

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FELIPE CLARK PORTINHO

RITMOS BRASILEIROS NO CONTRABAIXO/RIO DE JANEIRO

RIO DE JANEIRO
2017

FELIPE CLARK PORTINHO

RITMOS BRASILEIROS NO CONTRABAIXO/RIO DE JANEIRO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Área de concentração: Pedagogia Instrumental, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientador: Professor Doutor Paulo Henrique Loureiro de Sá.

Rio de Janeiro
2017

Ficha Catalográfica

CIP - Catalogação na Publicação

P852r Portinho, Felipe Clark
Ritmos brasileiros no contrabaixo/Rio de Janeiro
/ Felipe Clark Portinho. -- Rio de Janeiro, 2017.
57 f.

Orientador: Paulo Henrique Loureiro de Sá.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2017.

1. Contrabaixo. 2. Música Popular Brasileira. 3.
Rio de Janeiro. 4. Choro. 5. Samba. I. Sá, Paulo
Henrique Loureiro de, orient. II. Título.

FELIPE CLARK PORTINHO

RITMOS BRASILEIROS NO CONTRABAIXO/RIO DE JANEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

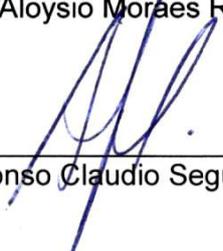
Aprovada em 31 de outubro de 2017.



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá (UFRJ)



Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande (UFRJ)



Prof. Dr. Afonso Claudio Segundo de Figueiredo (UFRJ)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Ana Beatriz Correa de Azevedo, ao professor Eduardo Monteiro, ao Professor Doutor Paulo Henrique Loureiro de Sá, ao musicólogo Flávio Silva e aos meus alunos, que a sorte olhe sempre por eles!

RESUMO

PORTINHO, Felipe Clark. **Ritmos brasileiros no contrabaixo/Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta pesquisa é baseada em entrevistas - que originaram o documentário RITMOS BRASILEIROS NO CONTRABAIXO - cujo objetivo é mostrar a adaptação do contrabaixo aos gêneros brasileiros desde a aparição das primeiras orquestrações na década de 1930 até os anos de 1970. Além disso, também desenha o cenário do ambiente musical no século XIX que proporcionou a criação de gêneros como Choro, Samba e mais tarde a Bossa-Nova e os compara com seus respectivos modos de tocar posteriores. Por fim, aborda os entrevistados com questões que visam esclarecer as contribuições étnicas e oportunas que resultaram na formação de vários gêneros da música popular brasileira.

Palavras-chave: Contrabaixo. Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro. Choro. Samba. Bossa-Nova. Música no Brasil.

ABSTRACT

PORTINHO, Felipe Clark. **Brazilian bass grooves/Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This research is based on interviews - which originated the documentary BRAZILIAN BASS GROOVES - The goal is to show the adaptation of the contrabass to the Brazilian genres from the time the first orchestrations appeared in the 1930s until the 70s. This paper also describes the music scene of the nineteenth century which enabled genres such as Choro, Samba and Bossa-Nova to appear, and also compares old and modern ways to play them. At last, It approaches interviewees with questions aimed at clarifying the ethnic and pertinent contributions that led to the formation of various genres of Brazilian popular music.

Keywords: Double Bass. Brazilian Popular Music. Rio de Janeiro. Choro. Samba. Bossa-Nova. Music in Brazil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Frontispício do manuscrito musical - Biblioteca Alberto Nepomuceno, EMUFRJ.	6
Figura 2: Maxixe.	7
Figura 3: Choro Lento.	8
Figura 4: Exemplo de Gravação Mecânica, 1913 (Acervo Grammophon).	18
Figura 5: Exemplo de Gravação Elétrica, 1916 (Acervo Boston Symphony).	19
Figura 6: Os Batutas, 1910 (Acervo MIS).	20
Figura 7: O Contrabaixo e Pixinguinha com 15 anos, 1912 (MIS). Pixinguinha na choperia La Concha com (da esquerda pra direita) Bonfiglio de Oliveira, que também tocava baixo, Otávio Silva e Pádua Oliveira. (Acervo MIS).	21
Figura 8: Oito Batutas, abril de 1922 (MIS). Pixinguinha no saxofone num clube de jazz em Buenos Aires.	21
Figura 9: Transcrição em notação musical do que foi cantarolado por Luiz Filipe de Lima.	23
Figura 10: Linha de baixo no estilo Tuba de Pixinguinha escrito pelo autor para a composição do mesmo chamada <i>Sem Dormir</i> , de Lipe Portinho.	25
Figura 11: O “garfinho” citado por André Boxexa Santos.	27
Figura 12: Não tocar samba assim.	28
Figura 13: Tocar samba assim.	28
Figura 14: Samba Tradicional de Bituca - anos de 1930 a 1950.	29
Figura 15: Partituras para o contrabaixo originais do quinteto de Radamés Gnatalli.	33
Figura 16: Samba Cruzado de Bituca - anos de 1940 a 1960.	40
Figura 17: Bossa-Nova (Bituca).	42
Figura 18: Edison Machado, 1957 (MIS). Boate Sacha’s.	44
Figura 19: Barney Kessel.	47

Figura 20: Laurindo Almeida.	47
Figura 21: A Bossa-Nova de Sérgio Barrozo - anos 1960.	48
Figura 22: Linha de contrabaixo na Bossa-Nova - anos de 1970.....	49
Figura 23: A Bossa-Nova de Augusto Mattoso - anos 1960.	50
Figura 24: A Bossa-Nova de Augusto Mattoso - anos 1970 e hoje.	51

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

EMUFRJ	Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro;
IMS	Instituto Moreira Salles;
MIS	Museu da Imagem e do Som;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. A PRÉ-HISTÓRIA DOS RITMOS BRASILEIROS	3
1.1 A Pré-História dos Ritmos Brasileiros.....	5
1.2 Samba e Choro	7
2. PIXINGUINHA - PRIMEIRAS LINHAS DE BAIXO	14
2.1 Linhas de Baixo	20
3. RADAMÉS, O INVENTOR DO FUTURO	29
3.1 Radamés Gnattali & Guilherme Fontainha.....	29
3.2 Cifragem Alfabético Numérica	34
3.3 O Contrabaixo e a bateria de “mãos dadas” na nova linguagem	37
3.4 O Samba Cruzado	40
4. A BOSSA-NOVA E A DÉCADA DE 1970	42
4.1 A Bossa-Nova, as Majors e a “influência do jazz”	46
4.2 Gabriel Bezerra: um dos pioneiros do suingue	47
4.3 O Contrabaixo em Tom Jobim e na Bossa-Nova: ascensão e queda do baixo elétrico	48
CONCLUSÃO	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56
ANEXO 1 – Lista de Entrevistados	57

INTRODUÇÃO

Em janeiro de 2015 estive no College of Charleston na Carolina do Sul, Estados Unidos, onde o professor Frank Duval convidou-me para ministrar uma Masterclass sobre música brasileira. Aceitei com a condição de falar aos americanos sobre a trajetória musical desde o período colonial até a Bossa-Nova. Para minha surpresa, a aula que seria apenas para os alunos de contrabaixo na última hora teve que ser redirecionada para um auditório maior por causa da superlotação. Lá, diante de uma grande plateia e fora de meu país, pude perceber a enorme demanda por informação sobre nossa música tanto na área pedagógica quanto histórica, e particularmente direcionada ao meu instrumento, o contrabaixo. Voltando ao Brasil soube do então recente falecimento de um dos ícones da nossa arte, o guitarrista Zé Menezes. Tive a partir daí a ideia de fazer um documentário sobre como esses artistas tocavam no início das formações com o contrabaixo na base dos conjuntos e como fizeram para construir uma estética e aplicá-la na prática. Queria também ouvir de escritores e musicólogos uma explicação razoável para o aparecimento, ainda no século XIX, dos vetores que fizeram surgir todo esse cenário que explodiria na década de 1930 com as rádios. Daí surgiu a pesquisa sobre os **Ritmos Brasileiros no Contrabaixo/Rio de Janeiro**, que é uma transcrição textual dos depoimentos feitos no documentário (o roteiro do documentário que está sendo transcrito), um trabalho de levantamento exploratório, fenomenológico, portanto com pesquisa qualitativa aplicada (pretende mostrar como faziam e como fazem os músicos para tocar esses gêneros) e consiste em revelar, com vasta base em depoimentos, tanto de estudiosos dos assuntos referentes ao século XIX e começo do XX quanto de músicos que tiveram contato com os pioneiros, os seguintes fatos entre 1808 e a década de 1970: como apareceram esses gêneros no Rio de Janeiro; quais foram os vetores sociais e econômicos que os deflagraram ainda no século XIX; quais foram os principais protagonistas desses eventos; como se deu o desenvolvimento da atuação dos instrumentos da parte dos contrapontos graves, como ophicleide, tuba, violão de sete cordas e, por fim, o contrabaixo. Como os músicos da seção rítmica, principalmente contrabaixistas e bateristas, a partir da década de 1930, adaptaram esses gêneros para essas formações - combo de jazz, que é piano, contrabaixo e bateria como trio apenas ou como base para instrumentações maiores.

Divido essa pesquisa em quatro capítulos. Capítulo 1: A Pré-História dos Ritmos Brasileiros, que aborda os vetores musicais ainda no século XIX. Capítulo 2: Pixinguinha e As Primeiras Linhas de Baixo, que discursa em cima dos fatos do final do século XIX até a gravação de “Pelo Telefone”, em 1917 - as duas primeiras gravações (a da banda e a do

Bahiano) devem ter sido feitas no início de 1917¹ - e a transição da gravação mecânica para a elétrica e suas consequências nas recentes criadas rádios. Capítulo 3: Radamés, o Inventor do Futuro, que vai levantar os fatos que deflagram o “fenômeno” Radamés Gnattali e a estética da “Era do Rádio no Brasil” e por fim capítulo 4: Bossa-Nova e a década de 1970.

Dois livros estruturaram essa pesquisa, cujo referencial teórico usado desde do início foi **Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão** (1962) - Rocca, Edgar Nunes - Rio de Janeiro - Escola Brasileira de Música, e outro livro com o qual tive contato no curso e me serviu como exemplo de formatação: **The Mastery of Music: Ten Pathways to True Artistry** (2003) - Green, Barry - Broadwaybooks, sendo que este último ajudou-me a definir a dinâmica dos diálogos, por ser exatamente um levantamento exploratório com base em depoimentos, como num documentário.

¹ Informação enviada a mim pelo musicólogo Flávio Silva em e-mail de 07 de maio de 2017.

1. A PRÉ-HISTÓRIA DOS RITMOS BRASILEIROS²

Para o antológico baterista **Wilson Das Neves**³ “*tudo é samba!*”.

Maestro André Cardoso: “O cenário da música na chegada do Dom João VI é de uma colônia, num país muito distante da Europa, que recebe a côrte e o próprio rei, que era uma pessoa que cultivava e tinha interesse na música. A colônia se viu na necessidade de criar uma estrutura para receber essas pessoas (da côrte). O Brasil, por exemplo, recebe uma grande quantidade de músicos porque o Rei então organizou o que poderia ser considerada a primeira orquestra estatal do país, a Orquestra da Capela Real que, por um lado, tinha as obrigações com a música sacra e, por outro lado, fazia o que se chamava de Real Câmara que no Palácio do Paço, onde hoje é a Quinta da Boa Vista, praticava música de câmara. Ao mesmo tempo havia uma tradição grande na côrte portuguesa ligada à música italiana, especificamente à ópera. Muitos compositores saíram de Portugal e foram para Itália fazer sua formação musical especialmente na cidade de Nápoles. Então, uma das necessidades era construir um Teatro de Ópera onde essa arte poderia ser praticada. Então se cria em 1813 o Theatro São João, onde hoje é o Teatro João Caetano (na praça Tiradentes no centro do Rio de Janeiro). Esse é um período onde se recebem muitos músicos estrangeiros, principalmente portugueses e italianos e o Rio de Janeiro passa a receber toda a sorte de músicos da Europa que muitas vezes ficam por períodos longos na capital. Isso gerou uma grande troca artística e uma atualização da música que se fazia aqui. O principal compositor do país, que era o Padre José Maurício, muda a sua maneira de escrever por conta dessa nova demanda, bem diferente do que era praticado antes de 1808 e contando com um virtuosismo vocal muito presente”.⁴

Para podermos falar dos ritmos brasileiros no contrabaixo temos que explicar de onde vieram esses gêneros e variações rítmicas que para alguns músicos simplesmente não passam de formas diversificadas de um mesmo gênero, como é citado acima por *Wilson Das Neves*, e para outros são manifestações populares que sofreram sincretismos com os povos que aqui chegavam.

Pedro Álvares Cabral e os portugueses que aportaram no Brasil na sequência ao descobrimento parecem pouco ter a ver com as músicas e os gêneros musicais de hoje no país. Mas para chegarmos ao cenário que pode nos ambientar numa “pré-história” desses gêneros - Choro, Samba e Bossa-Nova - nesta pesquisa iremos dividir a história brasileira em antes e depois das guerras napoleônicas⁵ e da chegada do rei de Portugal ao Rio de Janeiro em 1808. Antes o Brasil colônia teve sim a sua própria música⁶ e ela também é a base do que virá anteceder o Choro e o Samba no Rio de Janeiro, etc. Também é claro que em cada um dos ciclos

² Esse capítulo do documentário pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=x9XxTeYICC4&feature=youtu.be>.

³ Entrevista filmada com Wilson das Neves na tarde do dia 14 de agosto de 2016 no bairro do Jardim Guanabara, Rio de Janeiro.

⁴ Entrevista com Prof. Dr. André Cardoso concedida no Theatro Municipal do Rio de Janeiro na tarde do dia 17 de agosto de 2016.

⁵ Como cita o Maestro André Cardoso no depoimento logo acima sobre a chegada da família real ao Rio de Janeiro.

⁶ Como se citará logo abaixo, no depoimento do musicólogo Flávio Silva no e-mail enviado a mim em 27 de dezembro de 2016.

econômicos houve alguma representação musical nas capitanias brasileiras, algumas com registros em notações musicais e que posteriormente foram devidamente compiladas e até gravadas em registros modernos através de brilhantes trabalhos de restauração e recuperação desse patrimônio cultural como, por exemplo, a recuperação dos Arquivos de Mariana⁷ - cidade mineira importantíssima no ciclo do ouro brasileiro. Essa cultura musical colonial gerou toda uma linhagem de artistas que no Rio de Janeiro culminaram em figuras como o Padre José Maurício no século XIX e os músicos que receberam o rei de Portugal no momento de sua chegada à cidade do Rio de Janeiro.

Aproveito o tema para trazer a retórica enviada a mim pelo musicólogo Flávio Silva, importante colaborador desta pesquisa, com críticas à exclusão dos anos de Brasil Colônia, período único para explicar as causas da “corrupção do ouvido modal” e a definição de “música popular” que hoje conhecemos e ressaltando que isso tudo acontece bem antes dessa data de 1808. A visão dele no e-mail enviado a mim já resume toda a problemática e nos ambienta com rara maestria à então chegada da côrte, ajudando em nossa linha de raciocínio. Escreveu Flávio Silva⁸:

Flávio Silva (musicólogo): “Acho, porém, que começar tudo com a vinda da côrte é um corte muito radical. A tonalização do ouvido popular foi comandada, bem antes disso, pela música sacra do período colonial, que se espalhou por praticamente todo o país, claro que com mais intensidade na zona litorânea para atingir um certo esplendor nas Gerais. Sem essa corrupção do ouvido modal operada pelo tonalismo não teríamos o José Maurício, que é uma espécie de quintessência dessa transformação auricular. As modinhas e os lundus do início do XIX já são perfeitamente tonais.

Nos EUA, o segregacionismo fez com que os brancos tivessem suas igrejas separadas das dos negros 'cristianizados'. Brancos compunham música religiosa para brancos, negros compunham música religiosa para negros, enquanto que no Brasil os mulatos se tornaram os criadores das músicas 'brancas' feitas nas igrejas de brancos para os cultos idem. Então, nos EUA não se criou uma música sacra branquela composta por mulatos; os negros segregados criaram sua própria música sacra, misturando tonalismos com heranças africanas. Criou-se assim nos EUA uma música religiosa popular com uma força e um dramatismo que não encontra paralelo com nenhuma música religiosa brasileira -- os cânticos católicos são de uma pieguice avassaladora. Há alguma coisa interessante na umbanda, mas o candomblé é outra história -- não é uma música popular, e sim uma música culta.

Há uma outra questão muito mais complicada que diz respeito à própria ideia de música popular. A meu ver, ela é uma criação europeia consolidada a partir do séc. XVII. Explico-me: na Ásia e na África, temos as músicas clássicas/cultas baseadas em sistemas teóricos explicitamente formulados em tratados escritos, algumas delas inclusive com notações embrionárias, e as músicas tradicionais sob o total domínio da oralidade, onde as teorizações não eram explicitamente formuladas ou organizadas, o que não quer dizer que essas músicas não tivessem sistemas organizados, só que essa organização não era explicitada. Tanto as músicas cultas como as tradicionais eram calcadas em sistemas modais. Essas músicas tradicionais equivalem ao que foi

⁷ O trabalho pode ser lido e ouvido no link do Museu da Música de Mariana: <http://www.wikiwand.com/pt/Museu_da_M%C3%BAsica_de_Mariana#>.

⁸ Em e-mail enviado a mim em 27 de dezembro de 2016.

chamado de música folclórica na Europa, para designar músicas campesinas modais, também praticadas no ambiente urbano. A consolidação da tonalidade na música culta europeia e a difusão da imprensa musical, tornada cada vez mais uniforme e barata, contribuiu para corromper o ouvido modal folclórico tradicional, o que acarretou inclusive o abandono dos instrumentos musicais tradicionais, a princípio pelas populações urbanas, depois pelas campesinas. Esses instrumentos foram substituídos pelos que foram aperfeiçoados para poderem realizar a contento as músicas tonais. O papel da imprensa musical é vital nesse processo. Cria-se uma classe média europeia cada vez mais diversificada que, nos estratos inferiores, não se acomodava com as sutilezas das músicas 'nobres' e que vai cada vez mais querer criar a sua própria música, que não era nem a do estrato superior, nem a do campesinato. E assim foi que surgiu em meio urbano o que seria chamado de música popular, servindo-se do linguajar tonal, de seu instrumental, mas abandonando as grandes formas para se fixar nas pequenas, sobretudo beneficiando canto e dança. Ou seja: essa música popular urbanizada decorre da música erudita, ao contrário do que em geral se afirma”.

