do caso de Simha Arom, trata-se de um referencial oriundo de uma prática distinta ao samba, mas que com este apresenta importantes pontos de contato. Desta forma, analisaremos na seção seguinte algumas de suas proposições e a aplicação das mesmas em

nosso objeto, não sem antes notar que há um paralelo entre o referencial teórico que ora construímos para dar conta de nossas análises, por um lado, e o próprio samba, por outro, este último entendido como confluência de matrizes culturais europeias e africanas.

Como afirmamos anteriormente, consideramos uma referência importante o trabalho de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1996), referência essa que nos ajuda a compor instrumentos de análise mais precisos para o objeto do presente estudo. Os autores desenvolvem sua teoria tendo como objeto a música tonal de concerto.

Ao mesmo tempo, entretanto, defendem um alcance mais amplo para a maioria de suas ideias, referenciados pela psicologia cognitiva e, sobretudo, pela gramática gerativa chomskiana. Podemos pensar essa orientação a partir da oposição particular/universal que recorta a música de concerto. Gary Tomlinson (2003) mostra como a consolidação da música instrumental no século XVIII, por um lado, serve como elemento de diferenciação essencial entre a Europa e o restante do mundo; por outro lado, esta mesma música é vista como capaz de falar diretamente ao espírito, uma linguagem (potencialmente) universal.

Nossa transposição de algumas das ideias de Lerdahl e Jackendoff para o estudo do samba está calcada, entretanto, em uma prerrogativa mais modesta, qual seja, a importância de práticas musicais de origem e influência europeias – polca, modinha – nas matrizes musicais que resultam no samba. Por outro lado, os próprios autores convidam a buscar aplicar sua teoria para além dos limites da música de tonal de concerto, esperançosos de que tais extrapolações levantem “uma rica variedade de questões para pesquisas históricas e etnomusicológicas” (LERDAHL & JACKENDOFF, 1996, p. xi). Neste sentido, de seu pensamento nos interessa sobretudo o tratamento dado ao ritmo; as noções de redução de intervalo de tempo e redução de prolongação,<sup>22</sup> que relacionam-se também a aspectos rítmicos, mas nos quais a harmonia desempenha um papel bastante relevante, estão fora do escopo de nossa análise. Desta forma, seguimos expondo suas ideias básicas e de que maneira as mesmas podem ser aplicadas no presente caso.

A primeira contribuição importante deste trabalho para nossa pesquisa é a divisão da questão rítmica em duas estruturas: a estrutura de agrupamento e a estrutura métrica.<sup>23</sup> A primeira diz respeito a como o ouvinte realiza uma operação de segmentação hierárquica do *continuum* sonoro da peça em grupos (motivos, temas, frases, seções, movimentos, e assim por diante); a segunda diz respeito à “intuição de que os eventos de uma peça relacionam-se à

---

<sup>22</sup> No original, *time-span reduction* e *prolongational reduction*.

<sup>23</sup> No original, *grouping structure* e *metrical structure*.

alternância regular de batidas fortes e fracas em diversos níveis hierárquicos” (LERDAHL & JACKENDOFF, 1996, p. 8). Como vimos, a noção de hierarquia está fortemente vinculada a agrupamento e metro.<sup>24</sup>

Este ponto relativo à acentuação métrica é de grande importância, pois, como vimos, existe uma associação realizada por diversos autores entre síncope, compasso e alternância de batidas fortes e fracas. Lerdahl & Jackendoff desatam esses três conceitos ao postular que a estrutura métrica é uma abstração construída pelo ouvinte.

Para isto, primeiramente os autores diferenciam três tipos de acento: fenomenais, estruturais e métricos. Os acentos fenomenais<sup>25</sup> estão ligados à ênfase local em determinadas notas. Os acentos estruturais dizem respeito ao destaque de pontos de apoio da peça, normalmente relacionados com questões harmônicas (e que, por isso, não são de nosso interesse no momento). Finalmente, os acentos métricos relacionam-se à hierarquia dos níveis de batidas: uma batida será forte se ela também estiver presente no nível imediatamente superior; caso contrário, a mesma será fraca.

Esta diferença significa que os acentos métricos não necessariamente devem realizar-se como acentos fenomenais. Ao contrário, é a partir destes últimos e dos acentos estruturais que o ouvinte estabelecerá uma métrica. Uma vez estabelecida, ele só trocará de métrica se houver evidências fortes no sinal sonoro que o forcem a fazê-lo. Assim, para os autores, a síncope acontece quando os desvios fenomenais em relação à métrica estabelecida são mais fracos ou esporádicos do que o necessário para fazer com que o ouvinte mude sua referência. Retomaremos este ponto adiante.

Os dois autores fazem menção também à importância de uma estrutura métrica regular para dar sentido à oposição cometricidade/contrametricidade. Para isto, exemplificam que, no caso de um idioma musical no qual as batidas fortes não se sucedem de forma regular – caso de parte da música de Stravinsky, por exemplo, onde tal organização é explicitada pela mudança constante de fórmula de compasso –, o surgimento de uma articulação sonora ou de um acento funciona sobretudo como definidor da existência de uma batida forte naquela posição, não como elemento para concordar ou discordar de uma estrutura prévia. Num tal

---

<sup>24</sup> De fato, segundo os autores, é a ausência de uma natureza hierárquica, por exemplo, no parâmetro timbre, que faz com que seja difícil produzir algum tipo de teoria sistematizada sobre a organização do mesmo, ao contrário das abordagens para melodia e harmonia.

<sup>25</sup> Optamos por traduzir de maneira literal o conceito de *phenomenal accent*, em que pese o fato de em português a primeira associação feita a fenomenal seja a de espetacular.

idioma, a criação da sensação da síncopa é grandemente dificultada por essa ausência de regularidade.

Além disso, outro ponto que nos interessa é o fato de que o menor nível métrico depende de evidência local. Isto significa que, no caso abaixo, por exemplo, não se estabelece uma estrutura de pulsações que faz referência constante a um valor menor do que o encontrado no sinal sonoro:

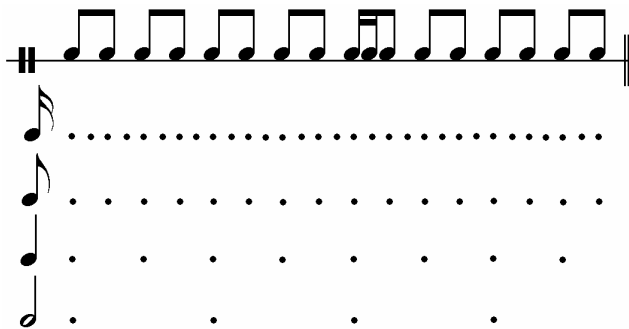


Figura 7 – Níveis métricos (incorreto:  sem evidência local)

Ao contrário, a estrutura percebida será de acordo com a figura 8, abaixo:

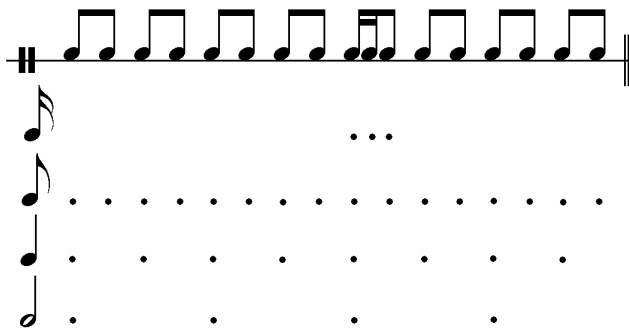


Figura 8 – Níveis métricos (correto)

Este ponto será importante para nossa investigação, e retornaremos a ele após considerações rápidas sobre a estrutura de agrupamento.

Em relação à estrutura de agrupamento dois pontos devem ser realçados. O primeiro deles é o de que o agrupamento deve segmentar a peça em grupos necessariamente contíguos. Isso, evidentemente, não impede o ouvinte de reconhecer a unidade de um motivo que apareça diversas vezes, intercalado por outros materiais. A questão é que aí se colocam percepções de outra natureza. Por exemplo, o paralelismo entre os motivos pode fazer com



que eles sejam sempre percebidos como a parte inicial de grupos maiores. Ou fornecer elementos para os aspectos reducionais. Entretanto, a estrutura de grupos é contígua. Ou seja, se temos dois motivos, digamos, [a] e [b], que se alternam numa sequência [a + b + a + b], o nível imediatamente superior de grupos será composto pelas duas instâncias de [a + b], não sendo possível agrupar as duas exposições de [a], pulando o motivo [b] que está entre elas.

O outro ponto importante – e que os próprios autores reconhecem como uma limitação de sua teoria – é o fato de analisarem a estrutura de agrupamento de forma homofônica, ou seja, “uma única estrutura de agrupamento será capaz de representar todas as vozes de uma peça” (LERDAHL & JACKENDOFF, 1996, p. 37). Para a análise das estruturas do acompanhamento do samba, buscaremos estender essa noção, de modo a englobar as diferentes linhas realizadas por instrumentos ou peças da bateria distintos. Particularmente, usaremos essa inovação em conjunto com a afirmação acima a respeito do detalhe local como elemento definidor da menor unidade métrica, aplicando essa noção para cada linha rítmica separadamente.

Isso significa, na prática, que se temos dois instrumentos – digamos um ganzá executando semicolcheias e um surdo executando semínimas – não iremos pensar de forma análoga à figura 9, abaixo:

The image shows musical notation for two instruments: Ganzá and Surdo. Both are in 2/4 time. The Ganzá part is represented by a staff with a treble clef and a 2/4 time signature, showing four groups of eighth notes. The Surdo part is represented by a staff with a bass clef and a 2/4 time signature, showing four groups of quarter notes. Below the Surdo part, there are four staves showing the rhythmic patterns of the instruments: a single eighth note, a dotted quarter note, a quarter note, and a half note.

Figura 9 – Níveis métricos comuns para ganzá e surdo

Ao contrário, cada um deles irá gerar uma estrutura métrica. Ambas as estruturas são coincidentes no nível da pulsação de referência, ou *tactus* – pré-condição para se fazer coletivamente qualquer música baseada em pulsações isócronas, como é o caso –, porém cada uma delas irá somente até a menor pulsação executada por aquela linha:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Ganzá' and the bottom staff is labeled 'Surdo'. Both are in 2/4 time. The 'Ganzá' staff shows a rhythmic pattern of 'x' marks, while the 'Surdo' staff shows a pattern of dots. The notation is split into two measures by a vertical line.

Figura 10 – Níveis métricos separados para ganzá e surdo

Iremos expor as consequências desta extensão do pensamento de Lerdalh e Jackendoff e sua articulação com os conceitos de Arom na próxima seção. Para isso, voltamos nossa atenção para o samba na bateria.

#### 4.1.2 O ritmo da bateria e o ritmo do samba

Com o objetivo de ilustrar este ponto, recorreremos a uma série de exemplos de gravações de samba das décadas de 1950 e 1960, além de materiais didáticos. Acreditamos que, desta forma, o universo rítmico do samba – particularmente do chamado “paradigma do Estácio” – esteja suficientemente representado. Além disso, buscamos desta maneira esboçar comparações de execuções de Luciano Perrone com as de outros instrumentistas, de modo a obter um quadro mais abrangente do gênero musical.

Ressaltamos a compreensão de que a bateria é capaz de condensar de forma plena a rítmica do gênero, e que, uma vez que há um limite do que pode ser executado simultaneamente pelo baterista, existe uma opção do mesmo por selecionar, dentre as células possíveis, aquelas que são mais características. Apesar deste recorte metodológico, nossas conclusões podem ser estendidas ao samba praticado por outras formações percussivas, e pela melodia principal e demais instrumentos acompanhadores, na medida em que todas estas instâncias compartilham a mesma rítmica. Entretanto, como foi dito anteriormente (seção

3.1), este compartilhamento rítmico não deve ser pensado como algo automático nos gêneros musicais, mas sim historicamente construído. Estudar a construção histórica desse processo em diferentes práticas musicais é, sem dúvida, um campo de estudos com inúmeras possibilidades.

No caso que ora estudamos, é particularmente de nosso interesse a oposição entre duas maneiras distintas de execução do acompanhamento do samba na bateria, a que já aludimos anteriormente: o samba de batucada e o samba de prato. O primeiro caracteriza-se por uma transposição mais direta para o instrumento das formações percussivas de blocos e escolas de samba. Está particularmente relacionado à realização da condução na caixa da bateria, com as duas mãos; liga-se também a um uso mais intenso dos tambores de forma geral. Já o segundo, como seu nome sugere, está ligado à realização da condução no prato de condução ou nos pratos de choque, realizada com uma mão apenas. Nesse caso, a outra mão fica livre para tocar outra peça da bateria, geralmente a caixa ou o aro da caixa.

Ainda em relação à questão do samba de batucada e do samba de prato, ressaltamos que estas categorias revestem-se de importância para nossa pesquisa na medida em que este último, associado à Bossa Nova e a bateristas como Edison Machado, acaba também relacionado a noções como modernidade e bom gosto, e tende a tornar-se a maneira hegemônica de execução do gênero na bateria. Desta forma, justifica-se uma análise das distinções musicais entre os dois estilos – distinções que irão engendrar discursividades e tomadas de posição no campo musical.

Para este fim, podemos estabelecer três níveis de atividade rítmica em relação aos quais podemos aplicar as noções de cometricidade e contrametricidade. O primeiro deles corresponde ao nível analisado por Sandroni, e que denominaremos, por analogia à notação corrente do samba no compasso 2/4, de nível das semicolcheias. Ele equivale à menor unidade do padrão rítmico.

Embora existam notas que ocorrem em intervalos de tempo menores que a semicolcheia, em geral a elas não é atribuído valor estrutural. Como exemplo dessas situações, destacamos a existência de toques múltiplos nos instrumentos de percussão – recurso técnico, no caso da bateria, particularmente associado à caixa – os quais, embora compostos de uma série de articulações, são pensados como uma unidade. No instrumento, é comum o recurso a diversas notas de curta duração utilizados para gerar um efeito análogo ao de uma nota longa. Tal procedimento, o rulo, é rotineiramente notado com a duração total dos

toques, com um sinal característico,<sup>26</sup> cabendo ao instrumentista decidir quantos movimentos de pulso e quantos rebotes utilizar para preencher aquela duração. Outro exemplo importante é o da interpretação de cantores e instrumentistas, nas quais é comum ocorrerem deslocamentos de valores menores que a semicolcheia.

Além desse nível, existem outros. É preciso reconhecer que o próprio nível da pulsação – para mantermos nossa analogia com as figuras rítmicas ocidentais utilizadas na grafia do samba, o nível da semínima – pode funcionar dentro das noções de cometricidade e contrametricidade. Pela definição de confirmar ou contradizer a pulsação, tal afirmação pode parecer estranha. Entretanto, existem ciclos que ocorrem em níveis de grupos de pulsações, e que estão relacionados com a repetição de padrões e frases. Assim, da mesma forma que um ritmo no nível da semicolcheia pode confirmar ou contradizer a pulsação, um ritmo no nível da semínima pode confirmar ou contradizer um período maior – no caso do samba, o compasso. Nossa definição fica, portanto, assim: um ritmo no nível da semínima será cométrico se cair na primeira semínima do compasso 2/4, e será contramétrico se cair na segunda. Na hipótese de ambas as posições (primeira e segunda semínimas) estarem preenchidas, o ritmo será cométrico se não houver acentuação ou se houver acentuação na primeira nota do compasso, e será contramétrico se a segunda for acentuada. Assim, na figura 11 abaixo, os compassos 1 e 2 são totalmente cométricos, e os compassos 3 e 4, totalmente contramétricos:




Figura 11 – O nível da semínima

Existe também um nível intermediário, o nível da colcheia, que pode ser definido de maneira análoga:



Figura 12 – O nível da colcheia

<sup>26</sup> Por exemplo,  para um rulo com duração de uma semínima.

Estas definições, se por um lado são de caráter teórico, por outro lado foram motivadas por dados empíricos que, de forma resumida, apresentaremos adiante. Poderíamos continuar definindo níveis cada vez maiores, relacionados à mínima, à semibreve etc. Entretanto, no caso presente, tais níveis não são de utilidade analítica, pois não encontramos padrões rítmicos que se relacionem a eles.

No nível da semicolcheia, destacamos a importância de padrões com imparidade rítmica:



Figura 13 – Exemplo de padrão com imparidade rítmica

Tais padrões são tão importantes que é a partir deles que Sandroni define o estilo samba dominante no gênero a partir da década de 1930. Na rítmica tradicional do samba, a imparidade rítmica está, em geral, associada ao tamborim. Na bateria, são executados sobretudo de duas formas: no samba de prato, com a mão esquerda no aro da caixa ou na pele da mesma (compassos 1 e 2 da figura 14); no samba de batucada, através de acentuações na caixa executada com ambas as mãos (compassos 3 e 4 da figura 14).



Figura 14 – Exemplos de execução do padrão da fig. 13 na bateria

A imparidade rítmica implica um entrar e sair do metro de referência, uma alternância entre cometricidade e contrametricidade que joga de maneira dinâmica com a métrica subjacente.

Por sua vez, o ritmo denominado de marcação é contramétrico no nível da semínima. Assim como condução, este termo é outra categoria nativa de implicações rítmicas e timbrísticas. Nas escolas de samba, a marcação é realizada pelos instrumentos de timbre mais grave, os surdos, nos quais os surdos ditos “de primeira” (em geral mais graves) tocam acentuando o segundo tempo, sendo respondidos pelos surdos “de segunda”. Esse aspecto é extremamente importante para o “balanço” característico do samba. É preciso notar que no

caso das Escolas de Samba existem variações de escola para escola. Em algumas, a contrametricidade é bastante acentuada por fatores como afinação e quantidade de surdos de primeira em relação aos de segunda, outras onde a contrametricidade é menos acentuada. Um exemplo extremo é o do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, no qual os surdos tocam apenas no tempo 2, sem a resposta no tempo 1.<sup>27</sup>

Como foi dito anteriormente, a marcação é feita por instrumentos graves; na bateria, fica em geral a cargo do bumbo. No caso do samba de batucada, é bastante comum o uso de uma marcação “à la Mangueira”, apenas no segundo tempo do compasso. Oscar Bolão (2003, p. 137), por exemplo, transcreve o padrão rítmico abaixo como sendo característico de Luciano Perrone, um dos expoentes do estilo:



Figura 3 (Reapresentação)

O próximo exemplo de marcação apresenta ambiguidade. É encontrado, sobretudo, mas não exclusivamente, no samba de prato. É conhecido como bumbo “a dois” por conta dos dois toques em cada tempo. Mesmo que diversos instrumentistas acentuem levemente o segundo tempo, a contrametricidade em relação à semínima, quando presente, é bem mais sutil.



Figura 15 – Exemplo de padrão rítmico com bumbo “a dois” (BAHIA, s/d)

Conforme acima, a marcação está relacionada ao nível da semínima. Entretanto, podemos ver que na figura 15 o bumbo toca, também, na quarta semicolcheia de cada tempo. No bumbo a dois podemos entender a nota da quarta semicolcheia como uma nota de menos valor estrutural, um anacruse ou *pickup note*.

<sup>27</sup> Sobre a rítmica das escolas de samba, remetemos o leitor ao trabalho de caráter didático de Gonçalves & Costa (2012) e ao estudo acadêmico de caso realizado por Oliveira (2002).

Desta maneira, podemos perceber que, embora o nível de maior subdivisão onde ocorrem as articulações do bumbo a dois seja o nível da semicolcheia, a percepção de um grau hierárquico entre as articulações que ocorrem na 1ª e na 4ª semicolcheias de cada tempo, percebidas como um grupo que ultrapassa a subdivisão da semínima para o tempo seguinte, faz com que percebamos essa figura como mais fortemente vinculada ao nível da semínima que ao da semicolcheia.