1.1 A Pré-História dos Ritmos Brasileiros

O contrabaixo é um instrumento que estava presente na música brasileira com certeza pelo menos desde o começo do século XIX com os registros que temos da vida do músico Lino José Nunes⁹ (? - Rio de Janeiro 1847) e seu *Método Prático ou Estudos Completos para o Contrabaixo* de 1838. Mas o primeiro registro histórico do contrabaixo na música popular aparece na foto de 1912 que podemos ver na página 27 desta dissertação onde nos aprofundaremos mais nos contrapontos da voz grave. O importante para nós nesse primeiro capítulo é entendermos o impacto na vida musical do Rio de Janeiro com a chegada da corte de Dom João VI.

⁹ “Trata-se provavelmente de um dos primeiros métodos para instrumento de cordas escritos no Brasil e que apresenta um conjunto de pequenas lições que podem ser colocadas na categoria dos estudos para instrumento solo. Mais relevante se torna a obra em função das personagens envolvidas em sua criação como autor e dedicatário. O autor da obra, Lino José Nunes, músico que viveu no Rio de Janeiro, entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, e estudou com o padre José Maurício Nunes Garcia no curso gratuito que o mesmo mantinha em sua residência. Como seu discípulo, ingressou no coro da Capela Real”. Citação de André Cardoso. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes - Revista Brasileira de Música - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Música da UFRJ - v. 24, n. 2, p. 437-442, Jul./Dez. 2011 – p. 426.

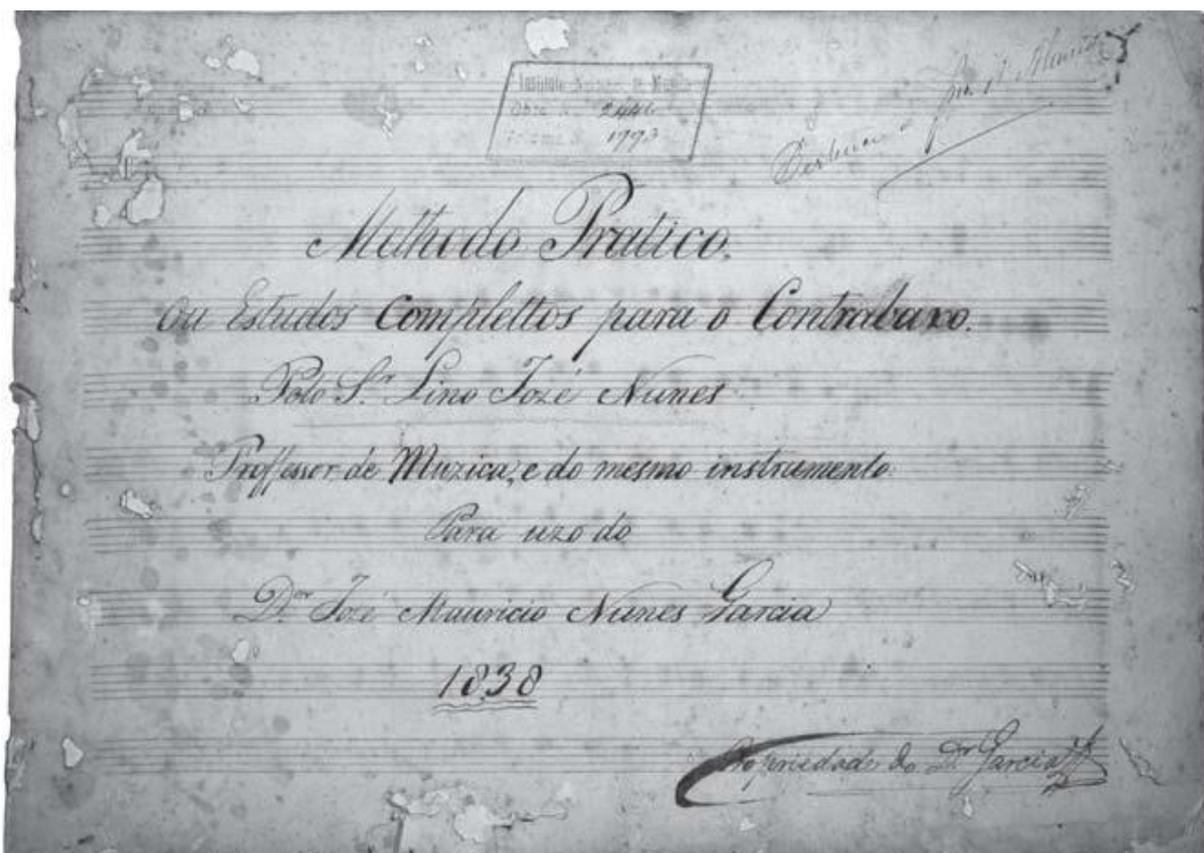


Figura 1: Frontispício do manuscrito musical - Biblioteca Alberto Nepomuceno, EMUFRJ.¹⁰

Sobre a mudança gerada com o momento da chegada do Rei de Portugal ao Brasil, fugindo da perseguição de Napoleão em 1808, o maestro e professor André Cardoso, ex-diretor artístico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, autor do livro “A Música na Corte de D. João VI - 1808-1821”, nos dá o seguinte exemplo:

Maestro André Cardoso: “Até o principal compositor do país, que era o Padre José Maurício, muda a sua maneira de escrever por conta dessa nova demanda, bem diferente do que era praticado antes de 1808 e contando com um virtuosismo vocal muito presente”.

O Professor Henrique Cazes corrobora com o fato:

Professor Henrique Cazes: “Aqui aconteceu o que não aconteceu nos outros lugares (das Américas). Por que foi diferente aqui e por que gerou uma música com essas características grandiosas do choro, uma música que tem 150 anos e continua se renovando? Pelo fato que aqui em 1808 chegou uma côrte. A família real trazia professores importantes como o grande flautista Matthieu André Reichert¹¹, o

¹⁰ Frontispício do manuscrito musical *Método Prático ou Estudos Completos para o Contrabaixo*. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da UFRJ.

¹¹ *Matthieu ou Matheus André Reichert* (Bruxelas, 1830 - Rio de Janeiro, 1880).

clarinetista Sigismund von Neukomm¹² e muitos outros que estiveram aqui nesse período e participaram da formação de uma base, de um estofo técnico, que deu a esses músicos daqui, mesmo os populares, a possibilidade de conviver com um tipo de virtuosismo, conviver com coisas mais sofisticadas em termos de música do que aconteceu, por exemplo em Santiago de Cuba ou em New Orleans ou na Martinica”.¹³

Sobre a centralidade do Rio de Janeiro e a extensa visita de grandes músicos europeus durante o reinado de Dom João VI e depois no primeiro e segundo império comenta André Cardoso:

André Cardoso: “Na verdade havia uma centralidade do Rio de Janeiro, especialmente por ser a capital do país, para onde as coisas convergiam, todos esses viajantes do século XIX chegavam no porto do Rio de Janeiro, então de uma certa forma o Rio de Janeiro assumiu um protagonismo na música do Brasil que se disseminou pelo restante do país. Se você vir que aquilo que nós entendemos hoje como referência de música brasileira no exterior é o samba, choro e posteriormente a bossa-nova, já na metade do século XX, são gêneros essencialmente cariocas...”
 “... já vimos o exemplo do Sigismund von Neukomm, clarinetista, podemos destacar o Mathieu André Reichert, que foi flautista virtuoso e que aqui escreveu parte de sua obra, essa que vai no gênero que fica entre a música popular mais genuína e a música clássica. Aquele gênero para entretenimento do qual se origina boa parte da música popular, especialmente a instrumental que tem o choro como exemplo. Outros músicos passaram por aqui, por exemplo: Louis Moreau Gottschalk, que morreu no Rio de Janeiro e escreveu as famosas variações do hino nacional (no primeiro império de Dom Pedro I - 1798-1834)”.

1.2 Samba e Choro

Maxixe (Bituca)

$\text{♩} = 100$

Figura 2: Maxixe.¹⁴

¹² Sigismund von Neukomm (Salzburgo, 1778 - Paris, 1858).

¹³ Entrevista com Prof. Henrique Cazes concedida nos estúdios da Orquestra de Bolso, no Rio de Janeiro, na tarde do dia 15 de maio de 2016.

¹⁴ Bituca (Edgar Nunes Rocca), (Rio de Janeiro 1930-1996) foi o primeiro baterista a fazer pesquisa de campo e compilar ritmos brasileiros tanto em sua forma original como adaptados para a bateria entre as décadas de 1950-60. Aqui a figura foi reescrita no programa de notação Sibelius trocando se a popular fórmula do compasso 2/4 por alla breve, 2/2, ou C cortado, para melhor visualização gráfica.



Figura 3: Choro Lento.¹⁵

Um dos fatores que convergem em todos os depoimentos é que a expansão da indústria editorial de música catapultou para as américas polcas¹⁶, valsas, mazurcas e xotes. Essa “nova” mídia do século XIX, a partitura impressa, facilitou a propagação de um modismo que iria tomar as sociedades não só do Brasil como de todas as américas. Cada lugar do novo continente acrescentou seu “sincretismo cultural” local a esse fenômeno.

André Cardoso: “Era um negócio importante o negócio da edição de música porque não podia se praticar música se não tivessem as partituras”.

Henrique Cazes: “A coisa mais importante que aconteceu na música popular, não só no Brasil, mas no planeta inteiro, na segunda metade do século XIX, foi o espalhamento da polca no mundo”.

Sobre a origem do samba, o musicólogo Flávio Silva diverge em sua pesquisa: *Origem do Samba no Rio de Janeiro*

Flávio Silva: “definitivamente não era a mesma coisa que o “samba” na África, mas tinha muitos instrumentos em comum e uma grande influência dos Iorubás que eram traficados para a Bahia e depois vinham para o Rio de Janeiro”.¹⁷

“Gêneros mais classe média: valsas, xotes, mazurcas e polcas, essas coisas todas assim... então você tem uma total e brutal confluência de gêneros europeus importados no século XIX que vai possibilitar realmente a constituição daquilo que viria a ser o choro... que vinham em partituras”.

Henrique Cazes: “E tem dois fatores que vão empurrar esse espalhamento da polca no Rio de Janeiro, um fator era a recém-criada indústria editorial da música, então é um fator importante que vai ter quem lucre com o processo de lançar aquelas partituras. E o segundo fator é que no Rio de Janeiro era uma cidade cheia de pianos,

¹⁵ Bituca (Edgar Nunes Rocca) - Choro Lento.

¹⁶ Polca: animada dança de casais em compasso 2/4, de origem boêmia, tornou-se uma das danças de salão mais populares do séc.XIX. A música, geralmente em forma ternária, empregava ritmos característicos, enfatizando a terceira colcheia do compasso. Os *Strauss* e outros importantes compositores de música de dança escreveram polcas e encontram-se várias na música de *Smetana*. Entre os exemplos do séc.XX incluem-se as de *Schwanda*, o gaiteiro, de *Weinberger*, *Façade*, de *Walton*, e *Circus Polka*, de *Stravinsky* - *Dicionário Grove de Música* - edição concisa (1994) - Jorge Zahar Editor - p.732.

¹⁷ Entrevista com musicólogo Flávio Silva, em sua residência, no Rio de Janeiro na tarde do dia 8 de maio de 2016.

apesar do primeiro só ter chegado em 1808 logo após, em 1856, Araújo Porto Alegre já chamava a cidade de A Cidade dos Pianos, ou Pianópolis”.

A versatilidade dos músicos desse cenário no século XIX sem dúvida foi um dos fatores que contribuíram para o surgimento do Choro e mais tarde do Samba, segundo Cardoso:

André Cardoso: “Eu destacaria esse trânsito que alguns músicos faziam entre a música clássica de tradição europeia com a música popular. O próprio José Maurício era um compositor que deixou missas, toda uma série de obras sacras e motetos e também deixou modinhas. Ao mesmo tempo que dava aula utilizando o cravo que vem da cultura europeia de salão ele utilizava também a viola de arame”.

Temos então os seguintes fatores: a expandida indústria de partituras, a migração de músicos estrangeiros bem como a de escravos de diversas etnias africanas - principalmente nos países americanos banhados pelo Atlântico onde o tráfico era um negócio próspero - a maior “capacidade de tolerância” e de mistura do português para com os nativos e escravos - se comparada à dos colonizadores espanhóis - resultando no que Henrique Cazes chama de “caldeirão cultural”, que transforma a polca e afins em linguagem de sincretismo cultural de cada localidade do Novo Mundo.

Henrique Cazes: “Em todos os lugares daqui da América e do Caribe para onde a polca foi levada e que haviam populações de negros escravos africanos que foram levados como em Cuba, Jamaica, Haiti, Nova Orleans... em todos esses lugares a polca sofreu o processo de **sincopação**¹⁸”.

Flávio Silva: “Ah, o samba veio da África? Eu pergunto: a música do samba não é toda tonal? As escalas africanas, assim com as escalas modais portuguesas - que os portugueses trouxeram e que era do gregoriano - todas foram absorvidas pelo sistema tonal europeu. É claro que você tem ainda os modalismos lá no nordeste etc. Aquela sétima abaixada, etc e tal, mas o grosso da música do samba, do samba comercial, todo ele está calcado na harmonia europeia, na melodia europeia”.

Quanto à rítmica Cazes explica com mais detalhes o processo que veio a customizar cada gênero de música durante o século XIX:

Henrique Cazes: “Foi natural que essa “polca” recebesse então um bocado de contrametria. Quer dizer, um bocado de coisas fora do tempo de antecipações, um caráter de provocação do corpo, que eu acho que o grande vetor que leva a colocar tanta contrametria dentro da polca. Se a gente comparar o Danzon cubano, o Ragtime lá de Nova Orleans, o Beguine da Martinica e o Maxixe é tudo muito próximo. Porque está todo mundo mexendo com os mesmos elementos, ou seja: somando à polca elementos contramétricos”.

¹⁸ Síncope: O deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso - Dicionário Groove de Música - edição concisa (1994) - Jorge Zahar Editor - p. 868.

Flávio Silva: “Melodicamente não tenho a menor dúvida que é européia e harmonicamente não tem a menor dúvida também que é europeu e nisso aí também tem uma espécie de fusão de samba e choro, porque o samba tradicional naturalmente não devia ter muita preocupação de afinação ou de construção melódica enquanto que o chorão tinha que ter, já eram músicos de uma elite pequeno burguesa como o Tinhorão¹⁹ assinala”.

No final do segundo Império, ainda com Dom Pedro II (Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1825 – Paris, 5 de dezembro de 1891), e com mais força a partir da abolição da escravatura (13 de maio de 1888), o gênero Choro vai se firmando e produzindo mais adeptos em todas as classes sociais. Muitas vezes ser músico chorão poderia resultar em ascensão cultural e financeira de ex-escravos recém-libertos. Por isso os gêneros que vão originar o samba - maxixes, partidos altos e todas as suas variações que se tocavam nas casas de candomblé (Casas das Tias) - vão caminhando paralelamente, “flertando” com o Choro e muitas vezes pelas mesmas mãos dos chorões, mas ainda em ambientes diferentes.

Flávio Silva: “Como dizia o Pixinguinha: o choro era feito na sala de visitas e o samba no quintal”.

Afinal, o samba vem mesmo da África? O semba africano seria a mesma coisa? Flávio Silva afirma que o Samba não é africano e sim uma manifestação musical que principalmente os descendentes de Iorubás africanos foram construindo no Brasil e misturando à cultura daqui durante muito tempo. Sobre esse aspecto continua:

Flávio Silva: “O samba consta que viria de semba, umbigada, o semba tradicional. Eu mesmo ouvi centenas de gravações de música tribal africana, centenas. Eu tenho aqui comigo nesse computador (em sua residência) centenas de gravações de discos gravados na África feitas nos anos 50, em tribos assim, e mesmo em cidades, quando ainda não havia tido a invasão da música americana, invasão do jazz ou da música caribenha ou dos caribes na África e eu NUNCA ouvi nada parecido com o samba em nenhuma música tribal. Então essa história que o samba veio da África é uma falácia. Inclusive que você tem em São Paulo o samba rural paulista que o Mário de Andrade descreveu num artigo fantástico, e eu vi algum tempo atrás um conjunto desses: o samba rural paulista é um negócio meio indígena onde uma fileira de homens e uma fileira de mulheres - os homens tocando seus instrumentos - e as fileiras vão se aproximando, aí depois cada homem dava uma umbigada em cada mulher e depois todos voltavam para os seus lugares e continuavam tudo assim nessa experiência sanfonada: fileira vai e fileira vem. Não era samba em roda”.

¹⁹ José Ramos Tinhorão (Santos, 1928) jornalista, crítico musical e pesquisador musical brasileiro escreveu entre outros: *Música Popular*, *Música Popular no Romance Brasileiro* (3 volumes), *Os Sons Que Vêm da Rua*, *Os Sons dos Negros no Brasil*, *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa* (1988), *Fado: dança do Brasil cantar de Lisboa o fim de um mito* (1994), etc. Foram mais de 15 livros ligados ao assunto música popular brasileira.

Sobre o choro, e a explicação da aparição desse, o Maestro André Cardoso ressalta alguns nomes que vieram a formar a música instrumental popular no Rio de Janeiro. Em seguida Cazes enumera os grandes músicos das primeiras gerações do choro ainda no século XIX.

André Cardoso: “Você tem também (no século XIX) o Joaquim Calado que teve uma formação como flautista clássico, aluno do conservatório de música e depois se tornou professor do conservatório de música, e que foi um músico fundamental para o estabelecimento da música popular, da música instrumental, do choro”.

Henrique Cazes: “E surge, logo no início um grupo de compositores que a gente pode citar aqui: Joaquim Calado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré e Anacleto de Medeiros”.

André Cardoso: “...muitos deles vêm da banda de música (bandas militares): Anacleto de Medeiros por exemplo que foi o fundador e maestro da banda dos corpos de bombeiros”.

A formação de banda militar é primordial para as primeiras orquestrações instrumentais na música popular brasileira dessa época. A primeira e mais famosa foi a Banda do Corpo de Bombeiros que existe até os dias de hoje, tendo como patrono Anacleto de Medeiros. Sobre essa formação ressalta o professor André “Boxexa” Santos:

Professor André “Boxexa” Santos: “E muito disso vem da banda de música. Aí você toca lá polcas, mazurcas, dobrados... a música militar não tem como ser separada disso aqui no Brasil”.²⁰

Flávio Silva esclarece um tema polêmico: havia percussão nas primeiras formações de Choro fora das bandas militares?

Flávio Silva: “O choro tem uma origem muita mais calcada em instrumentos melódicos, instrumentos mesmo, eu quero dizer: cordas e sopros. Uma vez eu comentei com o Canhoto, Canhoto era o cavaquinista do lendário grupo Época de Ouro: Canhoto, antigamente o choro não tinha pandeiro, né? E pensou um pouquinho e respondeu: é, não tinha não!”.

“O pandeiro no choro só passou a ser obrigatório quando o choro foi convertido em regional para gravações ou para tocar em rádios. Aí que passou a ter que ter. Nos levantamentos que eu fiz dos grupos de choro nos jornais que eu fiz de 1916 até 1918 é nula a presença de instrumentos de percussão”.²¹

²⁰ Entrevista com Prof. André “Boxexa” Santos na tarde do dia 5 de maio de 2016 nos estúdios da Orquestra de Bolso, no Rio de Janeiro.

²¹ E-mail enviado a mim em 07 de maio de 2017 Flávio Silva corrige: “A minha afirmação de que é nula a presença de instrumentos de percussão nos grupos de choro tem que ser corrigida. Eu estava me fiando numa memória errada. Revendo agora as informações trazidas pelo noticiário da imprensa no período 1916-18, contato que ele dá muito mais destaque aos instrumentos de sopro e de cordas dedilhadas do que às percussões, mas elas também são citadas, só que em destaque bem menor. Inclusive fotos de grupos de choro atestam essa predominância dos instrumentos ditos melódicos sobre os ditos de percussão. Mas é possível, sim, dizer que a percussão naquela época a percussão não era obrigatória nos grupos de choro”.

Henrique Cazes: “Isso tudo acontece no século XIX e esses músicos estabelecem um padrão de composição que é seguido pelo pessoal da geração deles e da geração mais nova. De que maneira essa música se espalha? Ela se espalha através de alguns vetores, um deles é a Banda de Música, o Anacleto de Medeiros já foi musicalizado por um cara que já tinha contato com o choro e ele vai musicalizar não sei quantas pessoas nas bandas que ele foi dirigindo, centenas que vão aprendendo já dentro daquela linguagem, dentro daquele sotaque. O Ernesto Nazaré vai estar demonstrando as partituras nas lojas, ele vai estar dentro desse circuito de divulgação e a Chiquinha Gonzaga vai estar tocando choro no teatro. Levam essa música misturando profissionais e amadores para tudo que é parte e inclusive para fora do Rio de Janeiro, para São Paulo, para Porto Alegre...”

“... é uma música que criou uma cultura muito específica e muito forte e que participou, esse núcleo, e particularmente o núcleo ligado ao Pixinguinha, aos frequentadores das casas das Tias Baianas, da praça Onze, participou daquilo que foi considerado a fundação do samba”.

O cenário na planície do bairro do Estácio com as Casas das “Tias” Baianas era o que havia de mais sofisticado na cultura negra dos descendentes dos Iorubá. Este ambiente cultural solidificava-se nas imediações do centro da cidade do Rio de Janeiro.

Flávio Silva: “Uma coisa interessante é que dizem que o Estácio é o berço de criação do samba. O Estácio não era no morro, o Estácio é na planície”.

O baterista e pesquisador André Tandeta comenta sobre o primeiro registro fonográfico que temos de um “Samba”, *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, já no ano de 1916, mas que “traduz” o que vinha-se fazendo “clandestinamente”²² até então - pois o Samba era proibido até esse ano.

André Tandeta (baterista): “Tem uma coisa muito interessante que é esse samba - cantarola: “O Chefe Da Polícia (Pelo Telefone)”, e vários outros... são na verdade

Maxixes. O Samba como a gente interpreta, aquele negócio de semicolcheias, isso veio do Estácio: Ismael Silva, Bide, Armando Marçal - avô do Marçalzinho e pai do mestre Marçal - e autor e compositor e parceiro do Bide. Eles eram os caras da bateria. A bateria já era o coração do “negócio”. Eu fico ouvindo que no samba tipo do Donga ou do João da Baiana tinha uma percussãozinha que não tinha lá muita importância, era mais um “groovezinho”, um ritmozinho, tudo no diminutivo mesmo. Esses caras que introduziram um ritmo mais presente, saiu um pouco do “Corta-jaca”(Maxixe)”²³

Flávio Silva: “O Ismael e o Bide que eram do morro, mas eles foram se juntar é na planície, no Estácio. Tá bom, Francisco Alves subiu ao morro para comprar samba naquele “comércio” todo, uma história fantástica essa, acho incrível. Mas dizer que o samba veio do morro...”

²² E-mail enviado a mim em 07 de maio de 2017 Flávio Silva ressalta que: “a afirmação do baterista André Tandeta, de que “o samba era proibido até esse ano [de 1916]” precisaria ser mais contextualizada. A perseguição que havia não era contra um gênero que não existia – o Samba – mas contra festividades chamadas de Samba, isto é, de festa”.

²³ Entrevista com o baterista André Tandeta na tarde do dia 13 de junho de 2016 nos estúdios da Orquestra de Bolso, no Rio de Janeiro.

“E tem outra coisa, os negros que vinham da Bahia e que eram um pessoal de uma alta linhagem iorubá: Tia Ciata e o Hilário Jovino eram uma espécie de nobreza africana. Eram negros de alta cultura. Esse pessoal que veio da Bahia e que trouxe esses desfiles que eram praticados na Bahia, e que sedimentaram muito em casas de candomblé na altura lá da Praça Onze na casa da Tia Ciata, Tia Siciliane, Tia Sabata, Tia Isso e Tia Aquilo, esse pessoal era um tipo de negro e um tipo de cultura... E fora disso teve toda a leva enorme de ex-escravos ou filhos de escravos que saíram do vale do rio Paraíba que eram negros bantos, não eram iorubás. Esses bantos tinham uma cultura muito diferente dos negros iorubás. Eles foram muito mais pros morros do que os negros que vieram da Bahia. Pixinguinha era um músico de elite, sabe?”

Cazes emenda sobre o ícone da música brasileira, o saxofonista e compositor Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha:

Henrique Cazes: “Com aquele sotaque de maxixe da turma da Praça Onze lá do Pixinguinha. O Pixinguinha vai estar ali, quer dizer: o gênio maior do choro vai estar participando diretamente da estruturação”.

Refletindo sobre a primeira afirmação aqui transcrita do consagrado baterista Wilson das Neves de que “*Tudo é Samba*” podemos colocar outra, do Maestro André Cardoso sobre a multiplicidade dos gêneros no Brasil.

Maestro André Cardoso: “Obviamente a música brasileira é muito mais rica e não se resume a Samba, Choro e Bossa-Nova. Talvez a diversidade mais rica do planeta. A explicação desse fenômeno fica claro com esses depoimentos acima e está relacionada às misturas que as américas sofreram, potencializadas aqui com o fenômeno ímpar da colônia brasileira passar a ser sede do reino de Portugal entre 1808 e 1821 e depois ter dois imperadores, Dom Pedro I e Dom Pedro II, tudo isso entre 1808 a 1889. Nesses 81 anos o Brasil se destacou e plantou a excelência na criação de sua identidade musical”.

2. PIXINGUINHA - PRIMEIRAS LINHAS DE BAIXO²⁴

Dos primeiros chorões aparece um gênio descendente dos Iorubás²⁵, vindo do bairro do Catumbi e frequentador das casas das Tias na Praça Onze, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (Rio de Janeiro, 1897-1973).

Músico²⁶ (compositor, flautista e saxofonista), filho de músico e irmão de músicos, foi o grande artista de sua época e das décadas que ainda viriam. Foi a maior das referências para Radamés Gnatalli. Ambos passaram da música ao vivo nas confeitarias e cinemas do Rio de Janeiro para as gravações (Pixinguinha ainda pegou as gravações mecânicas e depois ambos participaram das então modernas gravações elétricas), para as rádios e por fim para o resto do mundo em poucas décadas.

Flávio Silva: “Pixinguinha era um músico de elite, sabe? Se você for pegar o “Carinhoso”, a construção do “Carinhoso” você pode comparar até com a 5ª Sinfonia de Beethoven. O inciso é pequeníssimo e que ele vai desenvolvendo”.

Luís Filipe de Lima (violonista e escritor): “Bom, já houve quem²⁷ dissesse que para resumir toda a história da música brasileira basta uma palavra só: Pixinguinha”.²⁸

Sobre as oportunidades de trabalho e de ascensão social pelo mercado da música vista pelas classes mais pobres do final do século XIX o baterista André Tandeta discursa:

André Tandeta (baterista e professor): “O mercado de trabalho que surgia e que de uma certa maneira estimulava quem queria estudar música de verdade, porque nessa época quando se falava em música era basicamente orquestras, pequenas ou grandes orquestras, mas eram orquestras”.

²⁴ Esse capítulo do documentário pode ser visto em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=m6E3Vf0zzZw&feature=youtu.be>>.

²⁵ Segundo afirmação do musicólogo Flávio Silva na página 19 desta dissertação.

²⁶ Alfredo da Rocha Vianna Filho nasceu no bairro da Piedade, no Rio de Janeiro, em 23 de abril de 1897, filho de Alfredo da Rocha Vianna e Raimunda Maria da Conceição. Seu pai, funcionário dos correios, era também flautista amador e promovia reuniões musicais em sua casa, às quais compareciam renomados chorões da época. O menino teria recebido da avó africana ou de uma prima chamada Eurídice o apelido Pizindim (cujo significado seria “menino bom”). Há quem acredite que o nome Pixinguinha seja derivado da mistura desse apelido com “Bexiguinha”, pois, quando criança, teve a face marcada pela varíola (chamada popularmente de bexiga).

Ainda garoto, foi iniciado no cavaquinho por seus irmãos Léo e Henrique. Em pouco tempo, passou a acompanhar seu pai nos bailes. Por volta de 1908, Pixinguinha compôs sua primeira música, o choro Lata de leite. Seu primeiro professor de música foi César Borges Leitão, colega de trabalho de seu pai, mas seu aperfeiçoamento na flauta deu-se por meio de Irineu Batina, na época diretor de harmonia do rancho carnavalesco Filhas da Jardineira. Na orquestra do rancho, Pixinguinha conheceu dois amigos que o acompanhariam até o fim da vida: João Machado Guedes, o João da Bahiana, e Ernesto dos Santos, o Donga. - citação do site do IMS em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/pixinguinha/sobre-pixinguinha>.

²⁷ E-mail enviado a mim em 07 de maio de 2017 Flávio Silva ressalta: “quem disse que a música popular brasileira se resumia a uma palavra foi Ary Vasconcelos (Rio de Janeiro, 1926 - 2003)”.

²⁸ Entrevista filmada com o violonista e escritor Luís Filipe de Lima em 12 de dezembro de 2016 no Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

Henrique Cazes (cavaquinista e professor): “Então o regional²⁹ vai oferecer aos violonistas e aos cavaquinistas, e depois também aos percussionistas populares, as primeiras oportunidades de trabalho. Isso vai fazer toda a diferença. Num instrumento como o cavaquinho se não tivesse tido essa oportunidade a gente estaria aqui mais ou menos como o cavaquinho está lá em Portugal”.

Luís Filipe de Lima: “E a história do Pixinguinha também claro se confunde tanto com a história do choro quanto com a história do samba e a história da marchinha de carnaval, três gêneros que nasceram no Rio de Janeiro. Uma figura como a do Pixinguinha teve aulas de harmonia e orquestração com o professor Paulo Silva³⁰. Uma vez Paulo Silva deu uma entrevista em que ele dizia: olha o Pixinguinha é uma figura que me impressiona, pois quando ele era meu aluno tudo o que eu dizia para ele não fazer ele fazia, mas dava certo”.

As gravações e partituras feitas no Brasil que podemos achar no final da década de 1910 e na década de 1920³¹ nos revelam que a palavra **Samba** era usada “a esmo” para impulsionar as vendas desses produtos, não só no Rio de Janeiro, mas de norte a sul, e que o gênero podia ser encontrado no Brasil inteiro. Flávio Silva nos dá exemplos disso:

Flávio Silva: “E o Vicente Salles, um pesquisador que morreu há pouco tempo, figura fantástica do Pará, encontrou um samba carnavalesco em Belém (do Pará) de 1906 (ERRATA)³². Partitura muito fina da editora de Étori Bosel, um italiano”.

Henrique Cazes: “É impressionante as gravações de um grupo de choro de Porto Alegre, o Terror dos Facões, de 1913”.

Flávio Silva: “A Casa Electra, gravadora Electra de Porto Alegre, que começou a gravar em 1913, gravou uns 20 discos rotulados como samba entre 1914 e 1916. A expressão Samba Carnavalesco que parece ter sido inventada pelo Donga - Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Rio 1890 — 1974) - já aparece em rótulos de disco antes. O samba passou a ser designado como música de sucesso, virou sinônimo de música de sucesso. Então não é dizer que o samba nasceu como o Pelo Telefone, não. Primeiro que não era a primeira gravação, depois que não era samba, eram gravações muito mais de maxixe do que de samba, né? E depois que o samba como a gente conhece só se constitui mesmo depois da década de 20”.

O que conhecemos como **Samba** hoje está distante do que se gravava ou se editava na década de 1910. Sobre isso fala o professor André Tandeta:

André Tandeta: “Eram na verdade maxixes”.

²⁹ Regional é o nome da formação, instrumentação, clássica dos grupos de choro, geralmente contando com cavaquinho, bandolim, violão de seis cordas (violão de centro), violão de sete cordas e solista de sopro (N.A.).

³⁰ Paulo Silva foi renomado professor de harmonia e contraponto do Instituto Nacional de Música.

³¹ Em e-mail enviado a mim em 07 de maio de 2017 Flávio Silva complementa: “Esse uso generalizado da palavra samba ocorre mesmo é nos anos 1920; a palavra já aparece em peças de teatro revista em 1916, ganha força em 1917 com o Pelo Telefone, mas é na década seguinte que ela ganha quase que um significado de música de sucesso, sem chegar a ser o samba que seria constituído no final dessa década”.

³² ERRATA: e-mail enviado a mim em 07 de maio de 2017 Flávio Silva corrige: “quem O samba carnavalesco do Pará é de 1913/14; minha informação estava errada”.

Henrique Cazes: “Esse núcleo, e particularmente o núcleo ligado ao Pixinguinha e ligado aos frequentadores das Casas das Tias Baianas, participou daquilo do que foi considerado a fundação do samba, marcado com o lançamento do “Pelo Telefone”, que se transforma num sucesso, uma música que era na verdade uma coleção de refrões”.

Apesar de hoje tomarmos como um marco a gravação de “Pelo Telefone”, do músico e compositor Donga, e também como o início do gênero Samba, houve outros Sambas que tiveram influência muito maior na sociedade carioca. Esse marco é mais uma necessidade histórica do que algo que define o gênero de fato. As proximidades dos gêneros Samba, Maxixe e Choro ainda iriam se acentuar até a década de 1930.

Flávio Silva: “com o sucesso de “Pelo Telefone”, um sucesso, cada vez mais se passou a usar a palavra samba. Mas o “Pelo o Telefone” mesmo foi um sucesso efêmero. Em 1914 surgiu a Cabocla de Caxangá, a Cabocla de Caxangá do Catudo e João Pernambuco, foi cantadíssima em 14, 15, 16, 17 e em 18 a *Cabocla* foi mais cantada do que o Pelo o Telefone”.

Henrique Cazes: “É lançado o “Pelo o Telefone” e a partir dali vai começar o samba, e o samba vai ter um aspecto importantíssimo de ter, desde o primeiro momento, de ter no choro o seu “celeiro de mão de obra” no campo da harmonia”.

Podemos ressaltar o curioso fato de não haver percussão nesse primeiro momento da música popular brasileira, embasados principalmente na grande pesquisa e nos levantamentos feitos pelo musicólogo Flávio Silva em milhares de jornais e periódicos de quase duas décadas desse período. Essa é uma das características marcantes do Choro da década de 1910, não havia nenhuma percussão. Mesmo no Samba, que vai “aparecer” em meados dessa década, a presença de instrumentos percussivos era quase efêmera e isso pode ser conferido através das gravações que ainda existem.

André Tandeta: “Eu fico ouvindo, me parece que no samba “tipo” Donga e João da Baiana tinha uma percussãozinha assim que não tinha muito importância”.

Luís Filipe de Lima: “percussão apareceu um pouquinho depois, nos estúdios sobre tudo”.

Flávio Silva: “percussão é raríssima a menção de instrumentos de percussão”.

Henrique Cazes: “o choro SEM percussão. As gravações de choro têm três formatos no princípio das gravações no Brasil: um formato com um violão, um cavaquinho e um instrumento solista, o trio. Um outro formato só com sopros, com três ou quatro sopros e sem base. E um terceiro formato com banda de música”.

Flávio Silva: “eu nunca vi menção à um grupo formado só de flauta, cavaquinho e violão. Cada grupo era formado com o que tinha por perto”.

Um dos vetores da propagação desses gêneros foi a banda militar como já citado nesta por Henrique Cazes. Mas além desse papel as bandas também introduzem na orquestração instrumentos de percussão que vão depois fazer parte das baterias a partir dos anos de 1930.

André “Boxexa” Santos (baterista e professor): “eu acho que faz muita diferença tanto na forma de tocar quanto na acentuação, na dinâmica, no volume de som usado era a formação instrumental. Você tem o trio original formado de flauta, cavaquinho e violão ou outras formações e em outro momento você tem o acordeon tocando e, enfim, não tinha a percussão, mais uma vez eu acho que o grande elo disso tudo era a banda de música”.

Outra vertente do Samba era a variação muito comum na década de 1920 usada nas paradas de carnaval como ranchos e blocos de rua - todos ambulantes - e que fez nascer o que hoje conhecemos como Escolas de Sambas. Esse tipo de manifestação popular com desfiles em movimento foi herdada principalmente da cultura dos Iorubás que sofreu um processo de sincretização à tantas outras que ao Brasil chegaram. Pelo crescente aumento dos integrantes nessas paradas o músico Alcebíades Maia Barcelos (Niterói 1902 - Rio 1975), o Bide, inventou o instrumento que chamamos de Surdo³³. Esse instrumento é um tambor grave tocado no tempo fraco, o segundo tempo, trazendo o efeito de “empurrar”³⁴ os participantes para frente.

Flávio Silva: “inclusive a Escola de Samba colocou o samba para andar. Inventaram o surdo, o Bide - Alcebíades Maia Barcelos (Niterói 1902 - Rio 1975) - que inventou o Surdo, pois precisaram de um tambor mais grave para acentuar a marcação do ritmo (no segundo tempo) então o Bide bolou lá o Surdo. Tudo isso foi uma decorrência do aumento do número de figurantes na Escola de Samba. Nesse sentido o samba mesmo era feito para ficar parado no mesmo lugar, não era feito em desfile. Isso era muito mais das tradições de desfile, dos Cucumbis, dos Afoxés e dos Ranchos. A Escola de Samba herda isso tudo e ela vai surgir muito num movimento que é quase de emancipação ou de presença maior dessas classes baixas, vamos dizer. Numa época que os desfiles de Rancho vão desaparecer, porque os desfiles de rancho eram mesmo de classe média. A descrição que o Jota Efegê dá disso é fantástica no livro, Ameno Resedá, o Rancho que foi Escola. Eram orquestras mesmo! E essas orquestras eram basicamente de sopros e cordas, os Ranchos. Então a Escola de Samba não vai herdar somente as coisas que vieram da Bahia, também vai herdar um pouco duma estrutura que vem dos Ranchos e até mesmo das grandes sociedades que eram imitações dos Carnavais Venezianos. Aquilo foi uma criação dos sambistas que pegou aquilo tudo e fez uma salada, e botou o samba pra andar!”.