Aqui, cabe uma rápida comparação: Gonçalves & Costa (2012, p. 20) listam uma frase do surdo, denominada de “pedal”, na qual o executante toca na 1ª e na 4ª semicolcheias de cada tempo, e utiliza uma diferença de articulação (toques presos e soltos) para destacar o segundo tempo. No caso do surdo pedal, é bastante clara a hierarquia das notas, pois as notas da quarta semicolcheia são tocadas com a mão, gerando um volume sonoro menor que o das notas da cabeça do tempo, tocadas com a baqueta. Entretanto, uma diferença importante entre os padrões do surdo pedal e do bumbo a dois é o fato de a acentuação do segundo tempo – e portanto seu caráter contramétrico – ser muito maior naquele que neste último.

No exemplo seguinte, relacionado ao samba de batucada, porém menos comum, a marcação é dividida entre bumbo, surdo e tom-tom. Note-se que a diferença de timbre reforça o segundo tempo, mantendo a contrametricidade:



Figura 16 – Padrão rítmico marcação distribuído entre tambores (CASTRO, 1962)

Finalmente, no nível da colcheia, os pratos de choque são utilizados de maneira contramétrica, sempre nas metades de cada tempo.<sup>28</sup> No samba de batucada gravado na época, vemos pouco uso constante dos pratos de choque. Ele é tocado de forma esporádica, dentro do que podemos entender como um padrão global da bateria. Já no samba de prato, seu uso é mais constante, gerando, conjuntamente com o bumbo “a dois”, um padrão definido pela onomatopeia “chá com pão”.

<sup>28</sup> Vem deste uso uma das maneiras de denominar esta peça da bateria: contratempo.



Figura 17 – Exemplo de uso esporádico dos pratos de choque no samba de batucada (PERRONE, 1963)

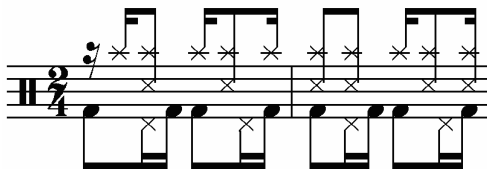
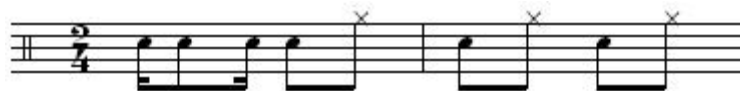


Figura 18 – Exemplo de uso constante dos pratos de choque no samba de prato (EZEQUIEL, 2009)

Cabe também ressaltar que, no samba dos blocos e Escolas, os pratos de choque são atualmente um instrumento bem pouco comum. As seções rítmicas, nas poucas agremiações que os utilizam, possuem em geral pouquíssimos executantes, de modo que seu som é facilmente engolido pela massa sonora do conjunto.

Ainda em relação aos pratos de choque, convém trazeremos como exemplo a análise realizada por Serra (2007) acerca da execução do samba por Luciano Perrone na bateria. Para ficarmos em apenas um exemplo, o autor apresenta um padrão rítmico descrito como peculiar:

Um padrão com estrutura rítmica um pouco diferenciada dos transcritos até então – onde há o predomínio de colcheias no segundo tempo do primeiro compasso e também no segundo compasso inteiro – aparece como um elemento de variação sobre os outros padrões utilizados até então, que são dominantes nesta música. As colcheias, quando estão sobre a segunda metade do tempo, são tocadas no chimbau, ficando o restante das figuras percutidas na caixa:



(SERRA, 2007, p. 27).

Neste caso, a adoção de uma análise em múltiplos planos enfatizaria a posição de *offbeat* dos pratos de choque. Poderíamos reescrever a proposta de interpretação de Serra como um nível de colcheia realizado por dois instrumentos diferentes, a caixa nas batidas fortes e os pratos de choque nas fracas:





Figura 19 – Bumbo e pratos de choque no mesmo nível rítmico

Entendemos, entretanto, que é mais frutífero considerarmos neste trecho a existência de dois níveis métricos simultâneos, de semínima e de colcheia, sendo que este último apresenta (ao menos no curto trecho destacado por Serra) a característica de um *offbeat* constante:

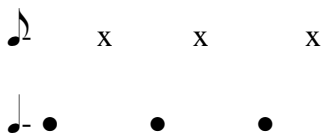
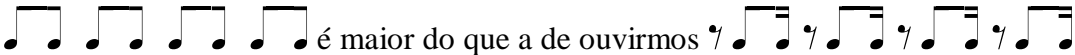



Figura 20 – Bumbo e pratos de choque em níveis rítmicos distintos

#### 4.1.3 Algumas generalizações imperfeitas

Nossa análise da rítmica do samba mostra que se trata de um gênero musical caracterizado pela contrametricidade e pela imparidade rítmica. Esta contrametricidade se manifesta, de forma relativamente constante, nos três níveis de atividade rítmica propostos.

Como tal efeito opera na percepção do ouvinte? A estrutura de regras de preferência (*preference rules*) métricas de Lerdahl & Jackendoff é importante para qualificar a questão. Pois, para que se perceba um elemento rítmico contrariando uma lógica métrica subjacente, é necessário haver algum outro elemento para estabelecer esta métrica. A contrametricidade não pode existir em estado “puro”. Se escutamos, sem nenhuma outra referência, prévia ou simultânea, uma sequência de articulações rítmicas equidistantes, a interpretação preferida será a de perceber esta sequência como estabelecadora e coincidente com uma estrutura métrica, e não como contraposta a uma métrica inexistente. Dito de outro modo, a tendência – para ficarmos na definição de Sandroni de 1ª e 3ª *versus* 2ª e 4ª semicolcheias – a ouvirmos


 é maior do que a de ouvirmos . Lerdahl e

Jackendoff (1996, p. 76) chamam a atenção para esse princípio em sua regra de preferência

métrica 3. Para que a segunda interpretação seja favorecida, é necessário que algum outro elemento estabeleça com clareza uma métrica que conflite com a sequência.

Se nos ativermos somente à proposição dos autores em relação a essa regra de preferência e outras semelhantes (que – como no caso de Sandroni – propõem a acentuação e – diferentemente deste – a duração dos eventos sonoros como capazes de estabelecer uma estrutura métrica), o resultado final é que a contrametricidade nunca poderá ser superior à cometricidade. Caso esse fosse o caso, permaneceria o mistério sobre como tal preferência no estilo poderia construir-se. Entendemos que a resposta a esse ponto passa por duas questões.

Em primeiro lugar, cabe ressaltar a importância de um conhecimento prévio do estilo para o estabelecimento eficiente de uma estrutura métrica, mesmo com poucos elementos perceptíveis auditivamente. Realçamos esta questão na medida em que entendemos que isto significa dar um peso maior a fatores culturais operando na percepção mesmo em níveis relativamente “baixos”.

Assim, quando um ouvinte entra em contato pela primeira vez com um estilo musical no qual coexistem informações contraditórias sobre o metro, o mesmo pode, ao invés de perceber o resultado como síncope, ficar, na linguagem popular, “sem chão”, incapaz de estabelecer onde está o metro ou qual o metro “certo”. Trazemos como um exemplo para ilustrar tal afirmação o caso de um gênero musical no qual tal sensação talvez já tenha ocorrido a nossos leitores – e que ocorreu ao autor: o do maracatu de baque virado. Nele, a obstinada ênfase das alfaias na segunda semicolcheia – na repetição de padrões como por exemplo  – pode fazer com que se ouça esse ponto como constituindo o *tactus*, tendo como resultado um conflito entre as informações rítmicas oriundas de outras fontes do conjunto. Nesses casos, é necessário um aprendizado para que se processe o *imput* rítmico corretamente.<sup>29</sup>

Em que pese a existência de certa quantidade desse primeiro aspecto no caso do samba – qual seja, a necessidade de recorrer ao contexto cultural para decodificar corretamente as informações métricas que chegam ao ouvinte –, acreditamos que o samba resolve a questão de

---

<sup>29</sup> É certo que Lerdahl & Jackendoff levam o aspecto do aprendizado em conta, e o resolvem na figura genérica do “ouvinte experiente”, isto é, treinado no idioma musical ocidental. Entretanto, acreditamos ser importante dar-se maior ênfase ao aspecto cultural, já que este ponto parece, aos autores, estar mais relacionado com o aprendizado de noções harmônicas (cadências, tensão e relaxamento) do que propriamente métricas. Nestas últimas, os autores tendem mais à universalidade, por exemplo, ao apontar a coincidência entre elementos utilizados na percepção métrica e na distinção entre sílabas fortes e fracas nas diferentes línguas (Lerdahl & Jackendoff, 1996, p. 85).

conseguir sustentar uma estrutura mais contramétrica que cométrica sobretudo a partir de um segundo ponto relevante: o que se percebe na relação entre os diferentes níveis rítmicos é que, em cada um deles, é estabelecido um padrão por si só contramétrico, mas que representa batidas fortes no nível imediatamente inferior. Batidas fortes que serão contrariadas pela atividade rítmica existente naquele nível, mas que são capazes de fornecer a sequência de batidas fortes do nível imediatamente inferior a este, que por sua vez serão também contrariadas. Deste modo, cada nível rítmico seria idealmente representado não por todas as batidas que o compõem, mas apenas pelas batidas pares. Dito de outro modo, as articulações no samba tenderiam a preferir, em cada nível rítmico, assumir as posições relacionadas ao o nível rítmico imediatamente superior, porém deslocado em relação a si mesmo.

Assim, o que teríamos no caso do samba, não seria a estrutura esperada da figura 21:

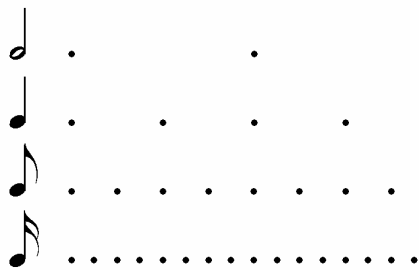


Figura 21 – Níveis métricos segundo Lerdaahl & Jackendoff (1996)

Ao contrário, o que vemos é o efeito do deslocamento generalizado, no qual cada nível rítmico é realizado sobretudo de maneira contramétrica, ao mesmo tempo em que deita as fundações do nível inferior, que também se realizará de maneira preferencialmente contramétrica:

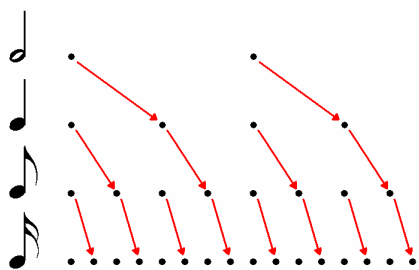


Figura 22 – Deslocamento de níveis métricos

Tal efeito nos dá como resultado o que vemos na figura abaixo, equivalente à anterior, porém mostrando somente os pontos de chegada dos deslocamentos operados:

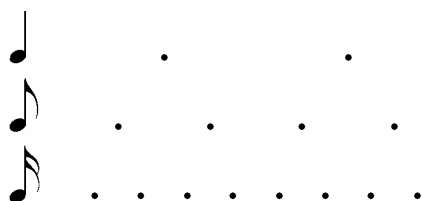


Figura 23 – Deslocamento de níveis métricos (resultado final)

Retomemos momentaneamente as ideias de Jones de que a rítmica europeia é divisiva, e que a africana é aditiva (noções, como vimos, bastante problemáticas). Numa mesma linha de raciocínio, poderíamos propor a partir da figura 23 acima, que o samba opera – ao menos no nível do acompanhamento percussivo – numa lógica distinta de ambas, uma lógica anti-divisiva (já que as batidas acentuadas de um determinado nível não estão representadas no nível imediatamente inferior).

Evidentemente, tal afirmação apresenta uma série de problemas, e se a expomos aqui, é modestamente com o intuito de propormos um exercício de reflexão sobre o tema. O primeiro problema está relacionado às próprias noções de Jones, a que já aludimos anteriormente. A existência de uma suposta rítmica aditiva entra em contradição com a existência de diferentes níveis de atividade rítmica, ideia que, acreditamos, está suficientemente embasada.

Outro ponto que limita a afirmação que fizemos acima é a diferença entre a estrutura métrica subjacente e os pontos onde ocorrem as articulações rítmicas. De fato, a figura 21 diz respeito a essa primeira instância, e a figura 23 à segunda. Se usamos, propositalmente, os mesmos símbolos para ambas é com o intuito de mostrar de forma visualmente mais clara o fato de as articulações da figura 23 de um nível estarem ausentes dos níveis inferiores, ao contrário do que ocorre na figura 21, além da possibilidade de usar a figura 22 como operadora de uma transformação entre ambas. Finalmente, é preciso também apontar o fato de que estamos tratando de um (suposto) caso ideal. Como vimos, a realização do mesmo nos exemplos analisados é bastante imperfeita.

Voltando, assim, à realização da estrutura acima proposta na bateria, percebe-se que a virada do samba de batucada para o samba de prato, que acarreta o domínio quase completo

do uso do bumbo “a dois”, menos contramétrico, foi acompanhada de uma maior sistematização do uso dos pratos de choque, mais contramétricos.

Em relação a esse ponto, cabe destacar que a distinção mais característica entre os dois estilos de samba diz respeito à execução das mãos: a realização da condução com uma mão ou com ambas as mãos, a diferença de timbre entre caixa e prato. Entretanto, podemos afirmar que, grosso modo, no que se refere à execução dos membros superiores, tanto o samba de batucada quanto o samba de prato compartilham de um mesmo repertório rítmico. Desta forma, a mudança rítmica mais profunda ocorre nos pés, e em níveis distintos do da semicolcheia.

Duas linhas de raciocínio poderiam ajudar a lançar luz sobre o fenômeno. A primeira, de caráter estrutural, está relacionada à manutenção no gênero de um certo grau de contrametricidade, perdido no bumbo mas compensado nos pratos de choque. Este tipo de argumentação segue na seara da grande lista de musicólogos que caracterizam o samba, e a música brasileira de maneira geral, através da síncopa. Entretanto, uma diferença importante está no fato de que a noção de síncopa, embora algo vaga a esse respeito, está relacionada principalmente ao que ora caracterizamos como nível das semicolcheias. A este respeito, um exemplo que aponta nessa direção é o de Menezes (2012) que, ao realizar um estudo sobre a interpretação sambística de João Gilberto, denomina os deslocamentos de mais de uma semicolcheia realizados pelo intérprete de “síncopa da síncopa”.

Outra explicação poderia estar numa maior aproximação do samba de prato – e da Bossa Nova como um todo – com o *jazz* norte-americano. Em relação a este ponto, a própria condução no prato é um fator de convergência. Cabe notar uma importante diferença entre o *jazz* e o samba: o primeiro é usualmente grafado como quaternário, e os pratos de choque localizam-se nos tempos dois e quatro. Desta maneira, por um lado, mantemos a questão da contrametricidade; por outro lado, num primeiro momento, os pratos de choque parecem estar localizados em níveis distintos: o das colcheias no samba, o das semínimas no *jazz*.

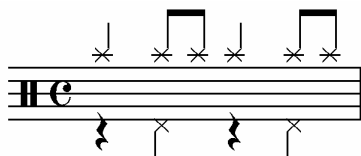


Figura 24 – Padrão rítmico do prato de condução e pratos de choque no *jazz*<sup>30</sup>

Essa diferença, entretanto, pode ser diminuída ao notarmos que o ritmo do *jazz* é grafado em colcheias e não em semicolcheias como no caso do samba. Assim, o uso no *jazz* dos pratos de choque ocorre um nível acima da menor unidade, análogo às metades do tempo no samba.

Num primeiro momento, podemos perceber ambas as linhas esboçadas acima como mutuamente incompatíveis. Isto porque a primeira fala da manutenção de uma característica do samba, enquanto a segunda refere-se à entrada de um elemento estrangeiro. Entretanto, é preciso lembrar que o uso dos pratos de choque nas metades do tempo é corriqueiro nos arranjos de banda de músicas brasileiras aparentadas ao samba – particularmente polca, choro e maxixe. Desta forma, nesse caso, a influência de fora não traria um elemento estranho, ao contrário: a mesma é filtrada de elementos a princípio mais afastados do samba – por exemplo, a interpretação com *swing* tercinado –, mantendo aqueles que entram em ressonância com as características do estilo – no caso, o uso contramétrico dos pratos de choque.

## 4.2 SAMBA E BATERIA EM LUCIANO PERRONE

A partir das discussões realizadas nas sessões anteriores, buscamos, através de um conjunto de ferramentas teóricas e exemplos oriundos tanto de materiais didáticos quanto de gravações, chegar a algumas generalizações sobre o samba de forma mais ampla. Partimos agora para um aprofundamento desses pontos, voltando nossa atenção de forma mais intensiva para duas peças de Luciano Perrone. A primeira delas é o “Samba Vocalizado”, de cuja parte de voz nos ocuparemos no capítulo seguinte. A segunda é o solo de bateria “Polca-


<sup>30</sup> Note-se que a interpretação em *swing* não está escrita. Ela corresponde a atribuir um valor desigual para cada colcheia: à primeira colcheia de cada tempo, aproximadamente dois terços da semínima, o um terço restante ficando com a segunda colcheia.

Samba-Choro”. Ambas as peças são do álbum “Batucada Fantástica vol. 3” (PERRONE, 1972).

A metodologia de realização das transcrições – que seguem anexas ao final da tese – envolveu o manuseio de uma versão digitalizada do álbum. Foram utilizados tanto *softwares* geradores de espectrogramas (*Sonic Visualizer*) quanto de equalização (*Sound Forge*). Estes recursos nos permitiram melhor separar os instrumentos de percussão – no caso do “Samba Vocalizado” – e as peças da bateria – no caso de “Polca – Samba – Choro”.

#### 4.2.1 Instrumentos do Samba Vocalizado

O “Samba Vocalizado” caracteriza-se, como sugere o próprio nome, por um uso constante de onomatopeias por parte da voz solista, realizado sobre acompanhamento de percussão. Como veremos, este procedimento é bastante particular e, a partir dele, realizaremos uma investigação comparativa no capítulo seguinte.

A instrumentação do Samba Vocalizado é composta por três tamborins, agogô, cuíca, pandeiro, tarol e dois surdos. Imediatamente o que salta aos ouvidos é a unidade do fraseado entre a voz e os instrumentos. Outro detalhe importante é a regularidade da peça, que possui exatamente 128 compassos, embora sua segmentação de maior nível se dê nos compassos 12, 20, 52, 100, com o recurso constante a uma convenção de colcheia seguida por semínima () realizando uma síncope no nível da colcheia.

Mesmo com os recursos de que lançamos mão acima especificados, não foi possível transcrever toda a atividade rítmica da peça, devido a impossibilidade de separar a execução de todos os instrumentos. Desta forma, dois deles não são ora apresentados: o tarol e o terceiro tamborim. O primeiro por estar presente na mixagem em um volume muito baixo, o que, somado a sua proximidade de atividade rítmica e de faixa de frequências com as platinelas do pandeiro, fez com que ficasse em sua maior parte encoberto. Por sua vez, o terceiro tamborim apresenta um problema semelhante, não tanto por seu volume na mixagem, mas sobretudo pela proximidade espectral, timbrística e de imagem estéreo com os tamborins

1 e 2 e, em menor grau, com o agogô. Discutiremos a questão dos tamborins em mais detalhe à frente.



A peça é marcada por grande riqueza rítmica, tanto em seu resultado final quanto em suas partes constituintes. Ressaltamos também que nesta peça encontramos algumas células rítmicas desconhecidas tanto na bibliografia consultada quanto no conhecimento informal do autor com o gênero. Neste sentido, merece destaque a organização dos dois surdos, abordada adiante.

Em nossa transcrição, foram utilizados alguns sinais que necessitam serem explicitados para a melhor compreensão do leitor.