Todo esse cenário iria eclodir nos primeiros sucessos fonográficos do gênero. As recém-chegadas gravadoras assim como as rádios que logo depois apareceriam iriam aproveitar tudo isso e consolidar o gênero cada vez mais parecido com o que estamos acostumados hoje.

³³ Esse depoimento pode ser ouvido em: <www.youtube.com/watch?v=jAbkgq2Id_k>.

³⁴ Uma curiosidade: também aconteceu no tipo de desfile similar em forma de paradas em New Orleans, Estados Unidos, pela mesma necessidade, andar com o “cortejo” só que lá, além do segundo tempo também no quarto tempo - por estruturar-se em compassos de quatro tempos e não dois, o “off-beat” ou “back beat”.

Henrique Cazes: “nesse momento quando o samba está se tornando aquilo que ele seria a partir da década de 1930, a grande locomotiva da música popular no Brasil, principalmente a partir do sucesso da Carmem Miranda. O sucesso da Carmem Miranda e falado pelo Ruy Castro, o biógrafo da Carmem, era uma coisa! A Carmem Miranda quando estourou, no começo da década de 1930, os discos dela vendiam dez vezes a quantidade de vezes que o segundo lugar vendia, que era o Francisco Alves. Então a Carmem Miranda praticamente redimensionou a indústria fonográfica no Brasil. Em função da Carmem Miranda muitas oportunidades surgiram: gravadoras, conjuntos, cantoras que foram lançadas “aos borbotões” nos anos 30. Tudo isso aconteceu a partir do fortalecimento do samba. E o personagem principal na estruturação do samba e nas gravações de samba que acontecem principalmente a partir do momento em que passa-se do processo de gravação mecânica³⁵ para o de gravação elétrica³⁶, em torno de 1927/28. Quatro empresas internacionais vêm se somar à Odeon: A Brunswick, que teve uma vida efêmera, e outras três que ficam: Columbia, a Parlophone e a RCA Victor. Então é uma oportunidade! Surge um leque de oportunidades e quem é o cara que está aparelhado para “vestir” esse samba? É o Pixinguinha!”.



Figura 4: Exemplo de Gravação Mecânica, 1913 (Acervo Grammophon).

³⁵ Exemplo de Gravação Mecânica (Figura 4).

³⁶ Exemplo de Gravação Elétrica (Figura 5).



Figura 5: Exemplo de Gravação Elétrica, 1916 (Acervo Boston Symphony).

Num primeiro momento temos o ophicleide e a tuba nos contrapontos graves.

Flávio Silva: “você tinha o Sousaphone na música popular, Ophicleide e Sousaphone, instrumentos precursores de tuba, sei lá o que...”

Henrique Cazes: “sim, o choro usou lá no passado o Ophicleide, uma espécie de Ornitorrinco dos instrumentos de sopro. Que era um tubo de metal vertical, um bocal compatível como o trombone ou bombardino e o chaveamento de saxofone, ou seja: uma coisa muito estranha. Mas era um instrumento que se adaptava a tocar como os violões e como cavaquinho. Era um instrumento com uma sonoridade menor, não era um instrumento de grande impacto para tocar em orquestra e que foi muito utilizado. Sendo que o maior de todos foi o professor do Pixinguinha, o Irineu de Almeida, que tem gravações formidáveis tocando com o Pixinguinha, o Pixinguinha com 13 ou 14 anos solando na flauta, tocando muito na flauta e ele tocando muito bem”.

2.1 Linhas de Baixo



Figura 6: Os Batutas, 1910 (Acervo MIS).

Já utilizam-se algumas linhas de contraponto para outros instrumentos graves mais portáteis, mas assim como a prova do aparecimento do violão de sete cordas fica registrada pela primeira vez na história com Otávio Vianna, o China, irmão mais velho de Pixinguinha, de 1910 (Figura 6), podemos dizer que o contrabaixo no choro começa exatamente aqui nesta³⁷ foto abaixo, tirada em 1912! Nela está o músico Bonfiglio de Oliveira no contrabaixo junto a Pixinguinha com apenas 15 anos na flauta, Otávio Silva ao piano e Pádua Oliveira ao violino, na choperia La Concha, na Rua da Carioca. Porém o violão de sete cordas vai ter muito mais registros até o começo das orquestrações usadas nas rádios pouco mais de uma década a partir desse ponto. Sobre a história do violão de sete cordas discursa Luíz Filipe de Lima:

³⁷ E-mail enviado a mim em 07 de maio de 2017 Flávio Silva ressalta: “talvez valesse ressaltar um pouco mais a questão da portabilidade do contrabaixo, que necessitaria uma carroça para ser transportar. O da foto talvez ‘residissem’ na choperia!”.



Figura 7: O Contrabaixo e Pixinguinha com 15 anos, 1912 (MIS). Pixinguinha na choperia La Concha com (da esquerda pra direita) Bonfiglio de Oliveira, que também tocava baixo, Otávio Silva e Pádua Oliveira. (Acervo MIS)³⁸.



Figura 8: Oito Batutas, abril de 1922 (MIS). Pixinguinha no saxofone num clube de jazz em Buenos Aires.

³⁸ Bonfiglio de Oliveira no contrabaixo junto ao Pixinguinha na flauta, com apenas 15 anos, Otávio Silva ao piano e Pádua Oliveira ao violino, na choperia La Concha, na Rua da Carioca - MIS.

Luís Filipe de Lima: “o violão de sete cordas ele aparece, a gente imagina, que na virada do século XIX para o século XX, e dois músicos que a gente sabe que mexiam com esse instrumento: o China, Otávio Vianna, irmão dez anos mais velho do que o Pixinguinha, e o Tute, Artur Nascimento, que tinha a mesma idade que o China praticamente. O China morreu moço, morreu com 20 e poucos anos nos anos 1930 e o Tute morreu na década de 1950. Durante décadas a gente só ouvia mesmo falar do Tute, tinha gravações e tal desde a fase mecânica, tem alguma coisa dele com o Sete Cordas por volta já de 1904, registros desse violão que a gente identifica porque sabe que tem um bordão mais grave que o mi grave do violão de seis cordas.

A gente não sabe muito bem definir a origem do violão de sete cordas brasileiro. A gente sabe que existe um violão de sete cordas que era usado na música popular mexicana no século XVIII, mas no século XIX já teria caído em desuso e tem o violão de sete cordas russo que era muito usado sobretudo na primeira metade do século XIX, ele era um violão solista, esse violão de sete cordas russo com a afinação muito peculiar, um acorde de sol maior, do grave para o agudo você tem: ré, sol, si, ré, sol, si e ré. Dizem que esse violão russo chegou aqui no Rio de Janeiro no final do século XIX trazido por ciganos russos. O pessoal, a turma do Pixinguinha, que frequentava as festas da Casa da Tia Ciata e das outras Tias Baianas, na Cidade Nova (Estácio), teriam proximidade com esses ciganos e essa é uma hipótese muito provável, mas até hoje não foi documentada, carece de documentação. Eu sou um pouco culpado de ter divulgado essa hipótese que me foi passada por seu Arthur de Oliveira, que foi o biógrafo tanto do Pixinguinha quanto do Cartola. O pixinguinha fala um pouco sobre os ciganos do Catumbi, que foi o bairro onde ele próprio foi criado, o pai os irmãos, etc. Morava todo mundo ali. E ele fala sobre os ciganos do Catumbi, mas não faz nenhuma referência ao violão de sete cordas.

Alguém pode muito bem ter pensado: se eu tiver um violão com uma corda grave a mais³⁹ vai me facilitar na hora de executar as baixarias, frasear na região grave do instrumento, eu vou ganhar algumas notas.

Claro, a história do violão de sete cordas ganha muito mais visibilidade com o Dino, o Dino sete cordas - Horondino José da Silva (Rio 1918 - 2006) - tocava seis cordas desde 1935, quando ele começou a tocar no regional do Benedito Lacerda, mas ele só foi tocar o violão de sete entre 1952 e 53. Ele contava que pensava em tocar violão de sete cordas, mas por respeito ao Tute, só quando esse faleceu que ele tomou coragem e mandou fazer um violão de sete cordas”.

Sobre o modo de apresentação das partituras do Pixinguinha podemos afirmar que as partes da base do regional na maioria das vezes não era escrita. Até a década de 1920 não havia a cifragem moderna (alfabético numérica, por exemplo: C7, acorde de dó maior dominante) - sempre houve a cifragem tipo barroco francês, mas não era conhecida pela maioria dos músicos de grupos de regional. Henrique Cazes cita que “*Nas grades de arranjo dos conjuntos do Pixinguinha pode-se ver muitas vezes “a escrita de um piano guia”*”, como se fosse uma redução de orquestra que ele provavelmente usava apenas para ensaiar, os contrapontos dos instrumentos de sopro e só.

Henrique Cazes: “e muitas vezes a gravação não tem piano, tem violão, cavaquinho ou banjo, percussão e tudo mais. Nada disso estava escrito, ele (Pixinguinha) trabalhava com músicos de base que não liam”.

³⁹ A corda grave por raciocínio paralelo deveria ser a corda mais grave do quarteto de cordas, o dó do violoncelo. E foi assim que seguiu por décadas, o violão com as primeiras cordas de aço (mi, si, sol, ré, lá, mi) e a sétima corda, um dó grave, “emprestada” de um cello.

Os músicos da base memorizavam todo os arranjos, um exercício extraordinário sabendo-se que esses conjuntos faziam diversas gravações diferentes em curto espaço de tempo.

Henrique Cazes: “se você pensar que o cara tocava aquele negócio reto assim... que não fazia muito, seria relativamente fácil dar certo, mas o incrível é que ele conseguia com esses músicos fazer coisas sofisticadas de utilização de convenções de ritmo, de mudanças de andamento, modulações, breques, breques com tamanhos diferentes para cada momento do arranjo. E os caras conseguiam memorizar isso e aprender”.

Quando o contraponto dos baixos sai do ophicleide e vai para o sete cordas no grupo do Pixinguinha - Os Oito Batutas, ou como eram chamados na França *Les Batutas* - o China⁴⁰ e mais tarde o Tute⁴¹ tiveram que inventar uma maneira de executá-los, e dessa maneira são usados no choro tradicional até hoje.

Luís Filipe de Lima: “tanto o Tute quanto o China, especialmente o China, tocava um estilo de violão chamado de “**Violão Martelo**”, aquele violão cujas as notas, cuja as intervenções estão sempre apoiadas no tempo forte - e cantarola: tum, tum, tum, tum, tum, tum, tum... fazer mais de três colcheias já era uma extravagância!” IBIDEM



Figura 9: Transcrição em notação musical do que foi cantarolado por Luiz Filipe de Lima.

Pixinguinha, apesar de não ter ainda o contrabaixo em seu grupo de músicos principal, era um grande admirador das formações americanas que começavam a chegar ao Brasil via gravações e partituras nas décadas de 1910/20. Os Oito Batutas, que viajaram entre 1922 e 23 para a França e Buenos Aires por intermédio do mecenas Arnaldo Guinle, eram quase uma formação de “combo jazz”⁴² americana.

André Tandeta: “a formação eles chamavam de Jazz Band, mesmo que não fosse para tocar jazz”.

Flávio Silva: “mas você tem as fotos⁴³ do grupo do Pixinguinha em Buenos Aires em 1922 que são de uma Big Band americana (na verdade uma small band)”.

⁴⁰ Otávio Littleton da Rocha Vianna (Rio de Janeiro 1888 - 1927), o China, irmão mais velho do Pixinguinha.

⁴¹ Artur de Souza Nascimento, conhecido como Tute (Rio de Janeiro, 1886 – 1957).

⁴² Formação tradicional do jazz que começa sempre com um “piano jazz trio” (piano, contrabaixo e bateria) depois acrescentamos de três a cinco sopros. Maior que isso seria um “jazz small ensemble” até chegar a formação de “jazz big band” que seria: piano, contrabaixo, guitarra, cinco saxofones, quatro trombones e quatro trompetes.

⁴³ *Oito Batutas* em 1927 com Pixinguinha no saxofone, num jazz clube de Buenos Aires - MIS - Figura 8.

Henrique Cazes: “na verdade o Pixinguinha vai se tornar realmente um arranjador a partir de quando ele volta de Paris, em 1922/23, e ele vai trabalhar no teatro de revista. E o Teatro de Revista vai ser o laboratório de instrumentação dele”.

A controvérsia de que não havia contrabaixo nas formações de maxixe, choro ou samba, esclarecida aqui com a foto de 1912, continua a suscitar dúvidas até nas pessoas que tiveram contato com alguns desses músicos do começo do século. No início do século XX sem dúvida havia muitos mais ophicleidistas e tubistas a ganhar a vida executando os contrapontos graves na música popular brasileira do que contrabaixistas, e o motivo era simples: portabilidade, razão já citada pelo musicólogo Flávio Silva nesta pesquisa. Então, pela raridade de provas tais como a fotografia da Choperia la Concha, muitos ainda sustentam a falsa inexistência do instrumento:

Wilson das Neves (lenda da bateria brasileira): “não tinha nem contrabaixo, a tuba que fazia o baixo!”⁴⁴

De fato, grandes tubistas passaram pelos grupos do Pixinguinha, inclusive o Maestro Eleazar de Carvalho (Iguatu, 1912 - São Paulo, 1996) que foi depois aluno de regência nos Estados Unidos do grande maestro, compositor, professor e contrabaixista Sergey Koussevitzky (Rússia 1874 - EUA 1951).

Henrique Cazes: “o Pixinguinha quando vai fazer as orquestrações ele vai usar muito desde o princípio a tuba. Inclusive, uma curiosidade, é que um dos tubistas que gravou com o Pixinguinha na década de 1930 foi o Eleazar de Carvalho (Iguatu 1912 - São Paulo 1996). Eleazar trabalhou bastante com Pixinguinha. Foram colegas, eles se conheciam da Escola de Música (hoje UFRJ), foram colegas em algumas disciplinas e quando perguntavam a ele: Pixinguinha você se formou na Escola? Ele dizia: passei direitinho sim, mas quem estudava mesmo era o Eleazar!”.

Omar Cavalheiro (contrabaixista e professor): “o baixo que o Pixinguinha escreveu para a tuba é uma grande referência pra gente tocar o baixo. A gente pode até enxugar algumas notas, alguns desenhos e tal, mas é a grande referência!”.⁴⁵

Abaixo segue uma linha de baixo escrita no “Estilo Tuba do Pixinguinha”. Mesmo se tocada por outro instrumento deve-se procurar soar como uma tuba, sem ligaduras, bem rítmica. O movimento de quarta abaixo ou quinta acima, tão idiomático às tubas, é visto nesses

⁴⁴ Entrevista filmada com a lenda da bateria Wilson das Neves na tarde do dia 14 de agosto de 2016 no bairro do Jardim Guanabara, Rio de Janeiro.

⁴⁵ Entrevista filmada com o contrabaixista e professor Omar Cavalheiro em 05 de outubro de 2016 no Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

contrapontos, e vai se tornar mais linear depois, nos anos 1930, na escrita de Radamés Gnattali⁴⁶.

String Bass

Sem Dormir - Choro

Lipe Portinho

Figura 10: Linha de baixo no estilo Tuba de Pixinguinha escrito pelo autor para a composição do mesmo chamada *Sem Dormir*, de Lipe Portinho.

Muito importante para esta pesquisa das linhas dos contrapontos graves é observar os progressos do instrumento que vai acompanhar o contrabaixo a partir do final dos anos de 1920 até os dias de hoje, a bateria. A história do contrabaixo é totalmente dependente desse instrumento “primo irmão” na seção rítmica.

André Tandeta: “a bateria como a gente conhece, o que em inglês chama-se drum set, eu não sei quando chegou aqui no Brasil, mas... já tinha ouvido falar, alguma coisa na década de 1920”.

Oscar “Bolão” (baterista e professor): “o Perrone⁴⁷, se eu não me engano, é de 1908, ele em 1920 já tocava. Tocava em leiteria, em cinema, em... o Perrone é do tempo que não tinha bateria ainda, ele me contou algumas coisas: eles colocavam a caixa no espaldar de uma cadeira, não havia estante de caixa. Era uma coisa bem pré-histórica mesmo! Ele dizia que aí quando chegou o bumbo esse não tinha pedal, ele falava que às vezes até chutava o bumbo, o Perrone é dessa época. Tem uns caras que são contemporâneos dele: um cara que eu acho um baterista maravilhoso que chama se

⁴⁶ Vídeo exemplo no link: <https://www.youtube.com/watch?v=HOs7eW-FsYQ>.

⁴⁷ Luciano Perrone (Rio de Janeiro 1908 - 2001) é considerado por muitos o pai da bateria brasileira. Uma frase dele define bem o que deveria ser o pensamento de todo músico no Brasil nas décadas de 1930 a 1960: “*Eu nunca me preocupei em imitar o Gene Krupa porque o que me interessava era o batuque do samba*”

Valfrido Silva⁴⁸, de Niterói, que é um suingueiro danado, um sambeiro danado! Dessa Geração do Perrone tem o SUT...⁴⁹

Gildásio Paiva, o Dazinho (lenda da bateria brasileira): “... SUT, Sut velho. Tem um filme antigo que orquestra tocava e ele fazendo malabarismos com a baqueta ...”⁵⁰

Wilson das Neves: “Sut, Sutinho...”

Oscar “Bolão”: “aí depois veio o Sutinho, enfim, eu não sei nos outros estados como é que era, o Sut era até paulista, ele veio morar no Rio, mas aqui no Rio de Janeiro a gente pode dizer que o Perrone de uma maneira geral pode ser considerado o pai da bateria brasileira, entende?”

Henrique Cazes: “é, a bateria já estava sendo usada. Inclusive o Luciano Perrone, com quem eu conversava muito sobre esses assuntos, falou que ele era um cara que toda vez que chegava um artista aqui com um músico de fora, um baterista, ele ia lá pra ver uma novidade, né? Porque a bateria que a gente está falando é um instrumento que tem um bumbo que é chutado, que não tem pedal... não é aquele drum set que você vai ter a partir dos anos 1930 e no Brasil a partir de 1940 praticamente.”

A bateria aparece, entre outras, por duas fortes motivações: redução de custos e redução dos espaços.

Oscar “Bolão”: “a bateria antes eram três instrumentos, eram três caras que tocavam o bumbo, a caixa e o prato”.