As cabeças de nota com formato de traço inclinado representam articulações com menor volume sonoro, ocasionalmente denominadas “notas fantasmas”. No caso da cuíca, pela posição em que ocorrem (especialmente nos compassos 68 e 92), é difícil inferir a partir do material se houve intencionalidade do executante em produzi-las, dada a dificuldade técnica relativa à produção das articulações por fricção. Nestes dois casos, tendemos a atribuir o efeito a notas falhadas. Já um uso um pouco mais consistente no c.79 e c.81 tem maior possibilidade de intencionalidade. Por outro lado, é inquestionável a intencionalidade do procedimento no trecho final da peça, a partir de c.105, que apresentamos abaixo:



Figura 25 – Ostinato da cuíca

Em relação aos surdos, o surdo de marcação realiza durante a maior parte da peça um padrão com a duração de dois compassos ( , enquanto o surdo de corte realiza um padrão de quatro compassos ( ). Os dois padrões se encaixam conforme a figura 25, e surgem gradualmente, vindo a se estabelecer de forma cada vez mais próxima desta que consideramos ser sua forma final e representativa da peça. A mesma ocorre pela primeira vez nos compassos 45-48, nos quais falta apenas uma articulação do surdo de corte. A próxima repetição do padrão, nos compassos 49-52, tem o final alterado por conta da convenção executada por todos os instrumentos. A partir do compasso 53, o padrão segue consistente até o fim da peça, com pequenas variações e respeitando as outras convenções.

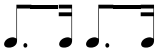


**Surdo de Corte**

**Surdo de Marcação**

Figura 26 – Padrão de acompanhamento dos surdos<sup>31</sup>

Este padrão nos chamou a atenção pelo fato de não encontrarmos outra referência semelhante do procedimento do surdo de corte de não articular todos os tempos. Embora estejamos mais inclinados a defender este como o padrão executado na peça, examinaremos a seguir duas hipóteses alternativas, de modo a que o leitor tenha acesso às considerações que justificam as interpretações que ora fazemos.

A primeira delas é a de que o surdo de corte, por operar numa faixa de frequência e posição na imagem estereofônica relativamente próximas às do surdo de marcação, acabe por encobrir algumas das articulações do mesmo. Neste caso, a figura do surdo de marcação seria  em ambos os compassos. Pesa contra esta hipótese o fato de termos momentos da peça onde o surdo de corte não está tocando, e fica bastante claro que o surdo de marcação não articula a última semicolcheia dos tempos. Em particular, isto ocorre no terceiro compasso da figura 26 acima, na última semicolcheia do primeiro tempo. Assim, acreditamos se tratar de evidência suficiente para corroborar nossa proposição sintetizada na figura 26.

O processo de o surdo de corte encobrir o de marcação pode ter ocorrido pontualmente, de modo que eventuais variações realizadas por este último não estejam presentes na partitura. Contudo, o fato de ter sido possível detectar com clareza um caso no qual a execução do surdo de corte não encobre a marcação (compasso 49) funciona no sentido de corroborar a não existência de possíveis variações encobertas. De qualquer forma, caso realmente existam tais variações, devem ser em número reduzido, e consideramos que sua eventual presença é marginal em nossa compreensão da peça como um todo.

<sup>31</sup> Nesta figura, o símbolo + indica o procedimento do toque preso, no qual a membrana é impedida de vibrar livremente, enquanto o símbolo o indica o toque solto, no qual a membrana fica livre para vibrar.

A segunda alternativa é a de que seja apenas um executante tocando os dois surdos. Não foi possível verificar tal hipótese em campo. Pesa a favor dessa interpretação o fato de o surdo de corte, como afirmamos anteriormente, não executar articulações em todos os tempos. Descartamos, a esse respeito, a possibilidade de o surdo de marcação encobrir o de corte, pois é bastante clara a diferença sonora quando ambos articulam simultaneamente o tempo 2 (compassos 1 e 3 da figura 26) e quando apenas o surdo de marcação o faz (compassos 2 e 4).

Tal execução do surdo de corte contraria nossa experiência como instrumentista e também fontes didáticas e etnográficas sobre o assunto (BOLÃO, 2003; GONÇALVES & COSTA, 2012; OLIVEIRA, 2002), e poderia ser solucionada – assim como as variações encontradas no surdo de marcação, que normalmente não as executa – se pensarmos no caso de haver um único músico executando ambas as partes – possibilidade apontada por Bolão (2003). Entretanto, pesa bastante contra esta possibilidade o fato de a execução do padrão acima transcrito – que se utiliza de articulações presas e soltas – por um único músico ser bastante complicada. O nível de dificuldade seria bastante alto tanto utilizando-se mão e baqueta quanto com duas baquetas, além de ser um procedimento igualmente não descrito.<sup>32</sup> Desta maneira, estamos mais inclinados a supor que se tratam de dois ritmistas, ambos tocando com mão e baqueta, cada um em um surdo. Creditamos assim o ineditismo do surdo de corte no “Samba Vocalizado” sobretudo à inventividade do executante, embora outros atores possam ter influenciado – particularmente a liderança de Luciano Perrone. Esperamos que a descrição de tal procedimento nos ajude, assim, a preencher lacunas acerca de nossa compreensão rítmica do samba.

Em relação aos tamborins, devemos destacar o uso de um recurso sonoro pouco comum para o instrumento: os três tamborins presentes no “Samba Vocalizado” iniciam a peça com articulações no fuste do mesmo. Sem dúvida existe aí a intenção em promover um contraste de timbres e sobretudo de dinâmica entre o início da peça e sua sequência. Como afirmamos anteriormente, não foi possível completar uma transcrição dos três tamborins. Em relação a este ponto, destacamos que a dificuldade é maior em distinguir as variações de cada um quando os mesmos estão executando no fuste.

Neste caso, optamos por transcrever os trechos que podíamos atribuir com clareza a um instrumento em uma pauta separada, enquanto os demais estão agrupados na linha

---

<sup>32</sup> Bolão (2003) é bastante preciso em relação a esses detalhes de articulação, e não aponta essa possibilidade em sua descrição da técnica de execução de dois surdos com duas baquetas (p. 32-33).

denominada “Tamborim – variações”. Quando não há variações, ambas as pautas estão em uníssono, como na figura abaixo:

**Tamborim 1**

**Tamborim variações**

Figura 27 – Tamborins (execução no fuste) – compassos 23 a 26

Assim, em um trecho como o da figura abaixo, a pauta das variações está preenchida por articulações diferentes da linha principal, embora não possamos atribuir de forma unívoca quem está tocando o que:

**Tamborim 1**

**Tamborim variações**

Figura 28 – Tamborins (execução no fuste) – compassos 1 a 4

Os momentos em que ocorrem variações que não são claras o suficiente para constar na pauta são indicados por barras inclinadas. Este efeito é maior no compasso 51, chegando a interferir com a percepção do naipe como um todo. Provavelmente isso se deve à convenção que vem no compasso 52, somada à mudança de timbre do naipe, que passa executar na pele a partir de c.53. Prova disso é que um dos ritmistas “sobra” na convenção, articulando duas semicolcheias, conforma consta na pauta de variações – transcrevemos aqui também o surdo de marcação para enfatizar o ponto da convenção:

The image shows musical notation for three parts of a drum set in 2/4 time, measures 49-52. The first system consists of three staves: 'Tambores 1' (top) with eighth notes, 'Tambores variações' (middle) with slash marks, and 'Marcação' (bottom) with quarter notes and accents. The second system shows 'Tambores 1' and 'Tambores variações' with slash marks, and 'Marcação' with quarter notes and an accent.

Figura 29 – Tambores (execução no fuste) – compassos 49 a 52

Desta forma, embora não seja possível nessa primeira parte determinar com exatidão quais são as células realizadas por cada instrumentista, ainda assim é possível extrair desse naipe duas informações importantes. Uma delas é a de que a peça inicia de maneira bem marcada, e progressivamente os instrumentos variam cada vez mais – até o ponto culminante dessa primeira parte, e a mudança de timbre dos mesmos, que passam então a articular na pele. A segunda constatação é a de que os fraseados são variações do teleco-teco que descrevemos anteriormente (fig. 28) e do padrão do “paradigma do estácio” (fig. 27), que reproduzimos na figura abaixo:

The image shows musical notation for two patterns in 2/4 time. The top staff is labeled 'Teleco-teco' and the bottom staff is labeled 'Estácio'. Both staves show eighth notes with accents.

Figura 30 – Alguns padrões dos tambores

Quando, a partir do compasso 53, os instrumentistas passam a executar as articulações de maneira convencional, na pele do instrumento, é possível distinguir duas linhas rítmicas, que transcrevemos sob as pautas “tambores 1” e “tambores 2”. Em alguns poucos momentos, os três instrumentos são perceptíveis distintamente, e a pauta de variações é então utilizada para grafar a terceira linha. Isto ocorre particularmente quando cada instrumentista trabalha a partir de uma lógica distinta. Por exemplo, nos compassos 79 a 100, temos um tambores trabalhando com *rimshots* – articulação grafada no espaço superior à linha central que consiste em tocar simultaneamente o aro e a pele do instrumento –, o segundo executando o

ritmo com poucas variações e o terceiro variando mais. Os últimos quatro compassos do trecho estão conforme a seguir.<sup>33</sup>

The image shows three staves of musical notation for tamborim parts. The first two staves, labeled 'Tamborim 1' and 'Tamborim 2', show a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents in 2/4 time. The third staff, labeled 'Tamborim variações', starts with a rest in the first measure and then plays a more complex pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The notation includes stems, beams, and accent marks.

Figura 31 – Tamborins – compassos 97 a 100

Ressalte-se entretanto que o primeiro tamborim, ocasionalmente, quando toca *rimshots* – o que naturalmente produz um som acentuado – pode dificultar a percepção dos demais – é o caso a partir do compasso 100. Gradualmente, porém, o instrumentista parece abandonar essa ideia e seguir a proposta de seu colega de naipe, que executa quatro semicolcheias no primeiro tempo a cada dois compassos.

Por sua vez, o agogô executa um padrão também derivado do paradigma do Estácio, conforme a figura a seguir:

The image shows a single staff of musical notation for the Agogô part in 2/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a half note followed by eighth notes. The notation includes stems, beams, and accent marks.

Figura 32 – Padrão rítmico do agogô

Entretanto, percebemos aqui que, em relação a esse paradigma rítmico conforme aparece nos tamborins, há a omissão de uma articulação e o adiantamento de outra:

<sup>33</sup> Note-se também que um outro fator complicador na transcrição deste naipe é a possibilidade de abafamento do instrumento com o dedo médio da mão que segura o mesmo. Por conta da incapacidade de perceber o uso deste recurso de forma consistente, optamos por não representá-lo na pauta.

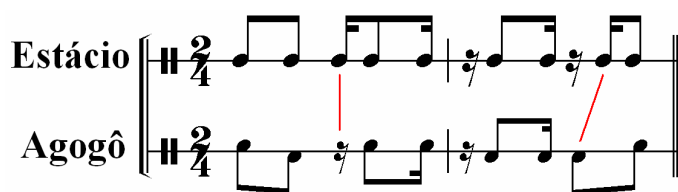


Figura 33 – Padrão do agogô e paradigma do Estácio

Este ponto é interessante, pois as figuras rítmicas do agogô em geral não seguem à risca este paradigma, embora operem sob lógica muitas vezes similar. Entretanto, talvez por um uso um pouco menos frequente em gravações, o repertório rítmico deste instrumento ainda foi pouco estudado. Cabe ressaltar que o padrão mais comum da peça, apresentado na figura 32, acima, também não consta nas fontes bibliográficas que consultamos.

Finalmente, o pandeiro trabalha, ao longo da peça, realizando basicamente a condução rítmica (junto com a cuíca, que na maior parte do tempo articula todas as semicolcheias) e marcando com o polegar nas cabeças de tempo. Note-se que, no caso do pandeiro, não é possível distinguir sonoramente entre as articulações de dedos e da base da mão, ambas produzindo o som das platinelas. Desta maneira, ambas as articulações estão grafadas sobre a linha, enquanto o polegar aparece abaixo da mesma. Em alguns trechos, o instrumentista se vale de dois recursos: a acentuação da segunda e terceira semicolcheias – provavelmente realizada com um giro mais forte do antebraço que segura o instrumento – e a articulação de dois tapas, na segunda e na quarta semicolcheias (que grafamos acima da linha). A levada principal e suas duas variações estão na figura a seguir.



Figura 34 – Padrão e variações do pandeiro

Como foi possível perceber, o inventário de procedimentos rítmicos do “Samba Vocalizado” é bastante grande. Em alguns momentos, encontramos elementos já clássicos do estilo. Em outros, variações ainda não documentadas. Por outro lado, devemos ressaltar aqui a

ausência de frases trabalhando no nível da colcheia, o que, como vimos, é mais comum na bateria, articulada geralmente pelo pé esquerdo.

Parece tentador associar o nível da colcheia ao padrão do agogô, através de um deslocamento por uma semicolcheia e encaixe sobre si mesmo, procedimento analítico adotado por Menezes (2012, p. 52). Entretanto, há uma diferença importante entre ambos os casos: o analisado por Menezes tem uma duração maior, estendendo-se por praticamente toda a frase melódica, num princípio próximo ao da sincopação consistente. Em nosso caso, o padrão, a cada repetição, está dois tempos ocorrendo na 1<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> semicolcheias e dois tempos ocorrendo na 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>. Desta forma, acreditamos ser melhor explicado como uma variação do mesmo procedimento rítmico adotado pelos tamborins, como fizemos acima. Cabe notar que encontramos o nível da colcheia ativo sobretudo nas convenções da peça.

#### **4.2.2 Polca, Samba e Choro**

“Polca – Samba – Choro” é um solo de bateria executado por Perrone no álbum “Batucada Fantástica vol. 3”. Entendemos que se trata de uma peça na qual podemos perceber não apenas muitos dos elementos já apontados anteriormente em relação ao estilo musical de forma geral, mas também buscar particularidades relativas à execução de Perrone – além de a mesma fornecer uma espécie de contra-exemplo em relação às seções anteriores, na medida em que, como o próprio nome da peça indica, ela não é inteiramente pertencente ao gênero samba.



Desta maneira, consideramos importante, antes de nossa abordagem da peça – cuja transcrição integral encontra-se anexa – nos orientarmos rapidamente em relação aos três estilos aparentados presentes em seu título.

Polca, samba e choro são três categorias – não utilizamos neste momento o termo gênero musical, pois, como veremos adiante, no caso do choro isto não se coloca de maneira clara – de grande importância na consolidação da música popular do Brasil. Isto, por si só, já deve ser visto como motivo suficiente para o interesse de Luciano Perrone em executar um solo de bateria tendo os três como eixos orientadores. Por ora, vamos empreender uma rápida

revisão sobre os termos polca e choro – acreditamos que o samba já foi suficientemente abordado ao longo do trabalho.

De acordo com Cazes (1998) e Sandroni (2001), a polca é uma dança europeia de compasso binário que vira verdadeira febre na capital imperial no século XIX. Trata-se de um gênero de destaque no caldeirão de misturas que irá formar o choro e o samba. Já em relação ao choro, existe uma certa controvérsia sobre seu *status*. Inicialmente é visto como uma maneira de tocar, não apenas a polca, mas valsas, mazurcas, *schottishes*, lundus, entre outros. Mais tarde, consolida um corpus de composições, mas não fica claro se constitui propriamente um gênero musical ou uma forma de interpretar e uma formação instrumental típica – o regional. Segundo Cazes (1998, p. 21), o que se consolida no choro é acima de tudo de ordem formal – o uso da forma ternária em rondó, com as partes em diferentes tonalidades.

Não podemos também esquecer que entre o choro e o samba havia uma diferença social. Nas inúmeras descrições das míticas reuniões na casa de Tia Ciata, o choro era feito na sala, o samba na cozinha e o batuque no terreiro. Na mesma obra, Henrique Cazes chama a atenção para a relação do choro com as classes médias urbanas.

Em termos rítmicos, a polca é definida pelo uso recorrente das figuras  e . Bolão (2003, p. 125) nos dá diversas sugestões de acompanhamento, nas quais percebemos como traço geral uma ênfase nos contratempos, tendo como resultado uma contrametricidade no nível da colcheia realizada por instrumentos de timbres mais agudos, ao mesmo tempo que timbres graves (o bumbo, o polegar do pandeiro) marcam a pulsação em semínimas. Tem-se com isso uma sensação de movimento que certamente encontramos também representada na dança do estilo. Alguns exemplos de padrões de acompanhamento na bateria são apresentados a seguir na figura 35, e serão oportunamente comparados com as realizações de Perrone em seu solo.

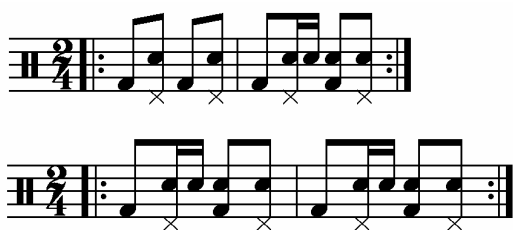


Figura 35 – Padrões rítmicos da Polca



Note-se que este segundo exemplo é ritmicamente idêntico ao acompanhamento de uma peça de grande importância no repertório do choro: “Apanhei-te, Cavaquinho”, de Ernesto Nazareth, cujos primeiros compassos reproduzimos a seguir, pois terão importância na presente discussão:

Figura 36 – “Apanhei-te, cavaquinho”, compassos 1 a 4

A questão relativa a esta peça – que ajuda a mostrar o *status* ambíguo do termo choro, é que encontramos em duas versões da mesma indicações de gênero distintas. A reedição digital das partituras do compositor tem como indicação de gênero “Polca (muito própria para serenatas)”.<sup>34</sup> Por sua vez, em crônica sobre a utilização de peças do repertório do choro na peça “O Boi no Telhado”, de Darius Milhaud, Daniella Thompson faz referência a uma edição impressa da peça na qual o gênero atribuído é “chôro”.<sup>35</sup> Através deste rápido exemplo, é possível perceber que Polca, Samba e Choro não são categorias mutuamente excludentes. Observaremos algo semelhante na peça de Luciano Perrone – que, lembramos, é de 1972, 58 anos posterior à de Nazareth, o que mostra o quanto essa questão se manteve.

Mais um grau de complexidade pode ser acrescentado a partir de uma outra possível interpretação da questão de gêneros musicais. O professor e arranjador Roberto Gnattali, em situação informal, afirmou a importância de pensar os gêneros musicais não só a partir dos padrões de acompanhamento (sem dúvida o objeto central de nossa tese, em sua abordagem relativa à bateria), mas também através da rítmica da melodia principal. Nestes casos, ele afirma, um subgrupo importante do repertório do choro são as peças cuja melodia é formada por uma sucessão contínua de semicolcheias. Neste caso não é possível identificar na mesma nenhum dos padrões que já abordamos, seja os da polca supracitados, as variações do *tresillo* que engendram a “síncope característica” de maxixes e tangos brasileiros, ou padrões

<sup>34</sup> Extraído de: [http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/apanhei-te\\_cavaquinho.pdf](http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/apanhei-te_cavaquinho.pdf). Acesso em 10/01/14.

<sup>35</sup> Extraído de: [http://daniellathompson.com/Texts/Le\\_Boeuf/cron.pt.28.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.28.htm). Acesso em 10/01/14.

próximos ao paradigma do Estácio associados ao samba pós-1930, entre outros. Nestes casos, estaríamos diante do choro não apenas como maneira de interpretar, como forma ternária ou como conjunto regional, mas como gênero musical. A partir desta linha de raciocínio, podemos pensar que as duas definições de gênero de “Apanhei-te, Cavaquinho” que encontramos dizem respeito uma à melodia, outra ao acompanhamento.

Finalmente, cabe lembrar que a categorização de gêneros musicais será sempre um processo incompleto, uma vez que as fronteiras entre os mesmos são borradas, e sofrem deslocamentos históricos, sociais, além de estarem sujeitas a processos de hibridização, circularidades e fricções. De tal forma que os pontos em que tocamos acima de forma necessariamente rápida não têm nem poderiam ter como objetivo esgotar a questão, mas apenas nos situarmos de forma crítica em relação ao material abordado.

\*\*\*

Conforme afirmamos anteriormente, “Polca – Samba – Choro” é uma faixa do álbum “Batucada Fantástica vol. 3”, na qual Luciano Perrone executa um solo de bateria, passeando livremente pelos estilos de seu título. A peça tem 155 compassos, e uma duração total de 2 minutos e 24 segundos.

A primeira coisa que destacamos é a dificuldade em separar os três estilos. A polca está claramente presente na levada dos compassos 18 e 19, e igualmente 22 e 23. O compasso 17 utiliza-se claramente de um trecho dessa levada para encerrar a introdução da peça. Também encontramos aspectos claramente relacionados à polca nas “viradas” do compasso 108, e do compasso 110 ao 112. Buscamos também relacionar materiais rítmicos baseados sobretudo em sequências de colcheias à polca, na introdução da peça, conforme adiante. Contudo, para além desses pontos, o que vemos é um borramento das fronteiras entre os mesmos.

Se em relação à distinção entre polca e não-polca encontramos poucas evidências para ir mais adiante, a distinção entre samba e choro é ainda menos clara. Ao pensarmos nas proposições de Cazes (1998) acerca das particularidades do choro, verifica-se que as mesmas não são úteis para diferenciar os dois estilos no solo de Perrone. Isto porque não há variação

de instrumentação – a peça como um todo é executada na bateria, instrumento que tradicionalmente não faz parte do conjunto regional de choro. Tampouco há variação de estrutura formal – ao contrário, o que vemos são sucessões de padrões de acompanhamentos intercalados com fraseados mais soltos. Finalmente, também não foi possível identificar diferenças na interpretação – a dinâmica, a “pegada”, a escolha de timbres, o fraseado se mantêm de forma constante ao longo da peça.

Sem dúvida, este borramento de fronteiras dentro do solo de Luciano Perrone está relacionado ao borramento de fronteiras entre polca, samba e choro num sentido mais amplo, a que aludimos anteriormente. Mais do que isso, na peça que analisamos, tudo se passa como se a intenção de seu autor fosse precisamente enfatizar esta fluidez – os pontos de contato entre os três, mais do que suas diferenças.

Outro ponto importante da peça como um todo é o fato de que Perrone se vale exclusivamente de um fraseado derivado de colcheias, semicolcheias e colcheias pontuadas. Especificamente, não há fusas, sextinas ou outras subdivisões. Sem dúvida podemos relacionar este ponto com uma intenção do autor em construir o solo a partir dos padrões de acompanhamento, das levadas associadas aos estilos de seu título. Se, por um lado, encontramos dificuldade em separar os estilos entre si, por outro a peça sob este ponto de vista se apresenta como um todo orgânico da qual busca não se afastar. Vem-nos de imediato à mente que esta seria uma possível manifestação musical do que significa o “não imitar o Gene Krupa” que discutimos no capítulo 3.

Ao analisarmos “Polca – Samba – Choro”, percebe-se, conforme foi enfatizado anteriormente, uma alternância entre padrões de acompanhamento dos gêneros supracitados e fraseados mais livres. Estes últimos funcionam como elementos produtores de tensão, enquanto aqueles são responsáveis pelo relaxamento da peça – com algumas exceções, como o uso do fortíssimo. Assim, a peça parece oscilar entre elementos estáveis e instáveis.

Desta forma, entendendo os momentos de tensão e relaxamento como análogos a cadências, produz-se a segmentação de maior nível da peça. Esta se dá no início dos compassos 18, 54, 70, 82, 102, 114 e 144. O compasso 46 apresenta uma segmentação semelhante, porém o trecho estável é bem curto em relação aos trechos instáveis vizinhos, por isso apresenta a característica de ser menos marcado. Apenas no caso do compasso 82 isso se deve a uma mudança de dinâmica e fraseado, não correspondendo a uma alternância entre fraseado livre e padrões de acompanhamento. Não encontramos elementos formais que sugeriram o agrupamento dessas partes em seções maiores.

Percebemos o recurso a diversos procedimentos composicionais ao longo da peça. A utilização dos mesmos é mais intensa nos trechos instáveis, e particularmente nos 17 primeiros compassos, que reproduzimos a seguir:

Figura 37 – “Polca – Samba – Choro” compassos 1 a 17

Desta maneira, a peça inicia com o uso de duas ideias rítmica e timbricamente contrastantes, cada uma com a duração de um compasso. Primeiro, uma execução tética nos pratos de choque fechados, com uma última articulação de maior destaque – seja no prato de ataque (c.1 e c.3) seja nos próprios pratos de choque abertos (c.5) – e que fica soando; segue-se a essa parte uma frase nos tambores na qual a primeira semicolcheia é omitida, e que é articulada entre caixa e surdo:  $\frac{2}{4}$  . Podemos dividir essa segunda parte entre as notas da caixa e do surdo, isto porque o segmento [z] ( $\frac{2}{4}$  ) será trabalhado isoladamente por Perrone quando ele realiza uma extensão desse material a partir do compasso 6, no qual este aparece sem a terceira nota [z’], e é utilizado para construir um ciclo que se repete a cada três colcheias. Representando graficamente utilizando a notação de grupos proposta por Lerdahl & Jackendoff (1996), temos até aí a seguinte segmentação:


The image displays two systems of musical notation for the piece "Polca - Samba - Choro". The first system covers measures 1 to 4, starting with a forte (*f*) dynamic. It features a 2/4 time signature and includes markings 'a' and 'b' under specific rhythmic groups. The second system covers measures 5 to 9, featuring markings 'a', 'z'', 'b(ext.)', and 'z'' under various rhythmic groups. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 38 – “Polca – Samba – Choro” c.1 a c.9

Notamos desde já a importância do segmento [z], que se dá em três níveis distintos. Em primeiro lugar, na peça o mesmo é utilizado com frequência – geralmente no surdo – como elemento que faz a ligação entre ideias ou seções. Isto acontece nos compassos c.30-31, c.49, c.59-60, c.95-96, c.113-114. Nestes casos (à exceção de c.49) o mesmo inicia no segundo tempo e termina no compasso seguinte, ao contrário do uso deste material no início da peça.

Em segundo lugar, Bolão (2003, p. 139) aponta o uso deste recurso como algo recorrente em seu estilo. Bolão afirma que o mesmo é utilizado sobretudo para marcar a mudança de parte num acompanhamento de samba. No caso de “Polca – Samba – Choro”, por ser um solo, o recurso é explorado de maneira mais livre.

Finalmente, acreditamos que o segmento [z] tem importância no samba de uma maneira mais geral, o que será abordado no capítulo seguinte, através da interação entre voz e percussão que encontramos no recurso à onomatopeia.

Seguindo com nossa análise, nos compassos 9 a 17, Perrone continua seu solo com mais uma repetição de [z’], e passa a utilizar ideias rítmicas provenientes da polca. Em primeiro lugar, as colcheias que, como visto anteriormente (figura 54), fazem parte do acompanhamento deste gênero. Por isso, as denominamos [p1], em contraste com elaborações de , que agrupamos sob a nomenclatura [p2]. Articulações em colcheias aparecem nos compassos 10 e 11, e consideramos que são divididas em dois grupos pelo ataque nos pratos de choque. O segundo grupo claramente serve de base para a variação [p1’], que apresenta a mesma sequência de tambores, porém articulados em semicolcheias e não colcheias. A partir da repetição de [p1’] chegamos a [p2] através de uma elisão, que finaliza este trecho

introdutório da peça, no qual Perrone executa uma curta fermata antes de continuar. Daí para frente, teremos uma presença marcante em “Polca – Samba – Choro” de padrões de acompanhamento associados a estes universos, em que pese, como afirmamos anteriormente, a frequente ausência de fronteiras claras entre eles. Gráficamente, representamos esse trecho conforme abaixo:

Figura 39 – “Polca – Samba – Choro” c.9 a c.17

Imediatamente percebemos que esta lógica de repetições, variações e extensões quebra a quadratura regular da peça, pois a próxima seção inicia-se no compasso 18. A partir daí a quadratura segue de forma bastante regular, as poucas exceções serão destacadas. Antes de prosseguirmos, vale notar um aspecto importante sobre o segmento [p1’]. Embora não possamos ter certeza da manulação empregada pelo solista em sua execução, aquela que produz o resultado de [p1’] de forma mais simples consiste em a mão direita executar toques simples na caixa e no segundo tom-tom, enquanto a mão esquerda executa toques duplos no primeiro tom-tom e no surdo:

Figura 40 – Manulação provável de [p1’]

Destacamos essa manulação porque sua execução implica a mão direita (figura 41B) realizar um deslocamento do *tresillo* (figura 41A):

Figure 41 shows two staves of music in 2/4 time. Staff A (top) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with a rhythmic pattern of 'd e e d e e d d e e d e e d'. Staff B (bottom) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with a rhythmic pattern of 'p1' p1' p1'.

Figura 41 – *Tresillo* deslocado e [p1']

Já no compasso 18, o que vemos é um padrão de quatro compassos que se repete de forma praticamente idêntica a partir do c.22, com uma pequena diferença no fim devida a uma elisão com a próxima célula. Em relação ao trecho anterior, Perrone encontra-se aqui mais próximo das fórmulas de acompanhamento, não se valendo dos recursos de desenvolvimento que vislumbramos na seção anterior. Reproduzimos abaixo os compassos 18 a 21.

Figure 42 shows a single staff of music in 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics. Labels p1, p2, p, p-s, and m' are used to group and identify specific rhythmic elements.

Figura 42 – “Polca – Samba – Choro” c.18 a c.21<sup>36</sup>

O que vemos aqui são as duas ideias [p1] e [p2] – que já foram apresentadas anteriormente – justapostas formando um padrão de polca de dois compassos [p]. Como podemos perceber, trata-se praticamente do padrão descrito por Bolão que reproduzimos na figura 35, acima. As diferenças encontradas são a *apoggiatura* realizada por Perrone na caixa em [p1], e a ausência das articulações do bumbo no segundo tempo e dos pratos de choque de [p2].

Consideramos este último ponto de grande importância. Isto porque não podemos deixar de associar a polca (principalmente em suas versões mais estilizadas e caricatas) com a supressão desta articulação grave do tempo dois do segundo compasso. A partir deste dado, acreditamos que Perrone, nos compassos 20 e 21, esteja realizando um híbrido entre polca e

<sup>36</sup> Note-se aqui que, embora estejamos utilizando as convenções gráficas de Lerdahl & Jackendoff (1996), não dividimos o grupamento [p-s] exaustivamente em grupos menores, conforme sua metodologia recomenda. Isto porque nossa intenção é apenas destacar um subgrupo específico de [p-s] que apresenta significação em nossa análise, [m']. Como estamos tratando de levadas e não de melodias, neste caso específico a subdivisão exaustiva de [p-s] não levaria a grupamentos relevantes.

samba. Isto porque ele retira a marcação do seu ponto de apoio do segundo tempo, deslocando-a e dando ao toque de bumbo uma intenção de anacruse para o compasso seguinte, ao mesmo tempo em que abandona nas mãos a rítmica da polca – o que é evidente não apenas pelo preenchimento de todas as semicolcheias (lembramos que o rulo do primeiro tempo do c.21 é executado com três toques múltiplos, um em cada semicolcheia), mas também pela acentuação da 2ª e 4ª semicolcheias do compasso 22. Por conta disso, optamos por designar esse segmento como [p-s], para enfatizar este caráter híbrido entre polca e samba, o que está de acordo com o que afirmamos acima sobre esta peça de forma geral.

Desta maneira, a partir do exposto nesta seção e na anterior, podemos esboçar um esquema geral para a polca no que se refere à organização rítmica, no qual há, em relação ao samba, menos contrametricidade nos níveis da semínima e da semicolcheia. Entretanto, destaca-se a contrametricidade no nível da colcheia. Nota-se aí, mais uma vez, a importância de pensar numa análise em múltiplos níveis rítmicos. Desta maneira, podemos representar um padrão rítmico de polca (figura 43A) fazendo jus ao caráter contramétrico no nível da colcheia das acentuações da caixa e dos pratos de choque, facilmente perceptíveis na figura 43B. Ignorando-se esta possibilidade, encontramos-nos forçosamente obrigados a reduzir o padrão ao esquema unidimensional da figura 43C, no qual diversas informações são perdidas.

A

B


C

Figura 43 – Níveis rítmicos na polca

Novamente, o que torna este raciocínio possível é uma combinação das noções de cometricidade e contrametricidade e a existência de múltiplos níveis métricos, ao mesmo tempo em que se vai além das limitações da teoria de Lerdahl & Jackendoff (1996), assumindo a possibilidade de análises polifônicas, seja através de formações de diferentes



instrumentos de percussão, seja considerando a bateria como tal, numa concepção aberta (AQUINO, 2009).

Voltemos agora ao solo de Luciano Perrone. Este uso, acima destacado no trecho [p-s], da acentuação na 2ª e 4ª semicolcheias do segundo compasso surge com enorme regularidade ao longo de toda a peça. Por si só contramétrico no nível da semicolcheia, ele é utilizado indistintamente seguindo articulações cométricas (como é o caso de [p-s]) ou contramétricas (no caso do paradigma do Estácio, por exemplo) no compasso imediatamente anterior. Essas acentuações aparecem tanto sobre uma sequência de quatro semicolcheias quanto na “síncope característica” (  ). Por conta disso, tal grupamento será grafado como [m’]. Optamos pela letra m como referência a maxixe, gênero musical onde esta articulação está presente em abundância. Entretanto, temos aqui uma importante diferença em relação ao maxixe (por isso o apóstrofo, indicando derivação): Perrone utiliza este segmento somente no segundo compasso dos ciclos de quatro pulsações, ao passo que no maxixe o mesmo é utilizado a cada compasso.

Seguindo na peça, temos uma repetição quase literal de c.18 a c.21 em c.22 a c.25, e mais uma vez o executante nos traz um elemento novo:



Figura 44 – “Polca – Samba – Choro” c.26 a c.29

Neste trecho, destaca-se o uso do toque de uma baqueta na outra, e mais um raro exemplo de presença maior dos pratos de choque. Além disso, os agrupamentos são claramente anacrústicos, o que faz com que seja necessária uma elisão no primeiro tempo de c.26 para retornar aos agrupamentos téticos. Note-se aqui a grande regularidade do trecho, quebrada apenas por essa elisão. Mais uma vez temos [m’]. Por um lado, a ausência de semicolcheias contramétricas e a persistência da articulação nos contratempos nos fazem pensar que estamos diante de outra forma intermediária entre a polca e o samba. Por outro lado, não podemos deixar de destacar que, embora Luciano Perrone se valha raramente de um uso constante dos pratos de choque em sua performance de samba, tal recurso é amplamente utilizado principalmente no samba de prato. Por sua vez, não podemos deixar de lado o fato

de as articulações de uma baqueta sobre a outra ocorrerem nas mesmas posições do chamado bumbo a dois. Segue-se um rápido trecho instável (c.30), onde encontramos uma elisão entre [z] e [m'] na passagem para c.31. Note-se também que o bumbo em c.30 contribui para a instabilidade do trecho, ao sair da marcação das pulsações:



Figura 45 – “Polca – Samba – Choro” c.30 a c.33

Este é o único trecho da peça onde ocorre esse entrelaçamento entre [z] e [m'], e só acontece porque [z], que normalmente ocorre no segundo compasso do ciclo de quatro pulsações, aqui está deslocado para o primeiro compasso. Cabe notar que esse deslocamento de um agrupamento utilizado para marcar o reinício do ciclo de quatro pulsações não faz com que Perrone perca a quadratura do trecho.

A próxima parte inaugura um longo segmento de instabilidade, que vai até c.53:

Figura 46 – “Polca – Samba – Choro” c.34 a c.53

Este segmento inicia com um motivo de quatro semicolcheias e uma colcheia, que se completa a cada três colcheias, realizando um curto trecho em *cross-rhythm*. Chamamos esse motivo de [z'] por sua proximidade com [z]. O interessante é que, embora esse trecho dure três compassos, quebrando a quadratura, o trecho seguinte tem uma duração de cinco compassos, restabelecendo-a. Por conta dessa periodicidade de oito compassos, poderíamos pensar que a segmentação se dá entre c.37 e c.38, mas o fraseado ali é fluido, e, de fato, a

mudança de segmento ocorre entre c.36 e c.37. Podemos entender esse fato como uma aguda consciência da pulsação e seus múltiplos por parte do solista. Merece destaque também o fato de essa frase ser estendida para dentro do compasso 42, no qual Perrone inicia grupos de três semicolcheias alternando o bumbo e – provavelmente – as duas mãos. Analisamos esse trecho da seguinte forma:



The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff covers measures 34 to 37. It features four groups of three eighth notes, each marked with a double accent (>>), and a final eighth note marked with a single accent (>). Below the staff, brackets group these into four 'z'' segments and one 't'' segment. The second staff covers measures 38 to 42. It begins with a group of three eighth notes marked with an 'x' and labeled 'z'' (ext.)'. This is followed by a group of three eighth notes marked with an 'x' and labeled 'm''. The next group of three eighth notes is labeled 'z'' (ext.)'. The final group of three eighth notes is labeled 'e'. Brackets and arrows indicate the extension and continuation of these rhythmic patterns across the measures.

Figura 47 – “Polca – Samba – Choro” c.34 a c.42

No compasso 37, abrindo o segmento seguinte, temos o *tresillo* deslocado [t’]. Seguindo à frente, encontramos um motivo semelhante a [z’], porém com uma extensão de uma semicolcheia a mais. A seguir, temos [m’], e mais uma vez [z’]. O segmento [m’] está contido numa manifestação de um ciclo do paradigma do Estácio ([e]). Num nível acima, o segmento [z’] de c.42 funciona como uma extensão da frase anterior. A seguir inicia-se outro trecho no qual predominarão os agrupamentos de três semicolcheias.

Entretanto, esse trecho pode ser interpretado de outra forma: trata-se de dar um caráter mais conclusivo ao [z’] dos compassos 38 e 39, e entender as cinco colcheias que se seguem como uma extensão do segmento [p1] usado para caracterizar a polca:

Figura 48 – “Polca – Samba – Choro” c.34 a c.42 – interpretação alternativa

Neste caso, não temos caracterizado o grupo [e]. O trecho é difícil de segmentar auditivamente. O rompimento da quadratura acima (c.36 para c.37) faz com que o ouvinte fique temporariamente desorientado, e a ausência da marcação do bumbo acentua este efeito. Com isso, o grupo [e] não se destaca auditivamente, dando margem a interpretações conflitantes, o que aumenta a sensação de perda da referência do compasso. Podemos até mesmo pensar que esse efeito seria em grande parte atenuado se Perrone articulasse a 4ª semicolcheia do primeiro tempo de c.39. Isso transformaria  em , dando margem à interpretação de se tratar de um grupo [m'] aparecendo em seu lugar típico, o que ajudaria a restabelecer a referência ao grupo de quatro pulsações.

A seguir, conforme afirmamos anteriormente, temos uma sequência de nove agrupamentos de três semicolcheias ([3]), iniciadas sempre por um toque de bumbo:

Figura 49 – “Polca – Samba – Choro” c.42 a c.45

Em relação a este trecho, o que vale destacar é a sequência de tambores tocados com as mãos: à exceção do primeiro e do último grupos [3], os demais seguem um movimento no sentido anti-horário da caixa ao surdo, voltando em sentido horário deste até a caixa novamente.

A seguir temos uma pequena ilha de estabilidade no trecho como um todo: uma exposição de [e], seguida de dois compassos de levada com condução na caixa, interrompidos por um [z] deslocado.



Figura 50 – “Polca – Samba – Choro” c.46 a c.49

O [z] deslocado do compasso 49 prepara um retorno dos grupamentos ternários, desta vez sem a participação do bumbo. Note-se que o último grupo [3] é modificado, com mais um toque no tom-tom agudo [3']. Essa sequência de três compassos baseada em [3] e terminando com [3'] aparecerá outras vezes, e a denominamos [3c]. Finalmente, no compasso 53 Perrone usa [p1] em crescendo para encerrar o trecho:

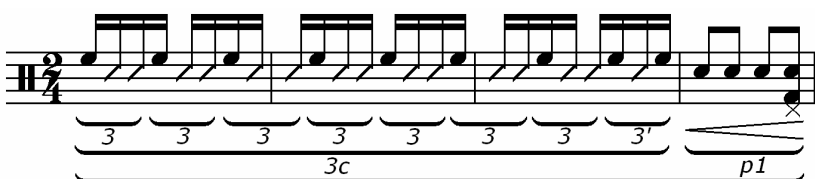


Figura 51 – “Polca – Samba – Choro” c.50 a c.53

A peça, a partir daqui, apresenta menor quantidade de ideias novas, por isso nossa análise passa a ser mais rápida sempre que se fizer referência a elementos já apresentados. O próximo trecho de maior segmentação vai do compasso 54 ao 69.