André Tandeta: “o cara tinha que fazer ali o que três ou quatro faziam, então foi adaptando”.

A bateria usada nos Estados Unidos não era ainda a mesma que se usava aqui. Havia muitas variações e improvisações em seu instrumental.

Oscar “Bolão”: “a escovinha⁵¹ chegou aqui por volta de quase 1928/29 e antes rolava um ganzá que era uma coisa que eu fico imaginando... você pode imaginar o ganzá primitivo o barulho que aquele negócio fazia? Com pedra dentro! Eu ainda cheguei a pegar esses ganzás que tinham pedras dentro, um barulho insuportável!”

André Tandeta: “as linhas, né? As linhas que os caras tocavam nos diferentes instrumentos foram sendo adaptadas para a bateria, do grave para o agudo”.

Oscar “Bolão”: “tem gravações com um instrumento que se usava muito no começo: omelê (nome genérico de vários instrumentos de percussão africanos). Acontecia comigo que eu tenho uma gravação que tem um solo de omelê. Então eu percebi que o que eu achava ser uma caixa sem esteira era um omelê que estava sendo tocado”.

⁴⁸ E-mail enviado a mim em 07 de maio de 2017 Flávio Silva ressalta: “Valfrido Silva, se não me engano, é o autor de “O imperador do samba”, que tem fantástica gravação da Carmen Miranda”.

⁴⁹ Entrevista filmada como o baterista Oscar “Bolão” Pelon em 11 de junho de 2016 no Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

⁵⁰ Entrevista filmada com Gildásio Paiva, o Dazinho, em 31 de outubro de 2016 no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro (in memoriam, Dazinho faleceu menos de duas semanas depois desse).

⁵¹ Escovinha ou vassourinha, baqueta de piaçava de metal.

A grande revolução atribuída à Luciano Perrone é a adaptação dos gêneros populares cariocas como Maxixe, Choro e Samba para a bateria. Ele foi uma espécie de “etnomusicólogo prático”, pois transcreveu para a bateria a batucada que ouvia de seus amigos percussionistas das casas de candomblé, além de ter levado muitos deles também para tocar nas rádios assim que teve oportunidade. Esse foi o “mapa” para que os contrabaixistas e arranjadores pudessem criar suas linhas.

Henrique Cazes: “e o Luciano Perrone dizia que o que ele fez foi olhar a batucada dos caras e transferir aquilo para a bateria. Ele não inventou o samba, ele aprendeu com aqueles caras, só que ele conseguia fazer vários instrumentos ali. Ele fazia a caixa surda, prendia com a mão, e fazia um tamborim. E ele copiava o agogô, pendurou o agogô na bateria também... agora, o João da Baiana - João Machado Guedes (Rio 1887 - 1974) - tem uma importância especial para o Luciano, e quando a gente ouve uma gravação do João da Baiana, ele tocando o pandeiro no samba, o pandeiro dele é assim: tum, chi, qui, tum, chi, qui, tum... não tem um e dois! No pandeiro dele o um e o dois são iguais! O Luciano aprendeu, segundo o próprio, vendo aqueles caras tocarem e como ele era um sujeito que tinha muita técnica, era um cara de um inteligência musical privilegiada, ele conseguia solucionar aquilo tecnicamente na bateria”.

Wilson das Neves: “É um ritmo muito complicado pra se escrever! Ninguém toca do jeito que escreve!”.

André “Boxexa” Santos: “se você pegar as partituras originais, na linha de bateria normalmente vem aquela célula do garfinho: tá, tá..tá, tá, tá..tá, tá, tá..tá, tá, tá..tá... duas vezes, uma que seria a caixa com o bumbo e alguns ataques de prato. Só quando a melodia tem alguma pontuação específica que: tá, tá..tá, TÁ...tá, tá..tá, tá... ou seja: não dá pra tocar ao pé da letra! Você tem que conhecer, então fui desesperado procurar o Bolão!”.

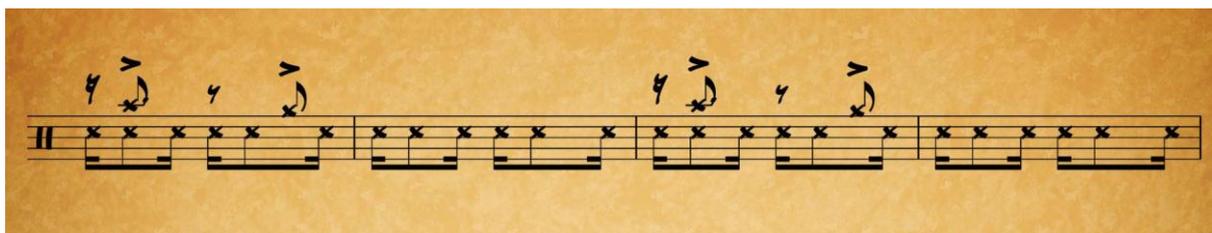


Figura 11: O “garfinho” citado por André Boxexa Santos.

Quanto às linhas de contrabaixo que começavam a ser usadas nessa época, o professor Omar Cavalheiro explica a necessidade da simplicidade e que não devemos fazer o desenho muito usado nos dias de hoje de colcheia pontuada mais semicolcheia para o contraponto gave das composições deste estilo de Choro.

Omar Cavalheiro: “ele (Cazes) falou: olha, você pode fazer qualquer coisa, agora, só não faz TUMTUM (colcheia pontuada mais semicolcheia)! Aí eu comecei a tomar consciência que o molho do samba fica muito mais legal!”.

Não fazer:



Figura 12: Não tocar samba assim.

E sim fazer:

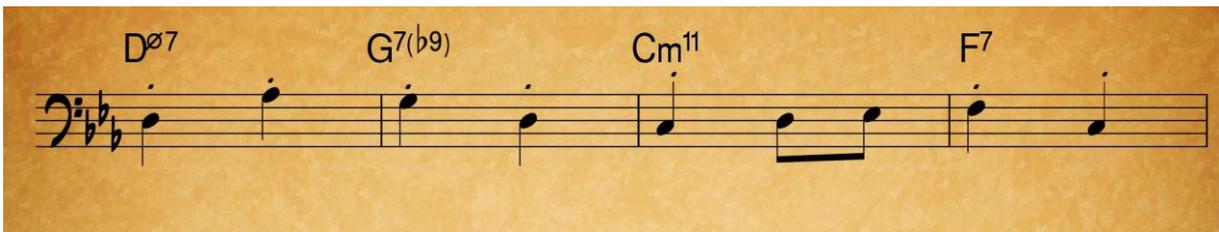


Figura 13: Tocar samba assim.

Oscar “Bolão”: “e fica gostoso cara, sabe?”.

Omar Cavalheiro: “duas semínimas, você acentua o segundo tempo e por ali você vai naquela economia... tem outros fazendo essa função, de repente entra um repique, entra uma coisa, entra um pandeiro, então naquilo ali você fazer o TUMTUM dá uma congestionada às vezes!”.

Para fechar o capítulo sobre Pixinguinha e seu estilo podemos deixar a fórmula clássica para termos contrabaixo e violão de sete cordas juntos na mesma orquestração, como nos lembra Luís Filipe de Lima:

Luís Filipe de Lima: “essa é uma ótima questão: o que esperar do contrabaixista que toca com junto com o violão de sete cordas e do violão de sete cordas que toca junto com o baixista? Eu acho o seguinte: pra mim a questão é clara, é preciso que o baixista ouça o sete cordas e é preciso que o sete cordas ouça o baixista. Tocar em conjunto é ouvir”.

3. RADAMÉS, O INVENTOR DO FUTURO⁵²



Figura 14: Samba Tradicional de Bituca - anos de 1930 a 1950.

3.1 Radamés Gnattali & Guilherme Fontainha

O maestro André Cardoso explica a importância de outro gênio que vem fazer parte da estruturação do samba e do choro e de toda a música popular brasileira, e que apareceu através das mãos de um grande professor do Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ, professor e maestro Guilherme Halfeld Fontainha.

André Cardoso: “Radamés tinha pretensões de se tornar um concertista”.

Henrique Cazes: “Na primeira audição do Concerto em Si bemol de Tchaikovsky no Brasil o solista foi o Radamés Gnattali.

André Cardoso: “O Guilherme Fontainha⁵³ tem um papel muito importante no início da carreira do Radamés. Primeiro que o Fontainha atuou tanto no Rio de Janeiro quanto no Rio Grande do Sul. Ele teve lá um papel importante no desenvolvimento da educação musical no Rio Grande do Sul que é o estado de onde vem Radamés Gnattali. Fontainha - que é mineiro de Juiz de Fora - se estabelece no Rio de Janeiro e Radamés vem ao encontro dele pouco tempo depois. Radamés tinha a intenção de se transformar num concertista, tanto que o primeiro concerto que o Radamés faz no Rio de Janeiro é no Instituto Nacional de Música - atual UFRJ - no salão Leopoldo Miguez, ele apresenta a sonata em Sol menor de Liszt, que é uma peça extraordinária, um “tour de force” para todo e qualquer pianista. Obviamente que a formação musical do Radamés tem também uma forte presença da música popular e da ópera, ele não se chama Radamés à toa - e a irmã se chama Aida. Claro que o Fontainha tinha a pretensão que o Radamés fosse um pianista concertista”.

O contrabaixista e compositor britânico Paul McCartney em 1994 escreveu uma nota que ficou eternizada em sua biografia⁵⁴ autorizada feita pelo fotógrafo Barry Miles⁵⁵: “I feel like the sixties is about to happen, It feels like a period in the future to me, rather than a period

⁵² Esse capítulo do documentário pode ser visto em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=Nv8BG2105Z8&feature=youtu.be>>.

⁵³ Maestro Guilherme Halfeld Fontainha (Juiz de Fora 1887 - Rio 1970).

⁵⁴ *Many Years From Now* (1997) - Miles, Barry – Londres: Holt Paperbacks, 1998, p I.

⁵⁵ Barry Miles foi fotógrafo dos Beatles durante quase todo o período de ascensão do grupo e tornou-se um dos maiores amigos do líder da banda e em 1997 escreveu sua versão da biografia de Paul McCartney.

in the past” - “Eu sinto que os anos sessenta estão prestes a acontecer, parece um período no futuro para mim, em vez de um período no passado”. Podemos dizer que o “futuro” da indústria fonográfica e dos gêneros que conhecemos hoje como música popular brasileira está nos anos de 1940, mais precisamente em 43, no programa “Um Milhão de Melodias”⁵⁶, que acontecia no Rio de Janeiro, nos estúdios da Rádio Nacional, sob a direção do radialista mineiro José Mauro e arranjos do maestro Radamés Gnattali. O arranjador entrou na rádio em 1936 vindo da concorrente Mayrink Veiga, numa estratégia de passar a ser a número um em audiência... Deu certo.

O programa ficou 13 anos no ar. Contava com os lendários Luciano Perrone à bateria, Pedro Vidal Ramos ao contrabaixo, Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, ao violão e também nesse instrumento Bola Sete e mais tarde Zé Menezes, na percussão João da Baiana e Heitor dos Prazeres e o próprio Radamés ao piano.

Mas para tentar explicar o fenômeno Radamés e sua inovadora maneira de escrever para grupos regionais temos que entender sua trajetória. Gaúcho, nasceu em 1906 em Porto Alegre, filho dos imigrantes italianos Adélia Fossati Gnattali, professora de piano, e Alessandro Gnattali, contrabaixista, fagotista e maestro. Teve a sorte de vir a ser aluno de um dos fundadores da maioria das escolas de música no sudeste e sul do Brasil, o maestro Guilherme Fontainha⁵⁷. Fontainha entre 1904 e 1914 estudou em Berlim e Paris, onde foi discípulo de um dos últimos alunos de Franz Liszt, o pianista Conrad Ansgor, e depois foi pupilo de Michael von Zadora, discípulo de Busoni. Fontainha trouxe Radamés pela primeira vez ao Rio em 1923 e depois novamente no fim da década de 20, desta vez para ficar e tentar um concurso para professor no antigo Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. Veio então a revolução de 1930...

André Cardoso (maestro e professor): “O próprio Radamés em um depoimento explica que a revolução de 30 foi um marco divisório na carreira dele, que ele esperava poder ingressar no Instituto Nacional de Música como professor através de concurso

⁵⁶ O repertório a ser apresentado em “Um Milhão de Melodias” era escolhido por Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa, com direção de José Mauro.

⁵⁷ Guilherme FONTAINHA (gestão 1931-1937), Guilherme Halfed Fontainha nasceu em Juiz de Fora (MG) em 25 de junho de 1887. Estudou piano no Instituto Nacional de Música. Transferiu-se para a Europa onde aperfeiçoou-se em Berlim e Paris. Apresentou-se em recitais em Berlim, Turim e Lisboa antes de retornar ao Brasil. Em 1916 foi residir em Porto Alegre, onde dirigiu o Conservatório de Música e fundou a Sociedade de Cultura Artística. No Rio Grande do Sul fundou conservatórios em diferentes municípios como Pelotas, Rio Grande e Bagé. Retornou ao Rio de Janeiro, onde tornou-se professor do Instituto Nacional de Música e, em 1931, foi nomeado seu diretor. Entre suas ações encontra-se a criação da Revista Brasileira de Música, primeiro periódico de musicologia do país. Escreveu e publicou “O Ensino do piano” (1956) e “A criança e o piano” (1968). Faleceu no Rio de Janeiro em 1970. - fonte: site da Escola de Música da UFRJ em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=132&Itemid=152.

e que a revolução de 30 adiou o concurso para o qual ele estava se preparando e ele por uma questão de necessidade acabou indo para a prática pianística em cinemas mudos, em cafés e nas rádios, primeiro na Mayrink Veiga e depois na Nacional. Onde ele construiu a carreira dele. Ele foi fundamental na música brasileira do século XX e de certa forma a obra composicional do Radamés transita na tradição da música europeia com sinfonias, quartetos e sonatas e tudo mais, mas com a presença forte da linguagem da música popular e do jazz, daquilo que ele tinha como prática musical na rádio”.

A rádio, principalmente as duas líderes na década de 1940, Rádio Mayrink Veiga e Nacional, eram a fonte cultural do Brasil, explica o contrabaixista Luiz Alves, um dos músicos que participou ativamente da música a partir dos anos de 1950, tocou nas boates famosas do posto seis em Copacabana e depois veio a fazer parte de movimentos como a Bossa-Nova e mais tarde da Música Popular Brasileira dos anos de 1970, que veremos no próximo capítulo.

Luiz Alves (contrabaixista): “A formação que a gente tinha era mais pelo rádio, a televisão começou depois e não tinha nada de música. Tinha a orquestra da Rádio Nacional com o Chiquinho do Acordeom, era a maior cultura da época e onde a gente aprendeu alguma coisa. Ah, o Radamés, é claro! O quinteto do Radamés que era a base das coisas”.⁵⁸

Biju, (Moacyr Viana Marques da Silva (saxofonista): “Radamés era o maestro da Rádio Nacional, eu trabalhei com ele na Rádio, Tinha orquestra com cinco saxofones, tinha um conjunto regional, a Rádio Nacional tinha tudo!”.⁵⁹

O desenvolvimento das rádios no Brasil custou um pouco a acontecer, havia experiências antes da década de 1930, mas foi só em meados de 30 e começo de 40 que a rádio veio a se popularizar, explica o musicólogo Flávio Silva:

Flávio Silva: “Há uma fronteira! Tanto que o grande desenvolvimento da rádio a grande popularização da rádio vai acontecer não na época que o cara pegava um bambu e esticava um fio e pegava a tal da “rádio galena” para ouvir rádio com uma chiadeira infernal, mas vai acontecer a partir do momento em que a rádio se eletrifica e que o disco se eletrifica, ao mesmo tempo”.

Radamés Gnattali vai pegar “carona” no sucesso das rádios já como arranjador, posto mais importante que o de apenas pianista instrumentista.

Henrique Cazes: “a partir de 1936 o Radamés que era pianista na RCA Victor começa também a escrever os seus arranjos. E assim como o Pixinguinha teve a Carmen Miranda para fazer sucesso com a música “Taí” e espalhar o nome dele como arranjador o Radamés teve o Orlando Silva, o cantor das multidões, e o Radamés se

⁵⁸ Entrevista filmada como o contrabaixista Luiz Alves em 18 de abril de 2016 em Copacabana, Rio de Janeiro.

⁵⁹ Entrevista filmada com o músico Moacyr Viana Marques da Silva, o Biju, em 13 de abril de 2016 no bairro do Grajaú, Rio de Janeiro.

transforma então, com uma característica muito diferente do Pixinguinha num orquestrador. Ele usava cordas e quando a gente fala cordas muitas vezes naquelas gravações dos anos 40 era um cello e dois violinos. Era uma coisa muito... os estúdios eram pequenos e as condições técnicas eram também pequenas, mas ele fazia aquilo com muito capricho, por exemplo a música “Lábios que Eu Beije” que tem o primeiro solo de violoncelo da música popular no Brasil, cantada pelo Orlando Silva, com o Iberê Gomes Grosso no cello. São coisas marcantes que vão fazer o Radamés se destacar do Pixinguinha e eles distribuírem o repertório na gravadora, o Radamés cuidando da parte mais romântica e o Pixinguinha da parte mais carnavalesca, das marchinhas, etc.”.

Flávio Silva: “eu ouvi uma vez o Humberto Franceschi⁶⁰, um tremendo colecionador de gravações, um cara muito mais radical que o Tinhorão em matéria de fidelidade às origens. Ele uma vez me mostrou uns arranjos do Radamés que eram imitação barata de coisas americanas. Mas era aquele negócio, o Radamés tinha fabricar instrumentação uma atrás da outra. De vez em quando ele tinha tempo e mais interesse pela música para fazer uma coisa melhor. Mas quando tinha que fazer qualquer coisa ele escrevia de qualquer jeito”.

Tudo era preciso ser inventado ou reinventado, a forma de tocar o samba nos grupos que estavam sendo arregimentados, verdadeiras *jazz bands*, com bateria, piano e contrabaixo, era novidade aqui, mas tratava-se de uma cópia do formato que há mais de uma década dava certo nos Estados Unidos. Estamos numa era, década de 1930, onde os bateristas aparecem tocando ritmos estrangeiros (foxtrot e ragtime) sem saber ao certo como “traduzir” o que já se ouvia nos regionais e os contrabaixistas estavam começando a lidar com músicas quase todas sem o arco e tendo que começar a ler acordes cifrados ao invés da notação musical tradicional. Radamés inventou o futuro, a partir dele houve uma base escrita e gravada a ser estudada e copiada pelos demais em várias formações. Ele inovou inclusive “desconstruindo” o que já estava sedimentado, como quando “corrompeu” o que se fazia aos contrapontos graves no violão de sete cordas, coisa que ele pôde levar ao extremo mais tarde na Camerata Carioca⁶¹, na década de 1970 e 80.