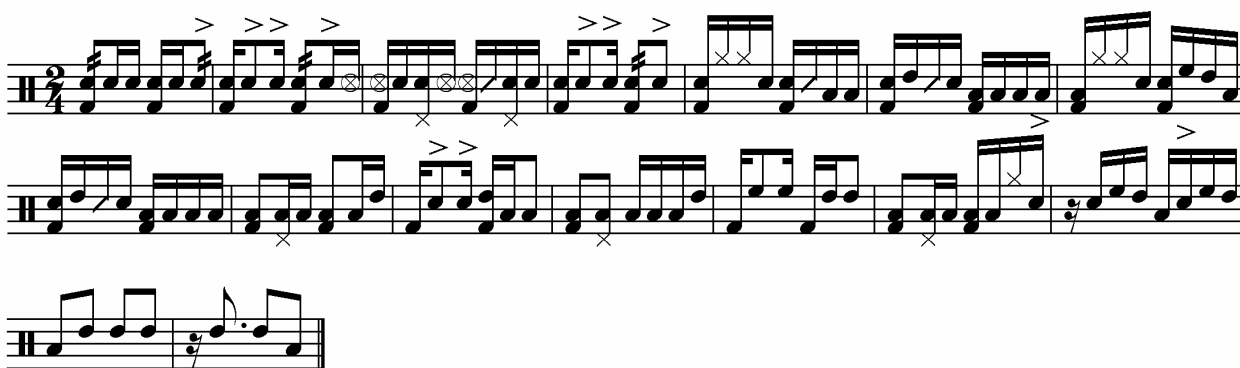


Figura 52 – “Polca – Samba – Choro” c.54 a c.69

Nos compassos 54 a 57 não temos elementos novos: os mesmos consistem em padrões de acompanhamento na caixa, e valem-se do recurso do toque de baquetas (c.56 com anacruse); temos também os agrupamentos [m'] no primeiro tempo de c.55 e c.57. Por sua vez, do compasso 58 ao 61 temos o recurso do toque com as mãos nos pratos de choque fechados. Uma rápida passagem pelos tambores lembra o desenho da primeira aparição de [p1], no compasso 11, porém agora condensada em semicolcheias, que denominamos de [p1'']. Os ciclos se completam utilizando uma variação do ziriguidum já exposta acima, o [z'']:

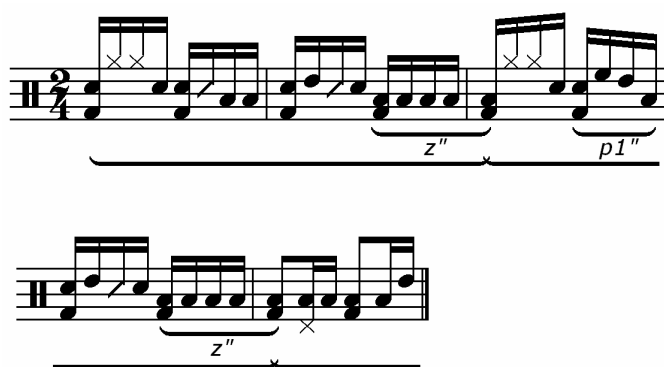


Figura 53 – “Polca – Samba – Choro” c.58 a c.62

Prosseguindo, temos quatro compassos de variações sobre o paradigma do Estácio, e após isso, um elemento instável que se instaura a partir da suspensão da marcação, uso de [p1''] deslocado e, nos dois últimos compassos, um fraseado ambíguo onde pode-se, a exemplo do compasso 40, perceber uma estrutura como mais ligada à polca ([p1]) ou ao samba ([e']). Entretanto, nesse caso, não há superposição dos agrupamentos, ao contrário do que ocorre em c.40. Por isso, o efeito de perda de referência é mais fraco. Por outro lado, [e'] encontra-se mais distante do paradigma do Estácio, e não apresenta o agrupamento [m'], bastante típico. Isso aumenta a sensação de instabilidade, ao ponto que consideramos ser um local de segmentação de maior nível, como afirmamos anteriormente.

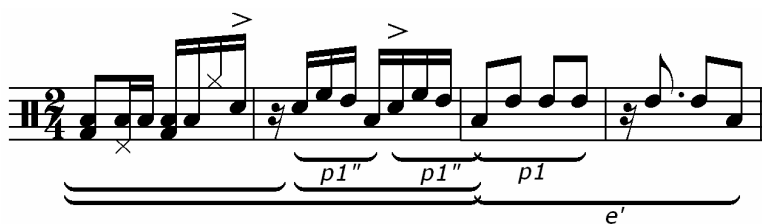


Figura 54 – “Polca – Samba – Choro” c.65 a c.69

A próxima seção contém, por sua vez, um motivo [z] deslocado (c.71), dois compassos de levada com o motivo [m'] (c. 72 e 73), o agrupamento 3c, desta vez surgindo sem a perda da marcação do bumbo (c.74 a 76), seguido por um compasso com o bumbo contramétrico no nível da colcheia, o que leva a uma sensação de movimento para o compasso seguinte. Nele, temos um fraseado em colcheias no primeiro tempo, remetendo à polca, porém invertido [p2']:



Figura 55 – “Polca – Samba – Choro” c.70 a c.73



Figura 56 – “Polca – Samba – Choro” c.74 a c.77



Figura 57 – “Polca – Samba – Choro” c.78 a c.81

No compasso 82, pouco depois da metade da peça, temos o início de uma nova seção com a execução em fortíssimo de uma variação do paradigma do Estácio na caixa, sem condução e com o uso constante dos pratos de choque. Esse trecho aparece duas vezes, intercalado com uma levada semelhante a outras já apresentadas, e seguido por uma frase com o bumbo nos contratempos, conforme abaixo:

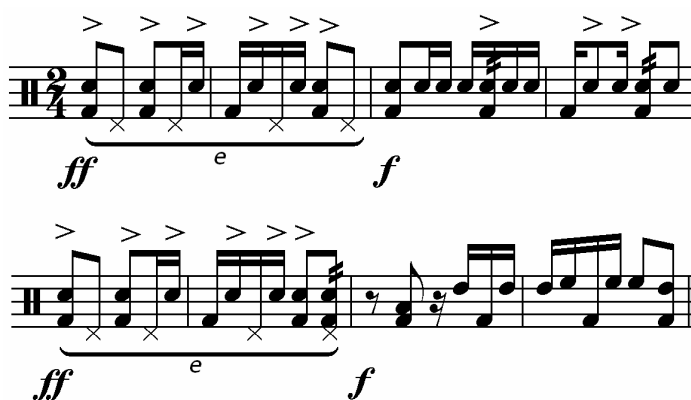


Figura 58 – “Polca – Samba – Choro” c.82 a c.89

Nessa estrutura, fica evidente através do paralelismo uma recorrência de oito compassos. A partir do compasso 90, outro elemento importante passa a fazer parte do vocabulário rítmico da peça: trata-se do teleco-teco [tlc], do qual falaremos mais na seção 5.2.1. Esse elemento entra inicialmente ocupando o primeiro compasso do ciclo de quatro tempos (c.90), para depois ocupar ambos os compassos (c.92 e 93). Finalmente, no compasso 94 o padrão é executado com notas fantasmas que dão maior destaque ao *tresillo* do qual é derivado, e o mesmo volta a ocupar apenas o primeiro compasso do ciclo de dois compassos. Cabe notar que [tlc] sempre aparece distribuído nos tambores da bateria (como também é o caso de muitas das aparições de [e]), ao contrário do estilo do samba de prato, no qual os fraseados típicos do tamborim são em geral confiados à caixa (cf. BARSALINI, 2009). Um agrupamento [z] fecha o trecho.

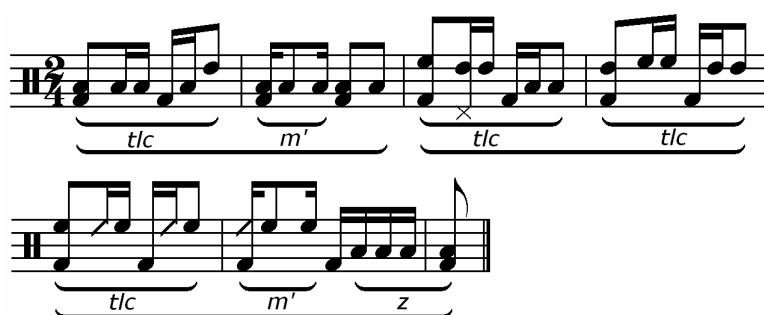


Figura 59 – “Polca – Samba – Choro” c.90 a c.95

A peça segue com uma reaparição dos motivos de três semicolcheias [3] (c. 98 a 101) e de [tlc] no compasso 102. O próximo elemento novo é o uso de [p1] com toques múltiplos no compasso 108, correspondente ao primeiro do ciclo de quatro pulsações. Essa ideia é



seguida de um compasso de levada com o segmento [m']. A próxima repetição de [p1] é estendida por três compassos e acompanhada de um crescendo que culmina no compasso 113 num breque semelhante aos que encontraremos no “Samba Vocalizado”, analisado no capítulo 5. Porém em c.113 a volta é realizada através de [z]:

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff covers measures 108 to 112. It features four groups of notes, each marked with an accent (>). The first group is labeled 'p1', the second 'm'', the third 'p1', and the fourth 'p1'. A dashed line labeled 'cresc' spans from the end of the first group to the end of the second group. The second staff covers measures 113 and 114. It starts with a group of notes labeled 'p1' and ends with a group labeled 'z'. Dynamics 'ff' and 'f' are indicated below the staff.

Figura 60 – “Polca – Samba – Choro” c.108 a c.113

A partir daí, a peça inicia uma recapitulação, na qual Perrone trabalha sobretudo com levadas na caixa e nos tambores, utilizando elementos característicos como [e] e [m']. O prato de choque tocado com as baquetas (cf. c.58) também é utilizado. Próximo ao final da peça, no compasso 140, o elemento [p1'] retorna em um ciclo que se completa a cada seis semicolcheias, ocorrendo uma condensação [p1''] e elisão com [m'].

The image shows a single staff of musical notation in 2/4 time, covering measures 140 to 143. It features five groups of notes. The first three groups are labeled 'p1'', the fourth 'p1''', and the fifth 'm''. The notation includes various rhythmic values and accents.

Figura 61 – “Polca – Samba – Choro” c.140 a c.143

Finalmente, a partir de c.146, Perrone executa uma sequência de oito compassos de levada na caixa com um aumento de dinâmica e uso frequente de toques múltiplos. Após uma pausa de colcheia, o solista repete o motivo [p1'] e termina a peça com o prato de ataque (utilizado somente na seção inicial da mesma) e bumbo.

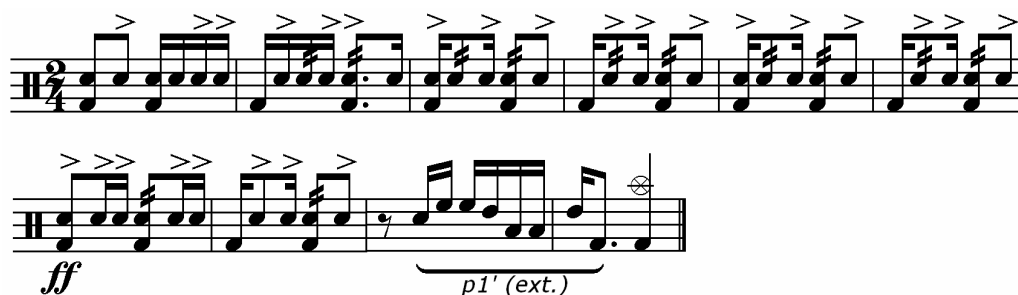


Figura 62 – “Polca – Samba – Choro” c.146 a c.155

Como foi possível perceber ao longo da análise, Luciano Perrone executa basicamente padrões de dois compassos, nos quais o bumbo articula em todos os tempos. As mãos, por sua vez, preenchem todas ou quase todas as semicolcheias na caixa, e, como característica constante, vemos a ênfase na 2ª e 4ª semicolcheias no tempo um do segundo compasso do padrão rítmico [m’]. Seleccionamos alguns exemplos a seguir. Na figura 63A, a condução acontece na caixa, e apenas a 3ª e a última semicolcheias do compasso 73 não é articulada (lembrando que os rulos são sempre preenchidos por Perrone seguindo a manulação da condução em semicolcheias). A execução do compasso 122 apresenta a distribuição de notas para os pratos de choque, executadas com as mãos. Finalmente, na figura 63C o fraseado é realizado no surdo, havendo preenchimento com notas não acentuadas apenas em sua porção final.



Figura 63 – Alguns padrões de condução

No trecho da figura 64 a seguir, Perrone retira a condução da caixa, executando apenas os acentos – é também um dos raros momentos na peça de uso constante dos pratos de choque com os pés. Trata-se de uma versão ainda mais simples (isto é, com menos notas) do fraseado de tamborim utilizado para caracterizar o paradigma do Estácio, mas não há dificuldade em

perceber a coincidência entre os dois padrões. A única exceção fica por conta da última nota da execução de Perrone (A), que não coincide com o paradigma (B). Isto nos leva a pensar na necessidade de incorporar variações ao mesmo, de modo a abarcar o presente caso, que não soa, de forma nenhuma, incorreto do ponto de vista estilístico:

The image shows two musical staves, A and B, in 2/4 time. Staff A is labeled '82' and has five accents (>) over the first five notes. There are 'x' marks under the last two notes of staff A. Staff B has a slur under the last two notes. Red vertical lines connect the notes between the two staves, showing the alignment of the patterns.

Figura 64 – Padrão da caixa e paradigma do Estácio

Note-se, também, outro desvio em relação à “regra”: na figura anterior (63), há uma mudança de posição da última nota acentuada do segundo compasso. Em cada exemplo da figura 63 este acento se localiza em posições diferentes; o mesmo vale para a figura 64 acima, na qual ele está na 1ª semicólcheia.

Além desses exemplos, destacamos – o que já foi apontado por Serra (2007) – o recurso a sequências de agrupamentos ternários ([3] e [3’]), o que tem um efeito de maior tensão rítmica em comparação com os momentos descritos até agora:

The image shows two musical staves in 2/4 time. The top staff starts at measure 42 and shows a sequence of ternary groupings (groups of three notes). The bottom staff shows a similar sequence of ternary groupings.

Figura 65 – Agrupamentos ternários

A partir do que foi acima exposto, esperamos contribuir para uma melhor compreensão da rítmica do samba de maneira geral, e também para as particularidades do estilo de Luciano Perrone. Entendemos que sua abordagem na bateria, priorizando os tambores, ajuda a caracterizar o chamado samba batucado. Como afirmou Oscar Bolão em uma de nossas muitas conversas informais, “música brasileira é tambor!”. Esta frase é emblemática para caracterizar uma concepção de ritmo e timbre que se encontra expressa nas

performances de Luciano Perrone e que, como vimos anteriormente, deixa de ser a abordagem mais usual para o instrumento a partir do impacto da Bossa Nova e das reflexões estéticas que esta suscita.

Ao mesmo tempo, para um trabalho com as características de buscar abordar nosso objeto a partir de múltiplas perspectivas, é relevante a constatação de que polca, samba e choro encontram-se imbricados e sobrepostos tanto social e historicamente quanto musicalmente na peça analisada. Trata-se de uma constatação passível de aprofundamentos e que pode trazer resultados frutíferos em termos de ampliação do conhecimento sobre o assunto. Por ora, seguimos em direção a outra frente de análise que trará suas próprias contribuições acerca do universo rítmico que pesquisamos, passando nosso foco para a voz e seus pontos de contato com a rítmica da percussão, objeto do próximo capítulo.

## 5. VOZ, PALAVRA E O SAMBA DE PERRONE

“Batucada Fantástica vol. 3” é um álbum composto apenas de percussão, lançado pela gravadora Musidisc em 1972. O nome estampado na capa do disco é “Luciano Perrone e seus Ritmistas Brasileiros”. Aqui cabem duas rápidas definições. “Batucada” é um termo que denota o universo da percussão do samba, e possui um caráter bastante informal. Deriva de batuque, termo utilizado para descrever danças e cantos negros desde pelo menos o século XIX. Porém, diferentemente de batuque, a adição do sufixo “-ada” gera uma palavra mais associada ao samba urbano do século XX.

Por sua vez, “ritmista” é o nome que se dá ao percussionista popular, também associado ao samba – principalmente das escolas e blocos carnavalescos. Um termo também informal, e às vezes até pejorativo, como fica explícito no depoimento de Airto Moreira: “Nós éramos chamados ‘ritmistas’. Nós tocávamos ritmos. Os percussionistas eram aqueles que tocavam em orquestras, que liam música e conseguiam tocar de tudo. Eles eram percussionistas, nós éramos ritmistas” (MOREIRA e THRESS, 1994, p. 10).



Figura 66 – Capa do álbum “Batucada Fantástica vol. 3”

Assim, podemos afirmar que são duas palavras intimamente ligadas, já que caracterizam um personagem específico e sua produção sonora. Podemos afirmar também que, no título do álbum, esses termos acabam tendo seu significado invertido. Pois não se trata de uma batucada qualquer. Batucada, porém “fantástica”. As faixas, em sua maioria, remetem a esse universo do samba, mas outras práticas musicais também são referenciadas. São elas, na ordem do álbum: “Escola de Samba”, “Berimbau”, “Capoeira”, “Tamborins Envenenados”, “Samba Vocalizado”, “Reco-Reco da Lavadeira”, “Polca – Samba – Choro”, “O Som da Criançola”, “Apito no Embalo”, “Cuícas Loucas”, “Afro-Brasileiros”, “Frevo”, “Samba Cruzado”, “Sorongo”, “Reco-Mola”, “Samba em 5 Sons”, “Choro Brasileiro”, “Zé

Pereira”. Como podemos perceber, todos os títulos fazem referência a um ou mais gêneros musicais, ou a instrumentos.

Importa também ressaltar que os álbuns lançados por Perrone não foram os únicos nesse estilo, embora o primeiro volume do “Batucada Fantástica” esteja entre os pioneiros. Desta forma, o que podemos notar é uma conjuntura de valorização da percussão dos ritmos brasileiros. Serra, a partir de uma fonte que infelizmente não pudemos recuperar, afirma que “a idéia da gravadora foi a de registrar para a posteridade tais ritmos brasileiros, e também ajudar jovens músicos estudantes a ter contato com estes ritmos” (SERRA, 2007, p. 17).

### 5.1 O “SAMBA VOCALIZADO”

Como foi anteriormente exposto, “Samba Vocalizado” é uma gravação realizada por Luciano Perrone e seus ritmistas para o álbum “Batucada Fantástica vol. 3”. Esta faixa possui a peculiaridade de que nela, além da presença de instrumentos de percussão, Perrone executa com a voz onomatopeias a partir do fraseado destes instrumentos. Esta característica é bastante distintiva, não sendo encontrada em nenhuma outra faixa dos discos de Perrone. Mais do que isso, durante nossa pesquisa não foi localizada uma prática idêntica em nenhuma gravação da época.

É importante notar que a escolha dessa peça como paradigmática do estilo de Luciano Perrone se justifica através de fontes do campo. Em entrevista, Plínio Araújo, um dos poucos participantes da gravação ainda vivos, referia-se recorrentemente ao estilo do samba de Luciano Perrone através de onomatopeias como “paracutum-paracutum-paracutum-paracutum”. Questionado, disse ser essa uma característica de sua abordagem no gênero musical. Isso nos levou a um esforço para aprofundar nosso entendimento dessas práticas, com o objetivo de compreender com exatidão o que nosso entrevistado buscava expressar.

Tal processo dividiu-se em dois momentos distintos: primeiramente, realizar uma comparação com outros casos de produção vocal na música popular onde esta se afasta da palavra, buscando mostrar pontos de convergência e divergência. Em seguida, estreitando o eixo de análise, buscamos compreender o uso de algumas onomatopeias no caso mais específico das gravações comerciais de samba.