Luís Filipe de Lima: “as frases de sete cordas que ele escrevia... o violão de sete cordas é uma espécie de “baixo contínuo” do choro e do samba, é tocado de uma maneira livre e improvisada e claro que tem seu espaço delimitado e uma linguagem delimitada assim como uma fraseologia delimitada, mas dentro de muito espaço. Pouquíssima gente escrevia frases para o violão de sete cordas, no máximo obrigações - o que se chama mais no vocabulário de guitarra elétrica de riffs. Mas fora isso era

⁶⁰ Humberto Franceschi (Rio de Janeiro 1930-2014) foi escritor, pesquisador, colecionador e fotógrafo. É considerado uma das maiores autoridades no campo da tecnologia do som. Durante décadas, dividiu-se entre pesquisas sobre a história da indústria fonográfica brasileira – que resultaram em dois livros essenciais – e a busca por discos de 78 rpm. A coleção, iniciada como um passatempo, acabou por se tornar um dos maiores acervos sonoros do país, com gravações que abrangem toda a primeira metade do século XX. Fonte: Instituto Moreira Salles.

⁶¹ Camerata Carioca original era: Joel do Nascimento (bandolim), Raphael Rabello (violão de sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho (violão de seis), Celsinho Silva (pandeiro) e Luiz Otávio Braga (violão de seis).

muito raro alguém escrever um arranjo com frases de ponta a ponta para o violão de sete cordas. Inclusive, um músico que visse uma partitura pela frente iria “esbofetear” o arranjador. Agora, nesse contexto ele escreveu para a Camerata Carioca, com arranjos que valorizavam nuances e cada instrumento solava, o cavaquinho era capaz de solar determinados trechos e também fazer contracantos não apenas acompanhamentos e os violões ídem naquela formação. Então o Radamés começou a escrever frases que também não tinham muito a cara do violão de sete cordas tradicional, já tinham outros elementos, harmonizações que não eram comuns ao choro tradicional e algumas frases com sentido claramente pianísticas. Claro. Não foi à toa, o Radamés sabia plenamente o que estava fazendo”.

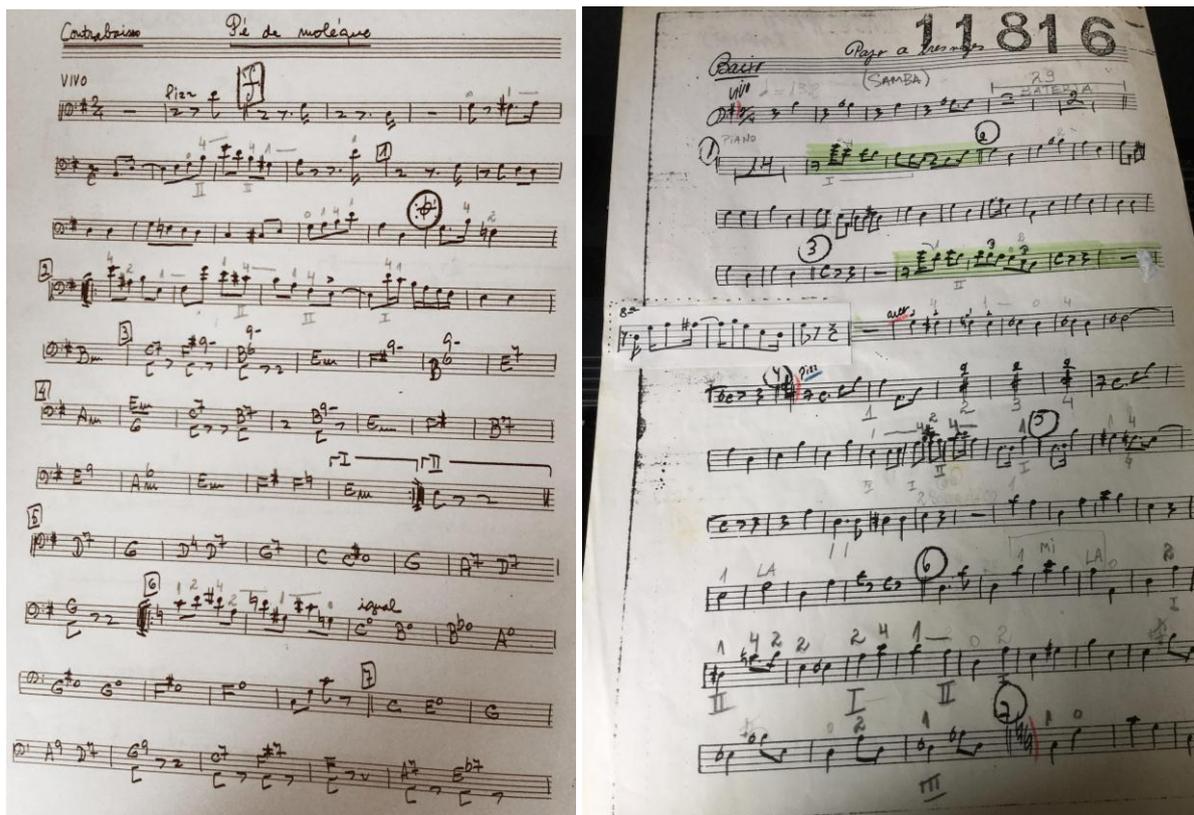


Figura 15: Partituras para o contrabaixo originais do quinteto de Radamés Gnatalli.

Radamés era filho de um contrabaixista (também fagotista e maestro), por essa razão dominava a escrita para o instrumento, sempre soube explorar neste o contraponto grave e foi adaptando os gêneros para o instrumento desde o primeiro momento, sempre dando liberdade para o músico se expressar.

Omar Cavalheiro (contrabaixista e professor): “O Radamés às vezes fazia a parte inteira, no “Bate Papo a Três Vozes” ele fez tudo! Se você olhar a partitura ela é preta de notas, a partitura original que o contrabaixista Pedro Vidal Ramos tocou. Eu fiz uma ou outra modificação quando a gente regravou com o Novo Quinteto, mas tinha muito hora **cifra**, hora a **linha de contrabaixo escrita** (notação), então ele também dava liberdade, ele tinha uma característica que o que o músico fizesse em cima do que ele escreveu ele dava “carta branca”, ele aprovava! Ele costumava a dizer assim: “poxa, eu escrevi o arranjo, mas quem está tocando é você! É o contrabaixo! Faça isso!”.

3.2 Cifragem Alfabético Numérica

Muitos músicos mantêm a “impressão” que não havia cifragem de acordes nas décadas de 30, 40 e 50, pois Radamés era apenas uma das exceções a usar essa linguagem. A cifragem alfabético numérica dos acordes, ou cifragem americana, como era conhecida, aparece mais fortemente no momento pré-Bossa-Nova, mas já era usada desde 1940, basta conferir o material do quinteto de Radamés Gnattali.

Wilson Das Neves (lenda da bateria): “por exemplo, não tinha cifra! Quando eu comecei a gravar na década de cinquenta não tinha cifra. Era nota, o piano tocava aqueles cachos de nota e o violão também, não tinha cifra! Aí com o advento da Bossa-Nova veio o negócio de cifra. O cara colocava décima terceira, vigésima não sei o que, uma coisa mais moderna, mas a diferença taí, pra mim o ritmo é o samba”.

O músico Zeca Assumpção, que veio a substituir o pioneiro contrabaixista Pedro Vidal Ramos, desfaz essa impressão, com a excelência de quem tocou com Radamés com o mesmo material que era usado desde a era das rádios.

Zeca Assumpção (contrabaixista e um dos membros da banda de Radamés): “Não, Radamés já escrevia cifra!”.⁶²

Sobre o surgimento dos acordes cifrados como linguagem e como era difícil ter acesso à essa informação fala o músico Henrique Cazes:

Henrique Cazes: “O guitarrista Zé Menezes contou-me uma coisa, que em 1945 quando ele chega ao Rio de Janeiro ele ouviu dizer que tinha um cara que ensinava cifra, ensinava a escrever e ler cifra. Era uma novidade que estava chegando. E era um cara que na verdade não era músico, ele era um copista de uma editora, mas tinha passado um tempo nos Estados Unidos e lá ele tinha aprendido aquilo”.

Uma figura importante no aspecto da cifragem de acordes no Brasil foi Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto⁶³, multi-instrumentista que foi um grande experimentador no campo dos

⁶² Entrevista filmada com o contrabaixista Zeca Assumpção em dois de outubro de 2016 no Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

⁶³ Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (São Paulo 1915 — Rio de Janeiro 1955) foi um compositor, violonista e multi-instrumentista brasileiro. Filho do casal de imigrantes portugueses Antônio Augusto Sardinha e Adosinda dos Anjos Sardinha, foi o primeiro a nascer no Brasil. O pai tocava guitarra portuguesa e violão. Desde muito cedo interessou-se pela música, iniciando seus experimentos em uma viola improvisada de pau e corda. Desde os 11 anos de idade, começou a trabalhar para auxiliar no sustento da casa, empregando-se como ajudante numa loja de instrumentos situada no bairro do Brás. Seu primeiro instrumento, um banjo, lhe foi dado por seu irmão Batista, que além de dedilhar o instrumento, era violonista e cantor. Ao longo de sua carreira, estudou música com Atílio Bernardini e composição com João Sepe, cursando matérias afins com Radamés Gnattali, de quem foi grande amigo. Em 1926, com 11 anos de idade, começou tocando banjo no conjunto Regional Irmãos Armani, passando a ser conhecido desde então como Moleque do Banjo. Sua primeira oportunidade surgiu em 1929, quando, na

acordes ainda na década de 1930 e pertenceu ao conjunto de Radamés Gnattali. Garoto viajou com Carmem Miranda para os Estados Unidos, onde poderia ter aprendido a cifragem alfabético numérica usada lá, segundo o professor Paulo Sá.

Paulo Sá (professor e bandolinista): “A importância do Garoto (Anibal Augusto Sardinha): ele nasceu em 1915 (São Paulo) e morreu em 1955 (Rio de Janeiro), ele teve a vida muito curta e com 25 anos ele já era músico profissional, músico feito praticamente, teve uma trajetória relâmpago, já era famoso no meio musical de São Paulo, daí o apelido “Garoto”, pois desde muito cedo já se destacava. A convite da Carmen Miranda foi como ele veio para o Rio de Janeiro, para as rodas musicais, e ficou logo conhecido. Ele tocava não só o violão, mas outros instrumentos como o banjo tenor, inicialmente o apelido dele era o “Garoto do Banjo”. Ele já tinha uma grande desenvoltura no violão e usava umas harmonias arrojadas, fazia isso naturalmente. A Carmem Miranda chamou ele para o Bando da Lua⁶⁴, em 1939 ele já estava nos Estados Unidos e em 1940 ele teve, de volta no Brasil, contato com o Radamés Gnattali e em 1946 ele foi pra Rádio. A importância dele no campo harmônico, ao meu ver, foi que ele teve um contato in loco com a cultura jazzística americana, enquanto ele estava lá muitos daqueles músicos do jazz, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, todos esses iam ver o Bando da Lua tocar não pela Carmem Miranda, mas para ouvir o Garoto. Então obviamente que ele teve lá o contato direto com essa parte harmônica do jazz e naturalmente ele trouxe isso na sua bagagem musical, podemos chamar de influência, para o Brasil”.⁶⁵

A dificuldade em se aprender cifragem de acordes ainda nos anos de 1950 é exemplificada pelo mais profícuo produtor da Bossa-Nova, Roberto Menescal. Menescal é guitarrista e arranjador e foi aluno de Guerra-Peixe, entre outros.

Roberto Menescal (produtor e guitarrista): “Eu me lembro da primeira coisa assim (cifra) foi com o Carlinhos Lyra, eu tava com uns 18 anos, eu tinha um ano de violão, e entrei para estudar de noite no colégio por causa do exército, e no primeiro dia de exército já falaram pra mim assim: tem um cara aqui que toca violão e é compositor e tem até uma música gravada, imagina! Era o Carlinhos Lyra que tinha gravado uma música dele com a (cantora) Sylvinha Telles. Então me levaram à ele e falei: pô que legal você toca? Então vamos lá pra casa tocar! Então já “matamos” o primeiro dia de

exposição no Palácio das Indústrias, atuou num grande conjunto tocando ao lado de Canhoto, Zezinho e Mota. Posteriormente, formaram um conjunto orquestral. Seu ingresso na vida artística deveu-se inicialmente ao cantor Paraguassu, com quem fez suas primeiras gravações e várias excursões pelo interior de São Paulo. Em 1930, estreou em disco solo, quando o maestro Francisco Mignone, na época diretor artístico da Parlophon, o recebeu para um teste, ao lado do violonista Serelepe. Foram convidados a gravar neste mesmo dia, registrando o maxixe-choro "Bichinho de queijo" e o maxixe "Driblando", ambas composições de sua autoria, em duo de banjo e violão. Apresentando-se na Quarta Caravana Artística e na Rádio Clube Paranaense, recebeu proposta para atuar com Aimoré no Cassino Farroupilha, em Porto Alegre, onde assinaram seu primeiro contrato como dupla. De lá seguiram para a Argentina, acompanhando Carlos Gardel em alguns números. Retornando a São Paulo, a dupla apresentou-se a Sílvio Caldas que os convidou para uma temporada em Santos, na qual obteve grande sucesso tocando violão tenor. Em 1936, gravou com solos de guitarra havaiana com acompanhamento de Aimoré duas obras suas, o choro "Dolente" e a valsa "Moreninha". Neste mesmo ano, por indicação de Sílvio Caldas e através de César Ladeira, Garoto e Aimoré foram convidados a atuar na Rádio Mayrink Veiga, emissora que possuía na época um dos melhores elencos do Rio. Citação: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, no link: <http://dicionariompb.com.br/garoto>.

⁶⁴ Bando da Lua era o grupo que acompanhou a cantora Carmem Miranda no Brasil e nos Estados Unidos, vários músicos se destacaram ali e alguns se tornaram grandes produtores, como o caso de Aloysio de Oliveira que veremos no próximo capítulo.

⁶⁵ Entrevista filmada com o Professor Doutor Paulo Loureiro de Sá em quatro de abril de 2017 no Rio de Janeiro.

aula e eu acabei “matando” o ano inteiro, no final do ano eu parei, pois vi que não dava para estudar. Mas o Carlinhos já escrevia cifra, meio dele, ela sabia uma coisinha, aprendeu não sei se com o Garoto, pois ele ficou amigo do Garoto. Eu me lembro também que me falaram de um guitarrista chamado Bandeirante⁶⁶ que morava no bairro de Botafogo e que tinha um método de acordes. Eu peguei um ônibus fui à Botafogo, numa vilazinha, e ele vendia o método, comprei, era um método de acordes que dizia mais ou menos assim: I, II, III do tom e passagem, passagem era acorde do primeiro grau com sétima. Era isso nas várias tonalidades, mas não se falava em cifra ainda, falava, por exemplo: Dó, Sol com a sétima, o máximo da cifra era isso... passagem, que era a tônica com a sétima (para ir ao tom vizinho). Andei por ali em tudo e comecei a fazer a minha cifra e quando tinha um acorde um pouco diferente eu escrevia é X com a nota ré, C7 com ré, por exemplo, que é o C7(9) - ou apenas C9 na cifragem americana. E assim fui fazendo, mas aí começa descobrir uma coisa um outro músico, e quando montei o meu quinteto que tinha Sérgio Barrozo (contrabaixo), Hugo Marotta (vibrafone), etc. o Hugo e o Sérgio trouxeram um pouco de cifra (como eles entendiam) e nós fomos unificando a cifra, cifra NOSSA. Até hoje eu não sei o que que é o certo. Escrevo umas coisas de uma maneira aí vem o cara... o Andy Summers vem da Inglaterra, guitarrista do “the Police” e pergunta: “esse acorde de sétima maior que você está falando é isso: C⁺?” E ele desenha uma “piramidezinha” que é uma maneira de escrever, eu não sei qual é o certo! A gente começou a pegar as partituras, pedir partituras lá de fora, e ali a gente começou a ver a forma que eles mais usavam. Não vou te falar se é o certo ou errado que eu não saberia dizer, mas era a forma que as orquestras usavam lá, então isso em 1957-58 começamos a ter uma consciência que existia uma linguagem para facilitar até, ao invés de escrever tudo”.⁶⁷

Henrique Cazes: “Eu acredito que por um momento no começo dos anos quarenta essa cifra apareceu, que foi uma simplificação que melhorou muito a vida das pessoas que escreviam muito. O Radamés dizia: “quando ficava apertado de tempo eu colocava uma cifra e escrevia SOLO DE PIANO, chegava na hora fazia”, não dava tempo de fazer o arranjo”.

Luiz Alves (contrabaixista): “Mas cifra mesmo eu comecei estudar independente (autodidata), mais tocando mesmo. Em gravações com o Wagner Tyso (pianista), nós começamos a tocar juntos, na época a gente era novo, e fomos tocando em várias formações e eu fui pegando as coisas assim”.

A partir desse cenário podemos então concluir que entre o final dos anos de 1930 até a década de 1950 os contrabaixistas que então apareceram para suprir a demanda das rádios tinham que se inserir nessa nova linguagem cifrada, além de ter conhecimento da notação tradicional, ainda largamente utilizada. Sim, havia contrabaixo em muitas gravações já, os anos de 1950 foram muito bons, mercadologicamente falando, para esse instrumento e para os trios de piano jazzístico (piano, contrabaixo e bateria) em detrimento dos regionais. O violão de sete cordas foi perdendo espaço para os novos contrabaixistas. Radamés desde muito cedo escrevia para o instrumento e foi, talvez sem querer, um dos principais vetores de popularização do mesmo.

⁶⁶ Bandeirante (São Paulo 1923- Rio de Janeiro 1980) chamava-se Edhir Izzi Lins e dava aulas de harmonia nos anos de 1940-50 e tinha um método editado: mais informações em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/visualizar/Bandeirante-Edhir-Izzi-Lins>.

⁶⁷ Entrevista filmada com o produtor Roberto Menescal em 22 de março de 2017 no Recreio dos Bandeirantes, Rio de Janeiro.

3.3 O Contrabaixo e a bateria de “mãos dadas” na nova linguagem

Henrique Cazes: “O Radamés vai usar contrabaixo muito cedo, inclusive ele tem aquela peça dedicada ao pai dele: “Canção e Dança”, era uma peça dos tempos da juventude dedicada ao pai. Uma peça que já foi tocada, eu mesmo vi o Sandrino (Santoro) tocando isso”.