Nesta seção e na próxima, realizaremos uma comparação desta peça, que selecionamos como paradigmática, com outros casos de produção vocal na música popular onde a mesma afasta-se da palavra, de modo a apontar pontos de convergência e divergência entre estas e a utilização específica da voz em cada uma. Para isso, selecionamos dois casos: o primeiro deles é a prática do *scat-singing* da música norte-americana, o segundo é o “Samba do Ziriguidum”, composição de Jadir de Castro (também músico baterista) gravada por Jackson do Pandeiro em 1962. Além disso, comparamos os procedimentos do “Samba Vocalizado” com outra prática de caráter onomatopaico: a metodologia de ensino de tambores africanos de Babatunde Olatunji, fortemente influenciada por procedimentos tradicionais daquele continente. Nosso objetivo, neste primeiro momento, é o de tecer comparações com práticas e estilos musicais propositalmente afastados do “Samba Vocalizado”. A exceção fica por conta do “Samba do Ziriguidum”. Mais à frente, quando nos voltamos especificamente para materiais mais próximos, esta peça irá também fazer parte de nosso *corpus*.

Trabalhar com esta peça de caráter tão próprio no que se refere ao uso da voz trouxe necessidades específicas em relação à transcrição. Trata-se de um cruzamento de dificuldades de diversas naturezas. Em primeiro lugar, aquelas ligadas à transcrição de instrumentos de altura indeterminada. Em segundo lugar, às sutilezas características da voz. Em terceiro lugar, à questão técnica de se trabalhar com uma única gravação, na qual as diferentes linhas não estão em canais totalmente separados. Finalmente, ao fato de que podemos entender a própria vocalização de Perrone como um procedimento análogo à transcrição, pois também se trata de uma representação, embora não haja a mudança de suporte (do sonoro para o escrito).

Desta maneira, optamos pela realização de uma transcrição que contém uma divisão de alturas, para dar conta aproximadamente do registro, e de uma divisão silábica buscando a maior fidelidade possível aos sons emitidos pela voz.



BUM T KE DE RE GE DUM BOM T KE KAI TU BUM  
 5 BUM T KE BE RE BI DI T KE PLE K TU TUM T KE TI GE RE GE DUM TUM  
 9 DUM BUM BUM POM BOM POM BOM POM BOM PX BOM BOM T KE TUM BE KE

Figura 67 – “Samba Vocalizado” compassos 01 a 13

Em relação ao parâmetro altura, de maneira análoga a uma língua tonal, não importavam tanto as notas absolutas, mas sim as relações entre elas. Para tal, adotou-se uma divisão em quatro regiões: grave, média, aguda e superaguda. Desta maneira, por exemplo, é muito comum encontrarmos sílabas como “tum” ou “bum” no registro grave, indicando a mimesis do timbre característico do surdo, que é grave. Cabe notar que essa mimesis se vale tanto do parâmetro altura quanto do parâmetro timbre, através dos fonemas utilizados. De forma semelhante, nos compassos 104 a 112, quando o instrumento imitado é a cuíca, encontramos a voz num registro bem mais agudo que no resto da peça.

Em relação aos parâmetros fonético e timbrístico, que neste caso são praticamente inseparáveis, trata-se do terreno onde as maiores dificuldades foram encontradas, uma vez que a transcrição não respeita – e nem poderia respeitar – o critério proposto por Simha Arom (2004[1985]) da menor distinção culturalmente válida. Isto porque não existe um critério cultural para a atribuição de vogais e – especialmente – consoantes para mimetizar o som dos tambores. “Dum” e “gum” são culturalmente equivalentes, tanto para o emissor, quanto para o receptor. Mais do que isso, na transcrição, “dum” e “gum” são categorias cujos limites são necessariamente arbitrários já que a vocalização em questão não está totalmente no reino do descontínuo. Mesmo com essas dificuldades, entretanto, apresentamos a transcrição por alguns motivos.

O primeiro motivo pela adoção deste procedimento é pragmático: é preciso partir de algum lugar, e acreditamos tratar-se de um ponto de partida suficientemente bom.

Além disso, nos interessa problematizar a imprecisão da transcrição, de modo a ajudar a compreender os aspectos que geram essa imprecisão. Mais adiante retomaremos este tema.

### 5.1.1 A voz de Perrone e outras vozes

Conforme afirmamos anteriormente, os procedimentos do “Samba Vocalizado” são, no *corpus* analisado, únicos. Mais especificamente, não se trata de uma prática utilizada no acompanhamento de canções. Desta maneira, interessa ressaltar o caráter de solista das vocalizações da peça. Entendemos, nesse caso, que mesmo tratando-se de uma peça com instrumentos de percussão de altura indefinida, na qual a voz é tratada de maneira análoga a um instrumento deste tipo, ainda assim são estabelecidas hierarquias, cabendo a esta última este papel de destaque. Outro elemento que vem corroborar essa interpretação está no fato de que a voz é o único “instrumento” a tocar sozinho, numa espécie de *cadenza* localizada logo após a introdução da peça. Comparemos esse caso aos outros dois já citados anteriormente: o *scat singing* e o “Samba do Ziriguidum”.

A prática conhecida como *scat singing* é um procedimento jazzístico no qual o cantor utiliza sua voz como instrumento e cria improvisações melódicas utilizando sílabas que não possuem significados. Popularizada por Louis Armstrong nos anos 1920, ainda hoje é utilizada. Um exemplo no Brasil da época é a gravação de “Mas, que nada”, de Jorge Ben, no álbum “Samba esquema novo” (1963).

Cabe ressaltar, assim, que as práticas de *scat singing* no Brasil estão relacionadas ao advento da Bossa Nova. Como vimos acima (capítulo 2) Tinhorão afirma que os cantores começaram a imitar seus colegas norte-americanos na medida em que os trabalhos nas *boites* exigiam não incomodar o cliente. Portanto, o *scat* teria se estabelecido no Brasil não propriamente como um procedimento solista, no qual as atenções se voltam para o cantor, mas ao contrário como uma forma de não chamar a atenção para si mesmo, diluindo-se na textura instrumental. Isso está de acordo com a estética colaborativa que Rocha Brito defende para o estilo.

Porém, se Rocha Brito postula o que poderíamos chamar de um nivelamento por cima, pois a voz estaria em pé de igualdade com os demais instrumentos, sendo a sonoridade do todo o mais importante, Tinhorão nivela por baixo, já que a diminuição de importância da voz não significaria a busca por estabelecer um equilíbrio de prestígio com os instrumentos, mas

sim uma perda generalizada de prestígio dos músicos – mais clara no caso dos cantores, por gozarem anteriormente do *status* de estrela. Fica mais uma vez justificada a centralidade desse momento para a compreensão dos assuntos ora tratados.

Outro tipo de vocalização, que entendemos como diferente, está presente na faixa “Samba do Ziriguidum”, gravada por Jackson do Pandeiro em 1962. Não por acaso, o álbum dessa gravação chama-se “É Batucada”, o que demonstra estar dentro do mesmo universo, e onde também a batucada extrapola os instrumentos aos quais está normalmente restrita, invadindo a voz.

Quais são as diferenças entre os três casos? No *scat singing*, como o próprio nome indica (cantar) há uma melodia. Não acreditamos que o termo cantar possa ser aplicado ao caso do “Samba Vocalizado”. Outra diferença entre ambos é o fato de que em geral o *scat singing* está restrito ao momento da improvisação. Por outro lado, como elemento comum podemos apontar o fato de ambos serem procedimentos do solista.

Já no “Samba do Ziriguidum”, também encontramos uma melodia – composta exclusivamente de notas repetidas, ao contrário do “Samba Vocalizado”, no qual a altura não é determinada. Outra diferença é o fato de a vocalização na gravação de Jackson do Pandeiro ocupar apenas os primeiros versos da peça. Entre as semelhanças, a principal a ser ressaltada é que ambos buscam imitar instrumentos de percussão, ao contrário do caso do *scat*. Entretanto, ressaltamos que no caso de Perrone busca-se imitar as tessituras dos diferentes instrumentos de percussão, enquanto no de Jackson do Pandeiro não há um abandono da altura determinada – o que está em consonância com o fato de este procedimento entrar na própria estrutura rítmico-melódica da peça, e não em um momento específico (*scat*) e nem a partir da não-canção (“Samba Vocalizado”).

Assim, o que podemos ver a partir de nossa comparação é a radicalidade da proposta de Perrone. Isto porque é um caso no qual a vocalização deixa de ser um recurso ocasional para se tornar o principal elemento estruturante da peça. Mais do que isso, ao abrir mão da melodia, da canção, a utilização da percussão como elemento estruturante torna-se um recurso praticamente obrigatório.

Tabela 1 – Ordenação dos três casos por perfil melódico		
Samba Vocalizado	Samba do Ziriguidum	Scat Singing
-	0	+

Sistematizando nossa análise, em termos da melodia, podemos ordenar os três casos comparados da seguinte forma: o mais “melódico” dos três seria o scat. Na posição intermediária fica a gravação de Jackson do Pandeiro, que se utiliza apenas de uma nota, mas ainda está no terreno das alturas definidas. Finalmente, mais afastado de uma concepção de melodia encontra-se o “Samba Vocalizado, pois neste o que encontramos são alturas indeterminadas. Aqui, ressaltamos que, embora seja possível realizar uma análise das frequências utilizadas por Perrone em sua vocalização – mesmo que tal determinação seja difícil pelo fato de a voz estar mixada com os outros instrumentos na gravação –, entendemos que tal investigação não seria adequada por não respeitar o critério nativo. Afinal, trata-se da imitação de instrumentos de percussão, emissores de sons de alturas indeterminadas.

Tabela 2 – Ordenação dos três casos por distribuição do procedimento vocal	
Scat Singing, Samba do Ziriguidum	Samba Vocalizado
<	>

Já em termos da distribuição do procedimento vocal ao longo da peça, nossa distribuição ficaria diferente. Nesse caso, tanto o *scat* quanto o ziriguidum ocupariam uma posição aproximadamente equivalente. Isto porque, no caso do primeiro, trata-se de um procedimento que geralmente está restrito à seção de improviso; no segundo caso, a vocalização possui um papel estruturalmente mais profundo (é parte da *obra* e não da *interpretação*), porém aparece em um trecho relativamente curto. O polo oposto é ocupado pelo “Samba Vocalizado”, onde o procedimento é totalmente estrutural e ocorre durante toda a peça.

Em nossa análise desta gravação, interessa desconstruir a familiaridade com o gênero samba, através da recuperação da polarização entre tradição e inovação que recorta o “Samba Vocalizado”. Para isso, além da comparação com os casos do *scat singing* e do “Samba do Ziriguidum”, aproximamos a gravação de Perrone a procedimentos onomatopaicos na transmissão de saberes ligados à percussão. Para tal utilizamos como exemplo paradigmático o método de Babatunde Olatunji, percussionista nigeriano radicado nos EUA.

Selecionamos este caso pelo fato de ser, malgrado a prática musical afastada da realidade do “Samba Vocalizado”, próximo dos procedimentos utilizados na peça que analisamos, e também pela importância de Olatunji na divulgação da música da África ocidental: seu álbum “Drums of Passion”, de 1959, teve grande repercussão, numa época pouco anterior ao lançamento do primeiro “Batucada Fantástica”. Na década de 1990, lançou material didático em vídeo (OLATUNJI, 1993).

O procedimento utilizado por ele consiste em atribuir sílabas às diferentes combinações entre articulações dos tambores (som grave, som aberto e tapa) e manuações (execução de uma determinada articulação com a mão direita ou com a esquerda). Desta maneira, ao som grave com a mão direita atribui-se o som “GUM”; o som aberto será “GO” se executado com a mão direita, e “DO” com a esquerda; o tapa com a mão direita é “PA”, com a esquerda é “TA”. Alguns de seus discípulos utilizam também a sílaba “DUM” para o grave com a mão esquerda, o que completa nosso quadro paradigmático:

Tabela 3 – Sistema didático de vocalização de Babatunde Olatunji		
	Mão Esquerda	Mão Direita
Som Grave (Bass Tone)	(DUM)	GUM
Som Aberto (Open Tone)	DO	GO
Tapa (Slap)	TA	PA

Assim, os toques dos tambores se transformam em combinações dessas sílabas, que ao mesmo tempo em que buscam imitar o timbre das diferentes articulações possíveis nos tambores de mão, mantêm uma identidade que permite sua reprodução exata, facilitada pelo

fato de as consoantes relacionadas às articulações da mão esquerda serem oclusivas linguodentais (D e T).<sup>37</sup>

Em relação ao método de Olatunji, a performance vocal de Perrone apresenta uma menor clareza, um borramento da fronteira entre os fonemas. Conforme afirmamos anteriormente, trata-se de uma dificuldade encontrada ao transcrever esse material. Isto porque é possível se perguntar “até que ponto o ‘Samba Vocalizado’ é composto por sílabas?” Tudo se passa como se a ausência de significado gerasse uma relativa dissolução do código. A não existência de uma dimensão propriamente semântica – uma vez que a vocalização de Perrone busca imitar diretamente o som dos instrumentos, ao contrário da de Olatunji, que faz referência à maneira de obter os sons – faz com que se perca a necessidade de organizar os fonemas em pares de oposições, princípio fundador da língua.<sup>38</sup> Em termos lévi-straussianos, tratar-se-ia de uma intromissão do contínuo (natureza) no reino do descontínuo (cultura). Seria interessante comparar essa conclusão com a ideia amplamente difundida de que a música é uma linguagem que significa a si mesma. Entretanto, tal proposta foge dos objetivos e do âmbito desta pesquisa.

Esta comparação entre o “Samba Vocalizado” e o método de Babatunde Olatunji se deve não apenas aos pontos que apresentamos anteriormente, mas também à percepção de um didatismo que permeia todo o álbum “Batucada Fantástica vol. 3”, didatismo que de certa forma aproxima a ambos. Cada faixa aborda um aspecto dos ritmos e instrumentos populares do Brasil, de tal forma que o disco funciona como uma espécie de “cartão de visitas”. Pode-se pensar, portanto, em uma estratégia de divulgação dos ritmos brasileiros, particularmente do samba.

Desta forma, o procedimento vocal adotado por Luciano Perrone tem características ao mesmo tempo estéticas e didáticas. Mais ainda: em comparação com as outras faixas do álbum, ele vai mais fundo em ambos os lados. No lado estético, ao propor um procedimento com um grau de inovação e ineditismo, como vimos anteriormente, objetivando assim alargar as práticas musicais de sua época. No lado didático, porque a vocalização, nesse caso, possui a interessante propriedade de ser, por si só, uma ferramenta analítica empregada pelo próprio Perrone para dissecar o ritmo complexo do samba em suas linhas constituintes.

---

<sup>37</sup> Para tal identidade se aplicar também à mão direita, existem duas possibilidades: trocar a consoante G por B, o que tem como resultado BUM-BO-PA, ou trocar P por K, resultando nas oclusivas velares GUM-GO-KA.

<sup>38</sup> Se pensarmos na mudança de meios – do instrumento para a voz – como um processo de transcrição análogo à transposição do sonoro para o escrito, é possível traçar uma analogia entre o “Samba Vocalizado”, o método de Babatunde Olatunji e as noções, respectivamente, de transcrição descritiva e transcrição prescritiva (cf. NETTL, 2005).

## 5.2 SAMBA E ONOMATOPEIA

Conforme anteriormente indicado, esta seção buscará analisar a rítmica encontrada em gravações comerciais de samba, apresentando algumas conclusões a partir do recorte do uso das onomatopeias neste gênero musical sugeridas a partir de seu uso por Luciano Perrone no “Samba Vocalizado”. Ressaltamos que, em relação à análise realizada nas seções anteriores, todas as peças aqui abordadas encontram-se numa posição semelhante àquela apontada acima para o “Samba do Ziriguidum”: trata-se de peças onde o procedimento onomatopaico ocorre como parte da estrutura da canção no que se refere tanto à letra quanto à rítmica – por oposição a procedimentos de caráter improvisatório ou interpretativo.

É a partir desse pano de fundo que buscaremos compreender o uso de algumas onomatopeias no samba. O que se percebe é que a imitação dos padrões percussivos engendra uma palavra que se investe de significado, sem, no entanto – e aí talvez esteja sua força expressiva e, em nosso caso, elucidativa – tornar-se totalmente independente do plano musical. Desta maneira, ao analisarmos o processo de recorte do *continuum* do acompanhamento rítmico<sup>39</sup> e sua cristalização em palavra, objetivamos lançar luz sobre a concepção de ritmo existente nos casos ora estudados.

### 5.2.1 Teleco-teco, Ziriguidum

Optamos por trabalhar com dois termos relativamente correntes no universo do samba: teleco-teco e ziriguidum. São duas onomatopeias originadas da mimesis de instrumentos

---

<sup>39</sup> Se por um lado o acompanhamento rítmico é descontínuo no sentido de o tempo ser dividido em unidades iguais, nos referimos aqui, sobretudo, a sua continuidade relacionada à repetição em ostinato.

diferentes, e que cobrem três funções rítmicas distintas deste ritmo: fraseado, marcação e condução.<sup>40</sup>


Apesar desta diversidade de origem, os termos apresentam características em comum. A primeira delas é uma ausência quase completa nos dicionários de língua portuguesa. De quatro edições consultadas, uma impressa e três virtuais (entre as quais o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira de Letras – ABL), encontramos apenas uma definição para o termo ziriguidum: “Festa, folia ou música de carnaval: Todos caíram no ziriguidum. [F.: talvez de orig. onomatopaica]” (DICIONÁRIO CALDAS AULETE). Ao contrário desta definição, entendemos como certa a origem onomatopaica, como veremos adiante. Por sua vez, o termo teleco-teco não aparece nenhuma vez nas obras consultadas. Por conta disso, e devido ao seu uso corrente, propomos uma definição do termo.

A partir de fontes bibliográficas e de dados de campo, distinguimos três significados distintos para teleco-teco. O mais particular deles faz referência a um padrão rítmico específico do tamborim de samba, transcrito na figura 68, abaixo.








te-co te-le-co te-le-co

Figura 68 – Padrão rítmico do teleco-teco


Como é possível perceber, trata-se de um padrão de duração de um compasso. Nele, as sílabas “te” e “le” correspondem a toques da baqueta, e a sílaba “co” a toques executados por baixo da pele, com o dedo médio da mão que segura o instrumento. Na medida em que o toque do dedo (grafado abaixo da linha) possui um volume muito mais baixo que o da baqueta (grafado acima da linha) – a ponto de facilmente tornar-se inaudível na escuta simultânea do tamborim com outros instrumentos – fica caracterizada a síncopa do primeiro para o segundo tempo – justamente o tempo mais forte do samba. Desta forma, o que parecia inicialmente ligado à condução, pois preenche todas as semicolcheias do trecho, está na verdade dentro do universo do fraseado, pois é percebido como 

<sup>40</sup> Como dissemos anteriormente, a condução caracteriza-se geralmente pelos timbres agudos e por tocar em todas as semicolcheias do ritmo. Por sua vez, a marcação caracteriza-se pelo uso de timbres graves e por estabelecer nas pulsações (semínimas). Finalmente, o fraseado é composto por padrões rítmicos que utilizam a mistura de diversas durações. Podemos, desta forma, associar marcação ao que denominamos nível da semínima, a condução ao nível da semicolcheia, e o fraseado ao jogo entre diferentes níveis rítmicos.



Mais ainda, por sua estrutura, o mesmo está relacionado ao chamado “paradigma do *tresillo*”, termo cunhado por Sandroni (2001) a partir da constatação da proximidade de elementos do acompanhamento dos sambas pré-1930 com a célula do *tresillo*, , fartamente documentada na música cubana e em diversos estilos afro-brasileiros. Ora, o argumento de Sandroni é o de que a chamada “síncope característica” da música brasileira (termo de Mário de Andrade) – grafada como  – não representaria, diferentemente do que essa forma de escrita indica, uma divisão igual em dois tempos. Ao contrário, o autor a relaciona a uma variação do *tresillo*, célula caracterizada por sua imparidade rítmica, ou seja, justamente a sua impossibilidade de ser dividida em duas partes iguais, sendo percebida não como 4 + 4 semicolcheias, mas como 3 + 3 + 2. Assim, transformando cada colcheia pontuada em semicolcheia + colcheia, chegamos em  a partir do *tresillo*. Note-se que o procedimento adotado foi a substituição de cada duração 3 por um conjunto de durações 1 + 2. Se realizarmos procedimento inverso, isto é, substituir cada uma por 2 + 1, chegamos ao teleco-teco:  ou, agrupando-se os valores, .<sup>41</sup>

Se estamos chamando a atenção de forma explícita para este ponto, é para enfatizarmos que **a introdução do paradigma do Estácio não significa um abandono total de fórmulas baseadas no *tresillo***. Esta ênfase se justifica na medida em que percebemos uma difusão crescente da terminologia de Sandroni (2001) no estudo do samba, e um uso da mesma que leva a generalizações incorretas e apressadas sobre o estilo. É verdade que Sandroni (2001) constata uma divisão entre dois estilos de samba, cada um com origens sociais diferentes e baseados em paradigmas rítmicos distintos. Porém em momentos posteriores percebemos a existência de células ligadas a ambos os paradigmas no acompanhamento do gênero. Se a oposição entre *tresillo* e Estácio naquele momento era forte, o que justifica a adoção do termo “paradigma” para defini-los, essa oposição se torna menos pronunciada, e o *tresillo* não perde totalmente o seu espaço, ao contrário do que a noção de paradigma sugere.

<sup>41</sup> Como estamos tratando de instrumentos nos quais – a não ser em casos específicos como rulos ou abafamentos – não há controle efetivo da duração do toque, apenas de seu ponto de articulação, consideraremos como equivalentes grafias que apresentem os mesmos pontos de articulação – por exemplo, as três formas sob as quais apresentamos o teleco-teco:  – optando por uma em detrimento das outras de acordo com a conveniência no contexto ou a clareza da leitura. Evidentemente o mesmo não se aplica, por exemplo, à voz, na qual cada uma das grafias acima propõe uma realização diferente.

Ao contrário: como veremos ao longo dessa seção, o teleco-teco é uma importante característica do estilo. Esta importância está presente tanto no universo simbólico – no qual o termo é utilizado por diversos compositores para remeter ao samba, e que também caracteriza um subgênero do mesmo – quanto no rítmico – no qual esta onomatopeia é utilizada de forma ritmicamente consistente, como nossa análise à frente demonstra.

Um segundo significado de teleco-teco, ampliado do primeiro, refere-se a todo um conjunto de padrões rítmicos do tamborim no contexto das baterias de blocos e escolas de samba. Nesses contextos, quando se fala que “os tamborins fazem um teleco-teco”, não necessariamente eles estão tocando o padrão específico da figura 68; além deste, outros tantos padrões são possíveis, alguns deles transcritos na figura 69:



Figura 69 – Padrões denominados como teleco-teco

Aqui, malgrado as grandes diferenças estruturais entre esses padrões rítmicos (duração de um ou dois compassos, diferentes tipos de síncope), o que une a todos sob a mesma designação é a oposição a carreteiro. Este último termo designa o ostinato da figura 70, caracterizado pelo toque em todas as semicolcheias do compasso, e pelo recurso técnico da rotação do antebraço que segura o tamborim na terceira semicolcheia.

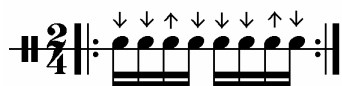


Figura 70 – Carreteiro

É esta rotação que permite tocar em todas as notas do tempo, pois a baqueta percute o tamborim com movimentos descendentes e ascendentes. Caso o procedimento de rotação estivesse ausente, tornar-se-ia extremamente difícil executar todos os toques com movimentos descendentes, dado o andamento rápido dos sambas de blocos e escolas (algo em torno de 140 pulsações por minuto) e do pouco rebote oferecido pela baqueta flexível utilizada nesses contextos, o que faz com que uma maior quantidade de energia tenha que ser repostada pelo

executante a cada toque. Por outro lado, o procedimento técnico da rotação usa a flexibilidade da baqueta a favor do ritmista, permitindo que o movimento ascendente funcione simultaneamente como reposição dessa energia e como movimento de articulação sonora.<sup>42</sup> Neste nível de significado, portanto, o que está em jogo na comparação teleco-teco e carreteiro é a oposição, do ponto de vista técnico, entre a presença ou ausência do procedimento da rotação do antebraço esquerdo. Como essa rotação permite a execução contínua do instrumento em semicolcheias, ela se traduz, no nível da função rítmica, em outra oposição, entre fraseado e condução.

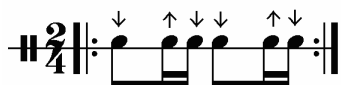
Finalmente, o terceiro sentido, ainda mais geral, é o que identifica o teleco-teco como um subgênero do samba. Neste caso, estamos não mais no universo das escolas de samba, mas sim no das gravações comerciais. Menezes (2012), ao examinar a rítmica e a prosódia de diversos cantores do gênero, utiliza os termos teleco-teco e samba sincopado quase como sinônimos, e relaciona o primeiro especificamente à síncopa entre os tempos do compasso, por oposição à síncopa interna (MENEZES, 2012, p. 46). Podemos dizer, nessa linha, que o que caracteriza o samba de teleco-teco é, portanto, um extravasamento da rítmica sincopada do acompanhamento para o cantor.

Assim, partindo de um padrão específico, o significado do termo se amplia para uma categoria de padrões rítmicos, e finalmente para um estilo de samba caracterizado pela rítmica desses padrões de uma maneira mais geral. E o extravasamento dessa lógica rítmica não apenas é um terreno fértil para as onomatopeias, como também é definido por uma, preenchendo de sentido o teleco-teco.

Por sua vez, identificamos o ziriguidum como uma mimetização das funções de condução e marcação do samba. A acentuação tônica da última sílaba, somada à explosão do /d/, ao som fechado do /u/ e à ressonância do /m/, remetem à marcação do surdo ou do grave

---

<sup>42</sup> Em nossa própria experiência, verificamos que a execução do carreteiro por um longo período de tempo é algo desafiador do ponto de vista do condicionamento físico, que nem todos os ritmistas conseguem manter. Assim, alguns deles realizam um padrão no qual a segunda semicolcheia (que corresponde à última nota articulada descendentemente) é omitida, para facilitar a execução:



No caso das escolas de samba, parte dos ensaios da bateria é dedicada a “pegar braço”, para atingir assim a capacidade de execução do padrão e minimizar essa característica. Este ponto nos remete à etnografia conduzida por Henry Kingsbury (1988), que nota nas rotinas de estudos dos estudantes de um conservatório uma atitude próxima da musculação (body building).

do pandeiro, enquanto as outras sílabas, com a vogal /i/ e consoantes sonoras (/z/ e /r/) estão relacionadas ao timbre agudo das platinelas do pandeiro, do ganzá ou da cuíca, tocando em todas as semicolcheias, como na figura abaixo.

The figure shows three musical staves for the rhythm 'Ziriguidum' in 2/4 time. The top staff, labeled 'Condução', contains a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter. The middle staff, labeled 'Marcação', shows a single eighth note followed by a quarter rest, then a quarter note, and another quarter rest. The bottom staff, labeled 'Onomatopéia', contains a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter. The lyrics 'zi-ri-gui - dum zi-ri-gui-dum zi-ri-gui' are written below the staves, with hyphens indicating syllable placement.

Figura 71 – Ziriguidum, marcação e condução

### 5.2.2 Letra, música, onomatopéia

A partir do quadro delineado até agora, nesta seção analisaremos a ocorrência dessas onomatopéias em algumas canções de samba. São elas: “Serenata de teleco-teco” (Gilberto Gil), “Teleco-teco” (Vinícius de Moraes), “Teleco-teco” (Murilo Caldas/Marino Pinto), “Samba do Teleco-teco” (João Roberto Kelly), “Maneco telecoteco” (Marques/Roberto Lopes) e “Samba do Ziriguidum” (Jadir de Castro). Como se pode ver, todas fazem referência a teleco-teco ou ziriguidum já em seu título, o que entendemos indicar uma associação estreita entre essa prática e o samba.<sup>43</sup>

Destas, as canções de Gilberto Gil e João Roberto Kelly apresentam uma característica em comum: não utilizam o termo teleco-teco como um recurso rítmico na estrutura da canção, imitando o toque do tamborim. Neste sentido, constituem a exceção de nossa amostra. Na canção de Gil, o termo conota a agitação rítmica do samba em contraste com a calma romântica da serenata. Nos dois últimos versos, o autor busca uma síntese entre esses opostos:


<sup>43</sup> Cabe ressaltar, entretanto, uma diferença de grau nessa identidade. Assim, nossa definição de teleco-teco nos leva diretamente ao universo do samba, enquanto ziriguidum – embora tenhamos apontado no termo a mimesis da condução e marcação do samba – está relacionado, segundo o Dicionário Caldas Aulete (<http://www.aulete.uol.com.br>), ao carnaval em geral. Curiosamente, encontramos de maneira análoga o uso deste último termo fora do samba, por exemplo, na canção “Ziriguidum”, um afoxé interpretado pela banda baiana Filhos de Jorge.

“Seresta de samba também tem suavidade / samba também fala de saudade”. Por sua vez, na obra de Kelly, a batucada do teleco-teco é sinônimo de autenticidade do samba, pois “samba que não tem teleco-teco / lá no morro é chaveco não é samba não. / A turma bate o samba no original /para mostrar que o malandro é cem por cento nacional”.

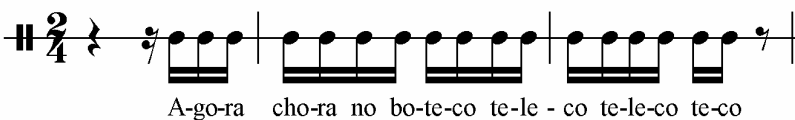
Já em todas as outras composições, o termo teleco-teco possui, além de um valor semântico, um aspecto mimético da sonoridade da percussão, na maioria das vezes identificado ao tamborim. Assim, em “Maneco Telecoteco” (a única em que o termo é grafado sem hífen), temos “teco, teleco, telecoteco / é a batida do Maneco / castigando o Tamborim”. Em “Teleco-teco” (Murilo Caldas/Marino Pinto), a letra também faz essa associação: “Teleco-teco teco-teco teco-teco / Ele chegou de madrugada batendo tamborim.”

Já na canção homônima de Vinicius de Moraes, o teleco-teco está associado ao caminhar feminino gracioso e brejeiro: “sempre que ela passa / num passinho ligeiro, teleco-teco”, e mais à frente “mas eu sei porque, teleco-teco / ela só anda assim, teleco-teco”. A incorporação da brejeirice do samba pelo caminhar transforma a personagem em objeto da afeição do eu lírico. Finalmente, no “Samba do Ziriguidum”, a rítmica do samba transfere-se, não para o caminhar do outro, mas para o coração do sujeito: “Ziriguidum / ziriguidum / meu coração bate num / teleco-teco, teleco-teco, teleco-teleco, teleco-teco!”

Vejamos agora como as onomatopeias encaixam-se no compasso binário do samba. Temos então, para os quatro últimos exemplos, nos quais o caráter rítmico da palavra é explorado de forma mais contundente pelos compositores:


A 

te-co te-le-co te-le-co te-co

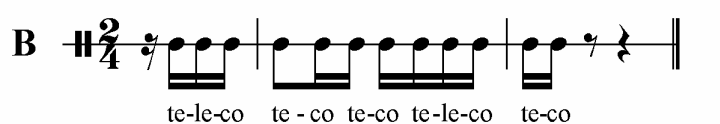
B 

A-go-ra cho-ra no bo-te-co te-le - co te-le-co te-co

Figura 72 – Maneco Telecoteco (Marques / Roberto Lopes)

A 

te-le-co te-co te-co te-co te-co te-co

B 

te-le-co te-co te-co te-le-co te-co

Figura 73 – Teleco-teco (Murilo Caldas / Marino Pinto)

A 

te-le-co te-co

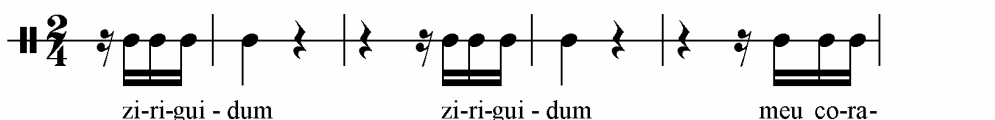
B 

te-le-co te-co

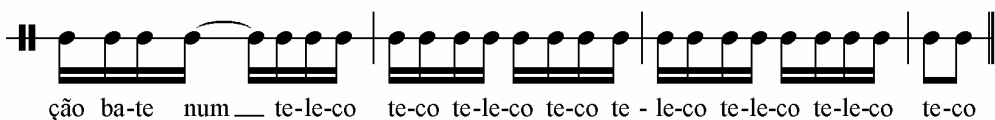
C 

a-que-le te-le-co te-co

Figura 74 – Teleco-teco (Vinicius de Moraes)



zi-ri-gui - dum zi-ri-gui - dum meu co-ra-



ção ba-te num te-le-co te-co te-le-co te-co te-le-co te-le-co te-le-co te-co

Figura 75 – Samba do Ziriguidum (Jadir de Castro).

Podemos perceber, então, alguns processos importantes ao compararmos esses casos com a frase arquetípica do teleco-teco (fig. 68). Marques e Roberto Lopes utilizam a onomatopeia de maneira idêntica à fig. 68, realizando uma apresentação tética do padrão (fig. 72A). Isto, como veremos, constitui uma exceção. Na mesma peça a onomatopeia (fig. 72B), a partir de uma elisão com a palavra boteco, aparece deslocada uma semínima em relação à fig. 68. Por sua vez, Murilo Caldas e Marino Pinto utilizam variações da frase, insistindo numa rítmica apoiada nas colcheias na primeira vez, suprimindo uma articulação e aumentando a duração de outra na segunda.

Já na composição de Vinicius de Moraes o caso é um pouco mais complexo: das sete vezes que o termo aparece na letra, nas quatro primeiras ele coincide exatamente com a

posição do padrão da figura 68 (fig. 74A). Uma vez (“Ela só anda assim, teleco-teco”) ele aparece deslocado uma semínima, como um anacruse para o tempo 2 e não para o 1 (fig. 74B). E, finalmente, em suas duas últimas aparições, o teleco-teco aparece de forma bastante distinta: imediatamente ligado à palavra anterior, iniciando na cabeça do segundo tempo, portanto sincopado em relação à figura 68 (fig. 74C). Podemos pensar nesse caso como uma “síncopa da síncopa”, conforme Menezes (2012). Mais ainda, a esse uso musical distinto corresponde um uso gramatical distinto, pois em ambos os casos, teleco-teco é substantivo: “ela guarda aquele teleco-teco todinho pra mim”.

Por último, no “Samba do Ziriguidum”, podemos ver o uso das duas onomatopéias de forma diferente entre si: enquanto a que dá nome à composição é utilizada isoladamente duas vezes no início da peça, o teleco-teco se transforma numa frase bastante sincopada e de caráter solista, que ora analisamos.

Neste caso, o que é utilizado pelo compositor como efeito para gerar essa síncopa é o uso do teleco-teco como palavra, justaposto diretamente depois de si mesmo. Nota-se que há uma discrepância na duração do padrão da figura 68 – que se completa a cada oito semicolcheias – e o próprio termo teleco-teco – que dura apenas cinco. O objeto é maior que a palavra. No caso, por exemplo, da composição de Marques e Roberto Lopes, na qual o padrão aparece sob a forma de um ciclo inteiro, os autores se valem do objeto como material composicional. Jadir de Castro, por sua vez, transforma a própria palavra em objeto, repetindo teleco-teco-teleco-teco. Por sua vez, as três articulações que faltariam para completar o padrão da figura 68 apresentam-se também agrupadas duas a duas. Desta forma, se pensamos na palavra teleco-teco como [a], designando um objeto [a + a’], a frase da composição, ao invés de repetir linearmente o objeto, gerando [a + a’ + a + a’] realiza uma permutação dessas unidades, tendo como resultado a combinação [a + a + a’ + a’]. Finalmente, a frase termina com mais uma unidade de [a], porém desta vez com uma extensão da duração das duas últimas sílabas. Para efeito do nosso esquema, podemos denominar essa transformação como [a1]. Entretanto, neste caso, entendemos como mais importante seu caráter conclusivo, assim podemos pensá-la como coda da frase. Desta maneira, o resultado final é [a + a + a’ + a’ +  $\oplus$ ]. Se quisermos um nível ainda maior de precisão analítica, devemos lembrar que a palavra teleco-teco, quando sobreposta ao objeto, tem como resultado uma rítmica anacrústica (cf. veremos adiante). De tal modo que, dividindo o [a] em [x] (teleco) e [x’] (teco) temos a palavra – anacrústica – como [x + x’] e o objeto da figura 68 – tético – como [x’ + x + x].

Pensada desta forma, o uso da onomatopeia na frase do samba do ziriguidum pode ser representado pela figura abaixo:

The musical notation is in 2/4 time. It consists of four measures. The notes are grouped into syllables: 'te-le-co', 'te-co', 'te-le-co', 'te-co', 'te-le-co', 'te-le-co', 'te-le-co', and 'te-co'. Below the notes, there are brackets labeled 'x' and 'x'' representing rhythmic units. Further below, there are larger brackets labeled 'a', 'a'', and 'aI (Φ)' representing larger rhythmic groupings.

Figura 76 – “Samba do Ziriguidum” – segmentação

Comparemos essa organização dos padrões com o caso arquetípico do uso da onomatopeia teleco-teco e do ritmo a ela associado:

Two musical notations, A and B, are shown in 2/4 time. Notation A is identical to Figure 76. Notation B shows a different rhythmic grouping. In notation A, the syllables 'te-co te-le-co' in the third measure are highlighted with a red box. Below the notations, brackets labeled 'x', 'x'', 'a', and 'a'' show the rhythmic groupings for each.




Figura 77 – “Samba do Ziriguidum” e teleco-teco

Quando aproximamos a organização rítmica que extraímos do “Samba do Ziriguidum” (A) com o agrupamento análogo do padrão de teleco-teco da figura 68 (B), é possível notar que a variação introduzida pelo compositor corresponde, em última instância, apenas à inversão entre um agrupamento [x] e um [x’], marcada no retângulo. Mais ainda, ao retomarmos o toque do tamborim que origina a onomatopeia, a mudança é ainda mais sutil, envolvendo o deslocamento de um único toque de baqueta, como vemos na figura abaixo (os toques do dedo, por seu pequeno volume, foram omitidos):





percebemos que é graças a essa consistência das categorias utilizadas que se torna possível, por exemplo, o tipo de permutação que encontramos no “Samba do Ziriguidum”. Nossa conclusão é a de que, mesmo quando alçados ao *status* de palavra, teleco-teco e ziriguidum mantêm muito de suas origens percussivas. Este fato nos leva a pensar que, se tais palavras adquirem significados profundamente associados ao samba, os ritmos que trazem consigo são também significativos deste gênero musical.