O principal contrabaixista de Radamés era Pedro Vidal Ramos, gaúcho nascido no começo do século XX que estudou contrabaixo com o italiano Rodolfo Battesine no Uruguai e voltou para o Brasil no final da década de 1920. O músico atuou tanto na música erudita - era o contrabaixista principal da Orquestra Sinfônica Nacional - quanto na popular. Vidal, como era conhecido, até hoje é referência para identificarmos o estilo de se tocar contrabaixo de toda a Era do Rádio no Brasil, de 1930 a 1950. Ele foi uma figura tão lendária quanto enigmática para a história da música brasileira, pois a falta de informações sobre sua vida pessoal chega a ser curiosa, assim como seu desaparecimento em meados da década de 1980 após ter milhares de registros em fonogramas.

Sandrino Santoro (contrabaixista e professor): “O Vidal (Pedro Vidal Ramos), que foi um grande amigo meu, e tocamos juntos na Sinfônica Nacional um do lado do outro, uma faz ele foi spalla depois eu, foi assim uma coisa maravilhosa!”⁶⁸

Dazinho - Gildásio Paiva (baterista): “O Vidal tinha a mania de falar difícil!”.

Sandrino Santoro: “Ele foi aluno no Uruguai do (Rodolfo) Battesine. A gente se dava muito bem.

Sandrino Santoro, quando perguntado sobre o paradeiro de seu colega de Orquestra Sinfônica Nacional, simplesmente não soube responder qual foi seu fim, assim como todos os outros vinte entrevistados nessa pesquisa. Vidal desapareceu em meados dos anos de 1980. Os músicos mais antigos lembram-se dele mesmo sem poder dizer seu paradeiro.

André Tandeta (baterista e professor): “O Vidal era do conjunto do Radamés e os músicos “das antigas” tem muitas estórias com o Vidal, algumas bem engraçadas.”

Oscar “Bolão” Pelon (baterista): “Eu não sei, mas acho que é coisa dos anos quarenta, o grupo era: Vidal (contrabaixo), Chiquinho do Acordeom (no acordeom), antes de Zé menezes (guitarra) era o Garoto, Luciano Perrone (bateria) e Radamés (piano)”.

⁶⁸ Entrevista filmada com o Professor Sandrino Santoro em sete de abril de 2016 no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro.

Henrique fala da modernidade dos arranjos de Radamés e seu grupo, com Pedro Vidal Ramos e Luciano Perrone ainda na década de 1940.

Henrique Cazes: “um exemplo que a gente pode buscar de uma orquestração no padrão como é hoje em dia é a gravação original da música “Copacabana⁶⁹” (1946 de Braguinha e Alberto Ribeiro lançada pela Continental) com Dick Farney cantando e cordas, um arranjo muito bonito, harmonia linda, e tá lá o contrabaixo e o contrabaixo é o Vidal, Pedro Vidal Ramos, que era companheiro do Radamés já lá na Rádio Nacional, antes certamente já teriam tocado em alguns lugares e tinha uma coisa: o Luciano Perrone conhece o Radamés em 1929 e vão trabalhar juntos de 1929 até 1986 quando o Radamés fica doente”.

André Tandeta: “É que eles dois se conheceram, Radamés e o Perrone, em Poços de Caldas - MG - tocando num casino”.

Sobre Luciano Perrone, baterista revolucionário dos grupos de Radamés, fala Wilson das Neves.

Wilson Das Neves: “ele era um solista, baterista solista. Tem uns que são e outros não. Eu por exemplo nunca me preocupei em solar, eu solava quatro compassos, oito no máximo e já tava achando muito, porque meu negócio era acompanhar eu gostava de colocar a orquestra do meu jeito”.

Quem substitui o contrabaixista Pedro Vidal Ramos quando este se “aposenta” é o paulistano Zeca Assumpção, na década de 1980. Zeca estava de volta ao Brasil depois de ter estudado nos Estados Unidos e foi assimilado por Radamés, que sempre foi um grande entusiasta por novos talentos.

Zeca Assumpção: “Eu tive que me adaptar não só a esse samba mas à maneira de tocar dentro do grupo do Radamés que tinha a maneira de tocar do Perrone, ele (Perrone) fazia as melodias nos tambores. Eu conheci o Radamés através do Sergio Saraceni, que era um músico compositor da Globo etc. Eles eram amigos, ele, o Radamés e o Didier Luita (Aluisio Didier), e através deles eu fiquei amigo do Radamés, mas não de tocar e sim de ir em bar para tomar chopp. Eu tocava na boate People nessa época e um dia eles apareceram de noite lá, o Radamés e o Sérgio, eles ficaram ouvindo eu tocar e tudo mais. No dia seguinte fui encontrar com eles novamente para tomar um chopp e o Radamés falou: “Zeca, você não quer tocar no meu conjunto que nós estamos remontando, o quinteto? Eu gostaria que você tocasse comigo”. Eu respondi: Radamés, eu não tocar com vocês porque eu não sei tocar a sua música, vocês tocam um choro que eu nunca toquei na verdade! Eu acho difícil pra mim! E ele falou: “Então você vai aprender”. Depois disso eu fui “obrigado” a tocar com ele, fui morrendo de medo porque eu sabia que era difícil, mas ele e todos os demais do grupo foram muito pacientes comigo, tiveram a paciência de eu aprender e estudar, ensaiar, e repete aqui e repete ali, e tal. Eu toquei, foi um prazer enorme tocar com o Radamés e o grupo original, eu estava fazendo o lugar do Vidal”.

⁶⁹ A canção *Copacabana* de João de Barro e Alberto Ribeiro pode ser ouvida no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=s9c614gBu6U>>.

Pedro Vidal Ramos foi sem dúvida o contrabaixista que mais gravou na Era do Rádio. O grupo ao qual pertencia, que era geralmente a base de todas as orquestrações de Radamés, era tão entrosado que gravava um disco (Long Play de 40 minutos) por tarde em gravadoras tais como a Continental e Odeon quase todos os dias, e Henrique Cazes explica o porquê.

Henrique Cazes: “a verdade é que quando inaugura a Rádio Nacional em 1936 o Radamés já tem esse trio de base, piano, baixo e bateria e vai tocar com essa formação em tudo. As gravações todas até o final dos anos 50... o final dos anos 50 tem um ponto fora da curva que é disco “Paulo Moura Interpreta Radamés”, que é um outro contrabaixista (na contracapa do disco aparece somente como Paulo) que é uma coisa um pouco da época, aquela época já querendo ser meio Bossa-Nova”.

Enquanto isso, acontecia uma pequena revolução no subúrbio. Vários músicos entrevistados apontam para um dos vetores que “normalizaram” o modo de tocar os gêneros cariocas, e seu nome era: Maestro Joaquim Antônio Langsdorf Naegle, que tinha uma escola de música no bairro do Méier e ensinava, junto com seus filhos, bateria, contrabaixo, instrumentos de metais, entre outros. Ele foi professor de músicos como o contrabaixista Luiz Alves, o baterista Bituca, o baterista Dazinho, entre muitos outros. A importância dele levou inclusive a FUNARTE a fazer um estudo sobre sua vida.

Wilson Das Neves: “O Bituca me levou para a escola onde ele estudou que era ali no bairro do Méier (zona norte do Rio de Janeiro), na rua Visconde de Tocantins, 27, professor Joaquim Naegle⁷⁰”.

Luiz Alves “Aí eu comecei a me interessar por estudar e fui estudar na escola do professor Joaquim Naegle”.

Dazinho: “eu fui estudar com o professor Joaquim que era lá no Méier, na rua Tocantins lá no Méier”.

Wilson Das Neves: “Ele foi professor de muita gente⁷¹: Bituca, Edison Machado andou estudando lá também, o Darcy da Cruz do trompete, uma porção de músicos estudou com ele. Mas quando eu comecei estudar com o Joaquim eu não ia no baile com o Bituca para dançar, eu já colocava uma cadeira e ficava sentado ao lado dele com a orquestra do Permínio Gonçalves na associação dos empregados do comércio, ali na Avenida Rio Branco, no centro”.

⁷⁰ O professor e maestro Joaquim Antônio Langsdorf Naegle (1899-1986) e seus filhos tinham uma escola no subúrbio e ensinavam vários instrumentos, tais como contrabaixo, violão, percussão e sopros.

⁷¹ Segundo a experiência própria do baterista Kleberson Caetano as aulas de Joaquim Naegle eram caóticas, “todos tocavam ao mesmo tempo e ele ia gritando o que fazer no meio daquela bagunça”. - entrevista gravada em 15 de abril de 2017.

Sobre Bituca:

André “Boxexa” Santos: “O Bituca que eu conheci e com quem eu convivi e estudei, o grande Edgar Nunes Rocca, é uma referência incontestável na bateria e na percussão do Rio de Janeiro e do Brasil”.

Saulo Bezerra (contrabaixista): “o Bituca, eu admirava muito ele, pois tinha uma classe para tocar, tocava assim, parecia que ele viajava nos pratos, já o Wilson das Neves era aquele escracho, já largava a mão de tudo quanto é jeito. Agora, o Bituca... ele parecia estava costurando as coisas, impressionante a maneira dele tocar”.⁷²

André “Boxexa” Santos: “além do livro do Bituca nº1, um livro verde e amarelo chamado Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão, depois veio o nº2 que é o livro da bateria: Bateria, Método Moderno e Prático, com a capa laranja e amarela. São os números 1 e 2 da Escola Brasileira de Música, depois veio o de bandolim, o de violão de sete cordas, de cavaquinho do Henrique Cazes, Luiz Otávio Braga, e muitos outros”.

3.4 O Samba Cruzado

O Samba Cruzado, Cruzado por ter que cruzar os membros superiores, era o próximo passo para os bateristas, e contrabaixistas, das décadas de 1940-50, e para a música brasileira - o primeiro foi o samba tradicional, transcrito à moda do Bituca no começo deste capítulo. Nada mais é que uma “tradução” do que estava-se fazendo nas Escolas de Samba naquele tempo, final dos anos quarenta, para a bateria. Uns atribuem sua criação à Jadir de Castro⁷³, mas a primeira notação desse gênero foi de Edgar Nunes Rocca, o Bituca.



Figura 16: Samba Cruzado de Bituca - anos de 1940 a 1960.

Wilson Das Neves: “Mas aquele samba tradicional é muito difícil de tocar (refere-se ao samba cruzado), você vê que ninguém toca mais aí, porque é difícil, não é fácil você coordenar (motoramente os membros), o Hildofredo (Correia) tocava assim, Jadir de Castro tocava assim, Coroa... são os bateristas que eu me lembro... Sut, Sutinho, Bituca, lógico, Plínio Araújo, Cremildo... quem mais... Mesquita, eram os

⁷² Entrevista filmada com o contrabaixista Saulo Bezerra, filho do também contrabaixista lendário Gabriel Bezerra que atuou em gravações como o disco COISAS de Moacyr Santos, Sivuca, Jackson do Pandeiro, etc, em 15 de abril de 2016 no Rio de Janeiro.

⁷³ Jadir de Castro (Campos 1927 - Cabo Frio 2015) baterista que iniciou sua carreira artística aos 14 anos de idade, atuando como baterista na Grande Orquestra da Rádio Clube do Brasil - fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

bateristas que eu via tocar assim cruzado, eram vários, todo mundo tocava assim, cada um dando a sua maneira de tocar, por exemplo: o Hildofredo tocava UMA e UMA, “punsquipunsqui”, o Bituca tocava UMA e DUAS e eu aí passei a tocar DUAS e DUAS. Eu fui criar a minha porque o professor Joaquim (Naegle) dizia para mim: ouça todos, veja todos e tire a sua”.

Oscar “Bolão” Pelon: “Essa história de samba cruzado foi do Jadir de Castro, foram quatro caras: Seu Jadir de Castro, Hildofredo Correia, Edgar Nunes Rocca (Bituca) e Wilson das Neves. O seu Jadir antes de falecer eu conversei com ele, ele disse que o Eliseu, percussionista, faltou ao trabalho, ficou aquele buraco, e ele tinha que se virar sozinho então ocorreu ele fazer isso: fazer uma coisa mais constante na caixa e ele fazia (cruzando os braços) o surdo com a mão esquerda, por isso que se chama cruzado, porque cruzava assim, eu sou gordo e por isso não consigo fazer. Tocava no surdo, um toque preso e outro solto, como se fosse um surdo mesmo (surdo de Escola de Samba é muito maior). Depois o Hildofredo Correia que andava muito perto do Jadir, começou a fazer o primeiro tempo no tom tom agudo e o segundo no surdo (tom tom grave), então: pim (agudo) pom (grave), e na caixa ficava no aro a divisão parecida com o tamborim, e o bumbo já era aquele bumbo duplo (colcheia pontuada mais semicolcheia ou semínima pontuada mais cocheira se escrita em ala breve): pum, pum-pum, pum-pum... depois veio o Bituca que fez a variação que eu mais gosto: um no agudo, um no grave e dois no agudo, pim, pom, pim-pim... e o Wilson das Neves veio fazendo: dois no agudo e dois no grave, pim=pim, pom-pom, etc. Então tem quatro versões desse negócio de samba cruzado, entendeu?”.

Junto com o Samba Cruzado vem o Bumbo Duplo, trata se da figura rítmica de uma colcheia pontuada mais uma semicolcheia repetida “ad aeternum”, odiado pelos sambistas tradicionais vindos de regionais e amado pelos que viriam a fazer parte do próximo movimento, a Bossa-Nova. O curioso é que muitos músicos que começaram antes da Bossa- Nova não fazem essa figura rítmica, um deles era o próprio a Tom Jobim, que veremos no próximo capítulo.

André “Boxexa” Santos: “do que ele (Bituca) me disse e eu tive oportunidade de ouvir de outras pessoas realmente o Hildofredo Coreia seria o camarada que começou a colocar as duas batidas no pedal do bumbo. Talvez na hora que precisou economizar um surdo, enfim a origem da bateria é um pouco por aí se for lá no passado”.

Oscar “Bolão” Pelon: “Me parece que atribuem o bumbo duplo ao Hildofredo, não sei quando o Hildofredo fez, mas eu tenho gravação de 1947 que o Manoel Chagas, o Sutininho (1931-2005) numa música da Rádio Nacional, o concerto para bateria do Pixinguinha, o Sutininho começa a fazer um solo e lá está essa figura: pum-pum, pum-pum, pum-pum... eu acho que eles usavam muito para solos, para sustentar a “coisa” do solo porque na condução não tinha muito isso não, isso vem depois (na Bossa-Nova). Agora, é uma figura rítmica muito interessante, dá até para fazer uma tese sobre ela, colcheia pontuada mais semicolcheia, se você for nos baixos do Ernesto Nazareth está lá: pim, pom-pom, pom-pom, pom-pim, pom-pom. Se você vir a maneira de tocar o surdo você faz duas também é ela aqui mais uma vez. Agora, na verdade, o Luciano Perrone, que eu vi muito tocar, ele **POUCO USAVA** o bumbo!”.

4. A BOSSA-NOVA E A DÉCADA DE 1970⁷⁴

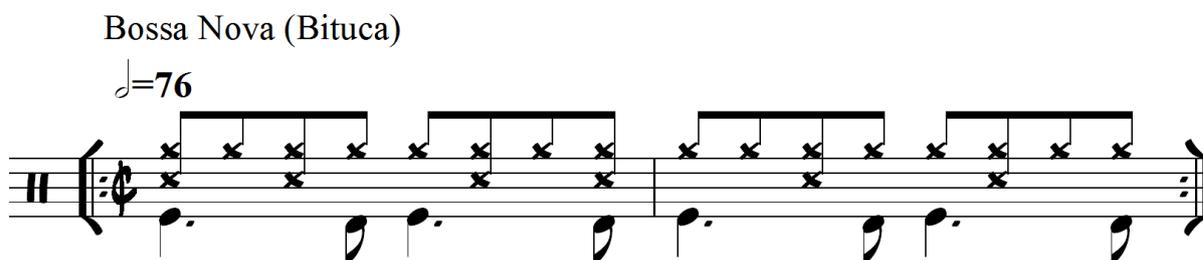


Figura 17: Bossa-Nova (Bituca).

A Bossa-Nova! Uma vez, em uma Master Class que ministrei no College of Charleston - SC - EUA, um estudante perguntou-me: “quem foi o maior baixista da Bossa-Nova?”. Eu parei e pensei muito, afinal como definir “o maior contrabaixista”? O que tocou melhor? Subjetivo! O que definiu um caminho diferente do que vinha antes? Igualmente subjetivo! O que mais gravou? Mas onde esses números podem ser encontrados? O que mais tocou nas gravações mundialmente mais famosas? Sim, isso é relevante. O músico que mais gravou em fonogramas que até hoje são ouvidos mundo afora foi o contrabaixista que gravou com Tom Jobim nos Estados Unidos, que gravou os álbuns *Wave* (1967 A&M Records), *Stone Flower* (1970 CTI Records), *Tide* (1970 A&M Records), *Matita Perê* (1973 A&M Records), *Urubu* (1975 Warner) e mesmo o *Antônio Brasileiro*, de 1994, um pouco antes de sua morte, pela A&M Records. Depois de uma breve pausa respondi: Ron Carter.

Como um americano poderia representar a Bossa-Nova na seção rítmica? Simples: a cultura muitas vezes é cíclica, retrofagista e, às vezes, surpreendente, como vamos ver nos depoimentos de nossos entrevistados.

Não me aprofundo na história de Tom Jobim pois ele, baseado na pesquisa e depoimentos aqui coletados, pouco tem a ver com as mudanças rítmicas que iam aparecendo. Sua participação mais direta foi como um grande arranjador e compositor atento às mudanças que estavam ocorrendo. Uma das maiores provas disso era a paciência virtuosa que ele tinha para lidar com o problemático violonista João Gilberto, vendo neste uma espécie de “mal necessário” que agregaria valor às suas produções, como descreve Sérgio Cabral:

“Depois, foi a batalha do arranjo. Tom incluindo todos os instrumentos que julgava necessários e João querendo reduzi-los. “Você é tão burro, Tonzinho!”, acusava o cantor e violonista, enquanto o compositor e arranjador engolia em seco. “Foi um

⁷⁴Esse capítulo do documentário pode ser visto em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ybSQAtZ8LI&feature=youtu.be>>.

exercício de paciência importantíssimo para mim, pois eu sabia que, naquele momento, João Gilberto era uma pessoa fundamental para a minha formação de músico”, confidenciaria Tom Jobim, muitos anos depois, aos seus amigos Eduardo “Susto” Athayde e Marco Antônio Bompét” (CABRAL, 2015).⁷⁵

Começo então pela eterna celeuma se Bossa Nova é Samba ou outro gênero.

Wilson Das Neves: “Bossa-Nova é Samba! Todo mundo fala Bossa-Nova, Bossa-Nova, Bossa-Nova... é Samba.” IBIDEM.

Oscar “Bolão” Pelon: “aí ‘negozinho’ fica louco comigo quando digo que Bossa-Nova não é Samba... porque Samba pra mim é batuque⁷⁶, cara! Claro que Bossa-Nova vem do Samba, ela é um sotaque do Samba, mas SAMBA? Samba tem que ser batucada! Se não não é Samba!” IBIDEM.