Desta maneira, um forte indício dessa significação rítmica está no fato de as duas palavras estarem relacionadas a ritmos muito semelhantes:  $\frac{7}{8}$   no caso de teleco-teco,<sup>44</sup> e  $\frac{7}{8}$   no caso de ziriguidum. Se invocarmos a regra de contagem de sílabas poéticas que exclui tudo o que vem depois da última sílaba tônica – e que o faz por razões rítmicas –, o ritmo de ambas fica idêntico:  $\frac{7}{8}$  . Isso nos faz pensar que o segmento [a] que encontramos na figura 77 acima, representando “teleco-teco” apresenta parentesco com [z], que vem aparecendo em nosso material de análise desde a seção 4.2.2. A diferença que persiste é a de que o teleco-teco diz respeito a um ciclo de oito semicolcheias, e o ziriguidum, a um ciclo de quatro semicolcheias.<sup>45</sup>

A coincidência de ritmos mesmo em se tratando de onomatopeias originadas em diferentes funções do acompanhamento percussivo (marcação, condução, fraseado) nos leva a propor que este ritmo tem um papel importante na percepção do acompanhamento musical do samba. Entendemos que existe uma tendência a perceber os agrupamentos rítmicos neste caso não como nosso sistema notacional visualmente propõe (figura 79A), mas de forma anacrústica (figura 79B):

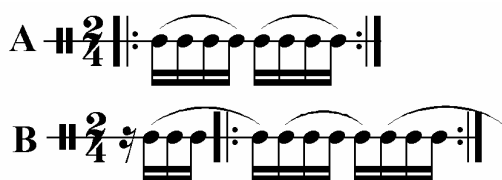


Figura 79 – Agrupamento de valores rítmicos no samba

<sup>44</sup> Não podemos também deixar de chamar a atenção para o fato de que, no teleco-teco, o hífen da palavra encontra-se em posição homóloga à barra de compasso, quando transcrevemos seu ritmo característico.

<sup>45</sup> Em que pese a diferença de acentuação da marcação nos tempos um e dois, ainda assim é possível mimetizar o ritmo do samba apenas com a repetição contínua da onomatopeia ziriguidum. Ressaltamos que este procedimento foi o utilizado por Plínio Araújo em suas entrevistas, embora com a diferença de utilizar uma onomatopeia que não possui o status de palavra como é o caso de ziriguidum.

Essa rítmica essencialmente anacrústica, que mantém essa estrutura mesmo no encadeamento contínuo do ostinato, faz com que as notas não acentuadas apontem sempre para a marcação seguinte. Este é, entendemos, um dos fatores que contribuem para gerar uma característica do samba fácil de perceber, porém de difícil descrição: a sensação dinâmica, de movimento, que aproxima os movimentos da música e do corpo. Talvez por isso Vinicius de Moraes tenha visto o andar de sua personagem como pleno de teleco-teco.

## 6. CONCLUSÃO

No decorrer deste estudo, buscamos apreender nosso objeto a partir de uma série de perspectivas. Por ser um ponto de cruzamento entre diferentes práticas musicais (bateria, percussão popular, percussão erudita), e atuar em um dos postos de maior consagração da sua época – a Rádio Nacional –, Luciano Perrone torna-se um ponto focal a partir do qual é possível compreender características mais gerais do samba como um todo e de sua história no Brasil.

Como vimos, sua carreira é longa e bastante exitosa, e apresenta certo aspecto oficial, na forma de proximidade com importantes instituições, entre as quais a supracitada emissora de rádio. Destacamos desta forma sua função como mediador, que aparece no processo de consolidação de uma rítmica comum no samba, sobretudo no episódio das gravações de “Ritmo de Samba na Cidade” e “Aquarela do Brasil”. Este ponto é importante, e aqui nos aproximamos das proposições de Antoine Hennion (2003), para quem a música é, em última instância, um objeto fundado em comum acordo por seus praticantes. Apesar disso, não podemos abrir mão do conflito nesse processo de fundação e significação. Como afirmou-se anteriormente, o estabelecimento dessa rítmica comum – num primeiro momento restrita a cantores e percussionistas, músicos vistos como “mais intuitivos” e menos dependentes da partitura – é um processo complexo.

Ao mesmo tempo – numa espécie de “mistério do samba” invertido – sua maneira de executar o instrumento deixa de ser a mais usual desde a década de 1960, havendo uma importante descontinuidade na execução do samba na bateria representada pelo surgimento da Bossa Nova e do samba de prato. Buscamos melhor compreender esse importante ponto de virada a partir da análise de premissas estéticas da Bossa Nova, e de como a mesma realiza uma reconfiguração no campo musical brasileiro.

Inaugurando uma nova leitura da noção de modernidade em música, a Bossa Nova opera uma polarização entre o tradicional e o moderno na qual o estilo do samba batucado ocupa uma posição intermediária entre a tradição (representada pelo samba “de raiz”) e a modernidade (representada pela Bossa Nova e o samba de prato). Movimentos musicais posteriores, como o Tropicalismo e a aproximação deste com a vanguarda artística, aprofundam essa nova configuração. Esta mudança importante em relação à concepção de

modernidade e nacionalismo musical anteriores ao movimento cria uma dificuldade para o estilo de Perrone encaixar-se na nova configuração, o que acreditamos ser a explicação de seu “mistério” pessoal. Ao mesmo tempo, o próprio músico mantém-se alinhado ao estilo que o consagrou, rejeitando o samba de prato associado à Bossa Nova. Isto pode ser comprovado pela ausência de qualquer referência a este último nos dois “Batucada Fantástica”. Tal conclusão é ainda mais aguda se pensarmos que “Batucada Fantástica vol. 3” é lançado quatorze anos após aquela que é considerada o marco inicial da Bossa Nova – a gravação de “Chega de Saudade” de 1958.

A seguir, do ponto de vista rítmico, construiu-se um referencial fundado originalmente no estudo de práticas musicais distintas entre si e do próprio samba, com o intuito de realizar uma análise do gênero complementar mais aprofundada. Ao mesmo tempo, a construção deste referencial objetiva refinar categorias teóricas que têm se tornado comuns no estudo do samba – os conceitos de cometricidade e contrametricidade – e que nem sempre são utilizadas de modo apurado.

Isto foi feito, sobretudo, a partir da incorporação de proposições ligadas ao estudo de aspectos rítmicos da música tonal de concerto. Tal contribuição se coloca principalmente na forma de uma multiplicidade de níveis rítmicos, permitindo uma construção analítica que opera em diferentes planos. Buscamos levar em conta a distância entre as práticas musicais que nos fornecem modelos analíticos – música de concerto, música subsaariana – em relação ao samba. Por outro lado, não podemos deixar de constatar a coincidência entre estas e as matrizes musicais tradicionalmente associadas ao gênero afro-brasileiro. Outro ponto que destacamos em nossa interpretação é o fato de que a necessidade de chaves culturais para decodificar e atribuir uma estrutura ao sinal sonoro captado pela audição deve receber maior peso no que concerne às teorias do ritmo.

A partir desse referencial, analisamos a performance do samba na bateria por Luciano Perrone e por outros instrumentistas, e o que se constata é uma tendência geral à contrametricidade nos diversos níveis rítmicos. Essa característica, entretanto, opera de maneira bastante abstrata e distinta entre diferentes estilos. Assim, no samba de batucada – particularmente nas execuções de Luciano Perrone – temos uma tendência maior à contrametricidade no nível da semínima. Já no caso do samba de prato, o bumbo a dois atenua essa tendência; por outro lado, os pratos de choque trazem maior contrametricidade ao nível da colcheia.

A análise do solo de bateria “Polca – Samba – Choro” nos fornece importantes elementos para a compreensão de seu estilo no universo do samba batucado. Por se tratar de um solo, o executante possui maior liberdade do que numa situação de acompanhamento. Ainda assim, a peça se apoia nos padrões dos gêneros presentes em seu título. Esse equilíbrio desempenha importante papel na condução da análise. Desta maneira, percebe-se que Perrone, evitando ao máximo sair da rítmica característica de polca, samba e choro, cria ainda assim um contraste entre elementos estáveis – baseados em padrões de acompanhamento – e instáveis – baseados em fraseado mais livre. Esse contraste gera uma alternância entre tensão e relaxamento que, pensamos, opera de forma próxima à noção harmônica de cadência. Outro fator que faz com que identifiquemos um esforço do executante em não afastar-se em demasia da noção de acompanhamento é a grande regularidade da peça. À exceção de sua introdução, na qual processos de extensão engendram uma irregularidade, a peça adere de forma bastante persistente a uma quadratura regular, com ciclos de dois e quatro compassos mantidos mesmo quando Perrone executa adiantamentos, extensões ou curtas seções de *cross-rhythm*.

Identificamos também grande riqueza motívica na peça, na qual Luciano Perrone se vale, entre outros, de fragmentos relacionados ao paradigma do Estácio [e], *tresillos* deslocados [t’], elementos oriundos da polca [p1], [p1’], derivações que acreditamos estarem relacionadas ao maxixe [m’], além de figuras representadas pelas onomatopeias teleco-teco [tlc] e ziriguidum [z].

Estes últimos elementos terão importância para confirmar a centralidade da onomatopeia na concepção sambística de Luciano Perrone – fato apontado em nossa análise de seu solo de bateria e, de forma independente, por fontes no campo. Além disso, temos o caso excepcional do “Samba Vocalizado”, no qual a onomatopeia é o principal agente estruturante da peça. A partir da constatação dessa centralidade, buscamos comparar o uso de recursos semelhantes ao do “Samba Vocalizado” em gravações de samba e em outras práticas musicais, tanto de caráter artístico quanto didático. A utilização deste procedimento por compositores de samba de diferentes estilos e trajetórias nos permite tecer algumas conclusões com validade para além de nossa amostragem, em busca de elementos característicos do gênero. A própria atuação de Perrone é elucidativa neste sentido, na medida em que pudermos compreendê-la sob o prisma de um processo de transcrição da rítmica do estilo para a bateria e a voz.

Desta maneira, o compartilhamento de uma mesma rítmica entre voz e percussão permitiu que analisássemos o uso dos termos teleco-teco e ziriguidum, que aparecem de

forma consistente quando são utilizados por diferentes compositores. Partindo desta investigação, constatou-se a manutenção de fraseados ligados ao paradigma rítmico do *tresillo* em sambas relacionados ao paradigma do Estácio. Dito de outra forma, este último não opera uma substituição dos elementos rítmicos anteriores, mas se sobrepõe a eles. Este dado deve ser realçado, na medida em que a popularização da terminologia de Carlos Sandroni no estudo do samba faz com que caracterizações do estilo sem o necessário apuro técnico ignorem essa importante mudança, a de uma atenuação da oposição entre os dois paradigmas rítmicos.

O presente trabalho de pesquisa está longe de esgotar o assunto. Portanto, apontamos aqui para duas lacunas que podem ser preenchidas por estudos futuros. A primeira delas é a necessidade de estudos que aprofundem o conhecimento acerca de outros bateristas ativos entre os anos 1920-1960. Harry Kosarin, Valfrido Silva, Sut, Sutininho, J. Tomás, Plínio Araújo, Paulinho Magalhães, Futrica, Jadir de Castro. Os nomes são muitos e o conhecimento sistematizado, pouco. Acreditamos que esse instrumento – símbolo do *jazz* e da modernidade na primeira metade do século passado, *locus* da transposição da batucada do samba – e seus executantes possuem um papel na formação de nossa música popular que ainda precisa ser aprofundado.

Avançando mais no tempo, outro objeto importante a se estudar é o conjunto de álbuns de batucada lançados a partir de meados da década de 1960, na esteira do “Batucada Fantástica” de Luciano Perrone. Trata-se, acreditamos, de material bastante rico, tanto do ponto de vista rítmico quanto social. Como eram produzidos os discos? Quais os seus expoentes, e quais as relações entre eles? A quem se destinavam? Como relacionar o interesse pela batucada com o contexto social e musical de então, de uma maneira mais ampla? Com o contexto das modificações no carnaval carioca? Seria este espaço um “refúgio” da batucada após as mudanças no campo musical operadas pela Bossa Nova? São questões que aguardam investigações futuras.

Celebrado simultaneamente sob os signos da tradição e da inovação, Luciano Perrone é um elemento chave para a compreensão da consolidação do samba no Brasil durante o século passado. Por um lado, algumas características das suas performances são hoje vistas como não usuais – pensemos no caso único do “Samba Vocalizado” –; por outro lado, sua atuação é parte de um processo do qual nosso próprio ouvir é produto (Bourdieu, 2003). Algo deste borramento de sua trajetória ecoa em sua obra, na qual voz, instrumentos, polca, samba, choro, batucada, todos possuem fronteiras pouco nítidas, passando-se de um ao outro quase que imperceptivelmente. Ao mesmo tempo, sua trajetória demonstra grande persistência em

suas escolhas estéticas. Ao completar 92 anos, ainda usava peles de couro nos tambores: “Só tenho nylon na caixa. O som é melhor.”



## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”. *Mana Estudos de Antropologia Social*. 7(2):7-33, 2001.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- AQUINO, Thiago Ferreira de. “Representações da bateria em revistas de música no Brasil: processos de construção da autoridade”. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.
- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2004.
- BAHIA, Márcio. Apostila de Bateria. S/D.
- BARSALINI, Leandro. “As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria”. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2009.
- BARSALINI, Leandro e HASHIMOTO, Fernando. “Aspectos da utilização da bateria por Luciano Perrone em Na Baixa do Sapateiro.” Anais do XXI Congresso da Anppom, 2011. pp. 840-844.
- BEARD, David e GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. Routledge: Londres e Nova York, 2005.
- BECKER, Howard. *Los mundos del arte. Sociología Del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008[1982].

\_\_\_\_\_. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BOLÃO, Oscar (Oscar Luiz Werneck Pellon). *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.

\_\_\_\_\_. “Luciano Perrone 100 anos (08/01/1908 – 13/02/2001)”. Disponível em: <http://www.escolaportatil.com.br/SitePublisher.asp>. Acesso em 07/09/2009.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel e Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. “A linguagem dos tambores”. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música. Salvador, 2006.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido – Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.

COELHO, Luís Fernando Hering. “A trajetória dos Oito Batutas na invenção musical do Brasil”. Anais do V Congresso da Iaspm – LA, 2005. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/heringcoelho.pdf>.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Londres: Cambridge University Press, 1997.

DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana produções, 1996.

ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

EZEQUIEL, Carlos. “Análise de Estilo – Edison Machado”. *Modern Drummer*. São Paulo: Melody Editora, nº 85, dezembro 2009.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Coleção Antropologia Social. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Odilon. *O batuque carioca – As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro – Aprendendo a tocar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Groove, 2012.

GOTTLIEB, Danny. *The evolution of Jazz Drumming*. Milwaukee: Hudson Music, 2010.

HENNION, A. *La passion musicale*. Paris: Métailié, 1993.

\_\_\_\_\_. “Music and mediation – Towards a new sociology of music”. In: CLAYTON, Martin et. al. (ed.). *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, 2003.

“HISTÓRIA da Bateria – Especial Luciano Perrone.” *Batera & Percussão*. São Paulo: Jazz Music, ano 4, nº 31, março 2000.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terenca (Orgs.). *A invenção das tradições*. 3a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IKEDA, Alberto. “Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil”. *Comunicações e Artes*, vol. 13, pp. 111-124; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

KINGSBURY, Henry. *Music, talent, and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University press, 1988.

KRUPA, Gene. *Método para bateria*. Buenos Aires: Editora Ricordi, 1966.

LACERDA, Marcos. “Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil”. *Revista Opus*, n. 11, edição eletrônica, pp. 208-220, dez. 2005.

\_\_\_\_\_. Estruturas Musicais de um Conjunto Instrumental Fon. Tese de Livre Docência apresentada ao Departamento de Música da ECA/USP, Universidade de São Paulo: 2007.

LERDAHL, Fred e JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas v. 1)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *O homem nu (Mitológicas v. 4)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário – o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MEDAGLIA, Julio. “Balanço da bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: editora 34, 2007.

MENDES, Gilberto. “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- MENEZES, Enrique. “A música tímida de João Gilberto”. São Paulo, 2012. 140 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
- MENEZES BASTOS, Rafael. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MICELI, Sérgio. “Introdução: a força do sentido”. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- MOREIRA, Aírto e THRESS, Dan. *Aírto Moreira: rhythms and colors / listen and play*. Miami: Manhattan Music, 1994.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaio de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- NETTL, Bruno. *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.
- NICHOLLS, Geoff. *The Drum Book: A History of the Rock Drum Kit*. San Francisco: Miller Freeman Books, 1997.
- OLATUNJI, Babatunde. *African Drumming*. Dir: Tim Landers. Interworld Music, 1993. 1 VHS.90 min.
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. “O Império do Samba – uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano”. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2002.

- RICE, Timothy. “Hacia la remodelación de la Etnomusicología”. In: CRUCES, Francisco et. al. (eds.). *Las Culturas Musicales*. Madrid: Editorial Trotta S.A., 2001.
- ROHDEN, Valério. “O criticismo kantiano”. In: REZENDE, Antônio (org.). *Curso de Filosofia – para professores e alunos dos cursos de segundo grau e graduação*. 4ª ed., pp. 106-119. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- ROSALEM, Viviane. “Ele colocou a bateria no samba”. *Isto É Gente – Testemunhas do século*. 28 de fevereiro de 2000. Disponível em: [http://www.terra.com.br/istoegente/30/reportagens/testem\\_30.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/30/reportagens/testem_30.htm). Acesso em 07/09/2009.
- SANDRONI, Carlos. “Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937”. *Trans – revista transcultural de música*, 2, 1995. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/a286/mudanas-de-padro-ritmico-no-samba-carioca1917-1937>
- \_\_\_\_\_. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Transformações da palavra cantada no xangô do Recife”. In: MATOS, Cláudia Neive de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- SARAIVA, Joana. “A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960”. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História. Rio de Janeiro, 2007.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- SEGATO, Rita Laura. “A Antropologia e a crise taxonômica da cultura popular”. Série *Encontros e Estudos vol. 1 – Seminário de Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*, 13-21; Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- SERRA, Rodrigo Luis Blanco. “Luciano Perrone: um baterista brasileiro – uma comparação entre seus padrões rítmicos com os do samba criados a partir da década de 1930”. Monografia (Especialização) – Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2007.

- SILVA, José Alberto Salgado e. “Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música”. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2005.
- SPAGNARDI, Ron. *Cross-sticking studies. Exercises for moving around the drumset*. Cedar Grove, NJ: Modern Drummer Publications, 2010[1997].
- STONE, George Lawrence. *Stick control for the snare drummer*. Randolph, MA: George B. Stone & Son, 1985[1963].
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TITON, Jeff Todd. “Textual Analysis or Thick Description?”. In: CLAYTON, Martin et. al. (ed.). *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, 2003.
- TOMLINSON, Gary. “Musicology, Anthropology, History”. In: CLAYTON, Martin et. al. (ed.). *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, 2003.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VASCONCELOS, Ary. “Luciano Perrone”. 31 p. S/D.
- VELHO, Gilberto. “Observando o familiar”. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica – Objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 1995.
- VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

**REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS**

CALDAS, Murilo e PINTO, Marino. “Teleco-teco”. Intérprete: Elza Soares. *Beba-me – ao vivo*. Gravação sonora em CD. Biscoito Fino, 2007.

CASTRO, Jadir de. “Samba do Ziriguidum”. Intérprete: Jackson do Pandeiro. *...É batucada!*. Gravação sonora em LP. Phillips, 1962.

\_\_\_\_\_. “Baratin”. Intérprete: Jadir de Castro. *Jadir no samba*. Gravação sonora em LP. RCA/Victor, 1962.

GIL, Gilberto. “Serenata de teleco-teco”. Intérprete: Gilberto Gil. *Retirante*. Gravação sonora em CD. DB-041. Discoberta, 2010.

KELLY, João Roberto. “Samba do Teleco-teco”. Intérprete: João Roberto Kelly. *Samba 61*. Gravação sonora em LP. LP 40066. Mocambo, 1961.

LOPES, Roberto e MARQUES. “Maneco telecoteco” Intérprete: Zeca Pagodinho. *Água da minha sede*. Gravação sonora em CD. Universal, 2000.

MORAES, Vinicius de. “Teleco-teco” Intérpretes: Miúcha e Zeca Pagodinho. *Miúcha canta Vinicius*. Gravação sonora em CD. B00018QD1G. Biscoito Fino, 2003.

PERRONE, Luciano. *Batucada Fantástica. Os ritmistas brasileiros conduzidos por Luciano Perrone*. Gravação sonora em LP. ST XPL 4. Musidisc, 1963.

\_\_\_\_\_. *Batucada Fantástica vol. 3. Luciano Perrone e seus ritmistas brasileiros*. Gravação sonora em LP. MLP-7017. Musidisc, 1972.



**APÊNDICES**