Paulo Sá: “A propósito do que o Wilson das Neves coloca, que “tudo é Samba”, se a gente fizer uma projeção sobre a perspectiva anterior o Pixinguinha que naquele tempo tudo era Polca, é interessante você observar essas perspectivas de análise, o próprio Animal do Cavaquinho, o Alexandre Gonçalves Pinto, autor do livro *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos*, colocava a Polca como gênero brasileiro, a gente fica perplexo de ouvir certas afirmações, mas no contexto histórico isso faz muito sentido: tudo é Samba! Hoje em dia você falar que tudo é Samba pode fazer um sentido em termos de interpretação porque o Choro, por exemplo, ele já tem um hibridismo, um envolvimento com o Samba, que é inegável. A própria percussão. Essa evolução é que chama a atenção: antes tudo era Polca e hoje tudo é Samba!” IBIDEM

Gildásio Paiva, o Dazinho: “... na década de 1950 começou a surgir o movimento da Bossa-Nova e nessa época eu trabalhava na Boate Sacha’s, boate famosíssima na época - era do Arakém. Lá trabalhava K. Ximbinho, Júlio, Cipó, Lauro Miranda, Lauro Araújo, Zighetti... estive nove anos no Sacha’s. Meses depois houve o incêndio da Boate Vogue, onde havia tocado um pouquinho também, o Vogue acabou. Fiquei nove anos no Sacha’s e a boate durou dez, eu e o Cipó ficamos até o final, o Cipó ficou mais um ano e saiu. No Sacha’s surgiu um “negócio” que dizem que foi o Edison Machado⁷⁷ que ‘lançou’, também não posso afirmar, mas se não foi ele foi por perto dele, de toca com a mão esquerda baixa na ‘caixa’ e a mão direita no *hi-hat*. Eu ouvia na boate e não conseguia ver - por causa da mão baixa - como esse cara faz para tocar? - perguntava-me - o que é que ele faz com as mãos? Foi aí que eu descobri que a mão esquerda baixa estava tocando no aro da caixa e a direita fazendo o Samba do *hi-hat*. Aí surgiu a Bossa-Nova”.

⁷⁵ Citação do livro: **Antonio Carlos Jobim: Uma biografia** - Cabral, Sérgio (pos 1985-1989). Lazuli. Edição do Kindle.

⁷⁶ Batucada Termo brasileiro, s. f., pl. = ‘batucadas’. Tocar ritmos para acompanhar cantos e canções informais e utilizando instrumentos de “pele” mais, “chocalhos” ou percutindo em mesas, “caixa de fósforos”, garrafas de bebidas e qualquer objeto próximo, tocados com as “mãos”, moedas, canetas etc. Também pode significar o ritmo feito por “instrumentistas” organizados tocando peças populares, especialmente o “samba”, do qual passou a ser sinônimo. Em espanhol o termo equivalente pode ser “tamboreo”. Ver também “batuque”, batucagé Membr. perc., s. m., pl- citação de: **Dicionário de Percussão** (2002) - D. Frungillo - Editora Unesp - p 36.

⁷⁷ Edison Machado (Rio de Janeiro 1934 - 1990) foi um baterista muito atuante em toda a Era da Bossa-Nova - ver anexo de fotos - Figura nº17 - Edison Machado - 1957 - MIS - Boate Sacha’s.

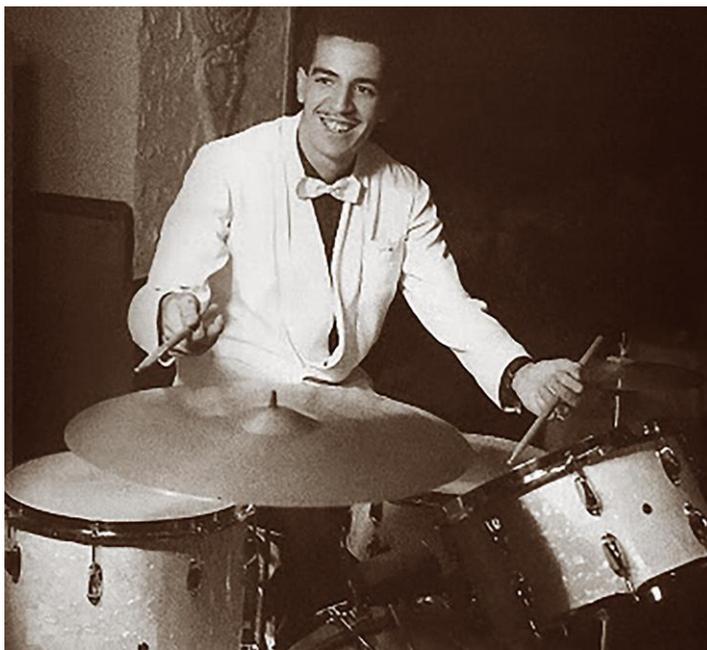


Figura 18: Edison Machado, 1957 (MIS). Boate Sacha's.

Incrível é a diversidade de versões que cada músico que estava atuando na época tem de como surgiu o movimento da Bossa-Nova. Muitas vezes gênero e movimento se confundem. Não foi obviamente uma coisa estática que brotou de repente, foi o resultado de anos de evolução de maneirismos, muitos deles ligados à seção rítmica tanto advindas das rádios quanto das gravações durante o período.

Paulo Sá: “O que eu tenho a dizer do Tom Jobim⁷⁸ é que ele sempre falava: “essa tendência está aí no ar, é de quem pegar primeiro”, essa tendência era formada justamente pela prática de alguns músicos naquele momento”.

Roberto Menescal: “Eu não me lembro da primeira gravação, mas me lembro o primeiro teste, tinha o Aloysio de Oliveira⁷⁹ que era produtor e morava nos EUA e

⁷⁸ O pianista, compositor e arranjador Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, ou somente Tom Jobim (Rio 1927 - NY 1994). “Antonio Carlos Jobim nasceu no dia 25 de janeiro de 1927, uma terça-feira, às 23h15 (“23 horas e um quarto”), na Rua Conde de Bonfim, 634 (“sou do tempo em que se nascia em casa”, dizia Tom), Freguesia do Engenho Velho, ou seja, na Tijuca. Antes, a família morava em Copacabana, mas os problemas financeiros forçaram a mudança para a Tijuca, onde o aluguel era mais barato.” Citação do livro *Antonio Carlos Jobim: Uma biografia* de Sérgio Cabral (pos 156-158). Lazuli. Edição do Kindle.

⁷⁹ Aloysio de Oliveira (Rio de Janeiro 1914 - Los Angeles 1995) “Aloysio vivia nos Estados Unidos desde 1939, quando embarcou como integrante do conjunto Bando da Lua para acompanhar as apresentações de Carmen Miranda naquele país. Depois da morte de Carmen, em agosto de 1955, aguardava uma oportunidade de trabalho para retornar definitivamente ao Brasil. O primeiro convite partiu do empresário Victor Costa, proprietário de emissoras de rádio e televisão no Rio de Janeiro e em São Paulo, para produzir programas na TV Paulista, Canal 5. Quatro dias depois de ter chegado a São Paulo, em março de 1956, e de ter visto vários programas da televisão brasileira, Aloysio comunicou a Victor Costa que aquele não era o trabalho ao qual gostaria de dedicar-se. Da conversa resultou um convite para produzir e apresentar um programa na Rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, com retransmissão para a Rádio Nacional de São Paulo. Assim, surgiu o programa *Se a lua contasse*, patrocinado pelo Sal de Fruta Eno e Emulsão de Scott, apresentado por Aloysio e pela cantora Aurora Miranda, irmã de Carmen, com a participação de Vadico na parte musical. O programa durou exatamente um mês. Em maio, Aloysio de

tinha um conjunto vocal, e veio para o Brasil e começou a trazer algumas coisas, novidades americanas, Aloysio ficou perto de dez anos lá, e no meio de Hollywood, então ele tinha uma visão diferente da gente, mais adiantada. E quando ele veio ele foi trabalhar na Odeon e “teve” o André Midani⁸⁰ que é essa pessoa que veio da França no começo dos anos 1960 - final dos anos 1950 - e mudou muita coisa na música brasileira, ajudou muito a música moderna brasileira, e o André frequentava as reuniõezinhas que a gente fazia na casa de Nara Leão, eram reuniões muito amadoras ainda, todo mundo tocando seu violão, e o André um dia falou assim: “não quer fazer um teste lá na Odeon?” falei: “Pô cara!” e ele emendou: “de repente a gente grava um disco, mas vamos antes fazer um teste!” Então fui eu e uma turminha: contrabaixo, piano, bateria, um pistom, e eu sei que a gente foi fazer o teste e estava Aloysio de Oliveira, o maestro Oswaldo Borba... assim na técnica, e a gente via aquelas figuras de terno, aquilo apavorou... rapaz! Minha mão não ia na guitarra, foi um fracasso! A gente não conseguiu gravar nada, foi um fracasso, saímos derrotados de lá! Mas pouco depois o André preparou a gente e fizemos outro teste onde eu fiz a primeira gravação, um disquinho que se chamava “Bossa é Bossa”, uma coisa assim”.

Henrique Cazes: “O Aloysio é um cara que chega naturalmente com a experiência que ele tinha acumulado nos anos nos EUA e ele sente que há uma tendência mais moderna, e essa tendência mais moderna é que vai dominar o catálogo da gravadora e ele vai ser o cara que vai ajudar esse “bloco na rua”, inclusive com os músicos jovens como o conjunto do Menescal e outros mais. Eu acho que ele como produtor ajudou a transformar aquilo em produto, mas a transformação musical já estava sendo experimentada⁸¹”.

Em uma retrospectiva em cima da vida do baterista Wilson das Neves, André Tandeta resume a progressão das tendências socioculturais que “desembocaram” na Era da Bossa-Nova dos anos de 1950 aos de 1960.

André Tandeta (baterista e professor): “O Das Neves ele começou a estudar bateria já com 18 anos de idade, ele falou que quando ele começou os bailes que ele fazia eram lá longe, no Irajá e outros, e foi vindo para a Zona Sul até chegar em Copacabana”.

Oliveira aceitou o convite formulado por Douglas Reed, diretor da Odeon, para ocupar o lugar de Antonio Carlos Jobim, um nome, por sinal, do qual jamais ouvira falar. Mas Tom o conhecia muito bem como ouvinte de rádio, pois era fã do Bando da Lua. Foram apresentados um ao outro no coquetel promovido pela Odeon para que os funcionários da Odeon conhecessem o seu novo diretor artístico. “Ainda bem que você chegou”, desabafou Tom no ato da apresentação”. Citação do livro: *Antonio Carlos Jobim: Uma biografia* de Sérgio Cabral (pos 1243-1254). Lazuli. Edição do Kindle.

⁸⁰ Andre Midani (Sira 1932) foi presidente da gravadora Odeon, Phillips do Brasil e Phonogram entre outras.

⁸¹ No depoimento de Radamés Gnattali ao Museu da Imagem e do Som, Hermínio Bello de Carvalho lembrou-se do nome do compositor Valzinho como um dos modernizadores da música popular brasileira. Em seguida, foi estabelecido um diálogo exatamente sobre os pioneiros da bossa nova: “*Jairo Severiano – Valzinho sabia música. Aliás, não sabia, mas fazia todos esses acordes de nona, décima primeira, décima terceira, fazia tudo. Tom Jobim – Doce veneno que o diga, né? Óculos escuros... Jairo – Isso tudo numa época em que pouca gente fazia. Tom – Era o pessoal da Rádio Nacional. Radamés – Acho que foram esses que começaram com a bossa nova. Tom – É, vamos dizer que foram a base desse troço. Hermínio – Garoto, Valzinho. Tom – Garoto, Valzinho, Radamés... Hermínio – Custódio Mesquita. Tom – Custódio. Hermínio – Mais tarde, várias pessoas, inclusive gente que ficou esquecida como Johnny Alf. Radamés – Mas ele está vivo. Tom – Muito bom. Radamés – Têm certas coisas que não se entendem. Jairo – Johnny Alf tem coisas boas. Tom – Lindas, muito boas.*” - citação do livro: **Antonio Carlos Jobim: Uma biografia** - Cabral, Sérgio (pos 1617-1625). Lazuli. Edição do Kindle.

4.1 A Bossa-Nova, as Majors e a “influência do jazz”

Com o fracasso da Invasão da Baía dos Porcos no sul de Cuba em abril de 1961, os Estados Unidos e sua indústria de entretenimento declararam o que seria o fim da Era da Salsa e em seu lugar coloca o parceiro Brasil para suprir a demanda de música latina. Seria a grande oportunidade da Bossa-Nova, e essa oportunidade o país não deixou passar. Não seria à toa o concerto no Carnegie Hall um pouco mais de um ano após o incidente em Cuba.

Roberto Menescal: “Eu quero lembrar antes de uma coisa que foi da maior importância, cara! Foi uma das coisas mais importantes na nova música brasileira (bossa-nova em diante), isso eu estou falando em 1957, me deram um disco de uma cantora americana chamada Julie London, *Julie is Her Name* era o nome do disco. Eu disse: bacana! Eu perguntei: qual é a orquestra? - não, é um baixo e uma guitarra, eu disse: Só?! Porque se você olhar a Ella Fitzgerald e a Sarah Vaughan era tudo com orquestrão atrás, canta: “this can’t be love...” “...dum-dum-dum (simula uma seção rítmica na voz)” esse dum-dum-dum é todo mundo ali, né? Ai de repente faz só: “pom-plim-plim-plim” (simula uma guitarra com o acompanhamento de um baixo na voz), tudo explicado, um baixo e uma guitarra, eu disse: cara o que é isso! Era a primeira vez que ouvia um baixo e uma guitarra explicados, então o disco todo assim. Eu fiquei tão louco com aquilo que reuni Baden Powell, Carlinhos Lyra, Durval Ferreira... todo mundo que tocava violão e fiz uma audição, ficou todo mundo “que isso cara!” “quem é esse baixista?” Era Ray mas não era Ray Brown não, um outro Ray que esqueci o nome - Ray Leatherwood (1914 - 1996) - e o Barney Kessel⁸² que é o meu ídolo até hoje. Aí fizemos assim, cada um escolhe uma música e daqui há um mês tem que estar “tirada” essa música. Então a gente reuniu depois e 500 acordes novos vieram para a música brasileira por causa desse disco”.

Henrique Cazes: “O Barney Kessel veio tocar num festival de jazz no Brasil, não era o Free Jazz, era um anterior, e levaram ele no Suvaco de Cobra⁸³, num domingo de folga, a Miúcha levou ele, ele adorou e disse que queria tocar, voltaram para a casa da Miúcha e ele ligou a guitarra na aparelhagem estéreo e tocou um monte de choro. E aí ficou todo mundo assustado: “mas como você conhece isso?” E ele respondeu: “eu vivia atrás do Laurindo Almeida⁸⁴, o Laurindo me ensinou, Laurindo me ensinou um monte de coisa de harmonia e tal. Em 1946 quando o Dutra fecha o Cassino da Urca ele fica numa situação de pouco trabalho aqui e ele vai para os EUA e em pouco tempo ele consegue ir como solista contratado da orquestra do Stan Kenton⁸⁵, o Laurindo era um cara muito na frente e muito competente e a ida do Laurindo para a costa oeste dos EUA teve enorme impacto tanto é que ele foi o cara que mais gravou, que mais ganhou Grammy, que mais gravou trilha de filme, podemos falar aqui do *Poderoso Chefão*, do *Bonanza*, aberturas, solo de banjo, solo de bandolim. O Laurindo também era um multi instrumentista, ele era companheiro do Garoto - o Garoto traz muita coisa dos EUA - mas foi uma passagem muito rápida e ele foi para lá tocando violão tenor com a Carmem Miranda, mas a experiência do Laurindo inclusive com as coisas que ele empreende tanto na área do violão clássico como na área do west coast jazz, tudo isso... e a importância do Laurindo é muito subestimada aqui no Brasil. Ele não volta mais para o Brasil, ele vinha aqui e tocava e voltava para os EUA, eu conheci

⁸² Barney Kessel (1923 - 2004) foi um guitarrista de *jazz* norte-americano (Figura 20).

⁸³ Suvaco de Cobra grupo de choro e local de rodas de choro.

⁸⁴ Laurindo Almeida (1917 - 1995). Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto (Miracatu 1917 — Los Angeles 1995) foi um violonista, guitarrista, bandolinista e compositor brasileiro. Ao longo de sua carreira recebeu 5 Grammy Awards. O guitarrista ganhou um Oscar por compor a trilha sonora para a curta de animação *The Magic Pear Tree*. (Figura 21)

⁸⁵ Stan Kenton (1911 - 1979) era músico do West Coast Jazz e sua orquestra era uma das mais famosas nas décadas de 1950 e 1960.

ele numa das vezes, pertinho da morte dele, na casa do Radamés. Pois é, o interessante essa coisa do brasileiro que acha que a influência vem de lá, quando na verdade uma parte daquilo ali, uma parte daquele jeito, inclusive que era tão amigável à música brasileira, não era amigável por acaso, é porque saiu daqui deu a volta e voltou”.



Figura 19: Barney Kessel.



Figura 20: Laurindo Almeida.

4.2 Gabriel Bezerra: um dos pioneiros do suingue

Sérgio Barrozo (contrabaixista): “Olha, os baixistas que eu me lembro que cruzava em estúdio era o Vidal (Pedro Vidal Ramos), que era o mais velho de todos, depois tinha o Gabriel Bezerra, que era um cara muito engraçado porque ele conversava comigo, mas ele era supertímido, mas falava umas coisas engraçadas. Até o primeiro baixo melhor que eu comprei eu comentei com ele: “poxa Gabriel, esse baixo não está soando” e ele respondeu: “espere! Você tem que ter calma, o som vai “sair” - eu ouvia tudo que eles falavam”.

Saulo Bezerra (contrabaixista): “O nome dele todo era Gabriel Bezerra de Mello, ele começou no Recife tocando trompete, novinho ele que sustentava a família tocando. Ele aprendeu música com o Sivuca, eles aprenderam juntos, ele foi companheiro do Sivuca pelo que eu sei. Meu pai não me contava muita coisa e sempre foi um cara caladão”.

Roberto Menescal: “O Gabriel estava sempre lá nos estúdios, calado com o baixo dele à mão. Ele lia tudo, tudo de primeira, ele era um grande leitor”.

Omar Cavalheiro: “O que eu ouvi falar do Gabriel era que ele participava da orquestra da Rede Globo e a única referência mesmo que eu tenho é um comentário do Luizão Maia⁸⁶, a gente estava no Centro Cultural Banco do Brasil e eu perguntei: “você conheceu o Gabriel?” e ele respondeu: “Quando o Gabriel “surgiu” no Rio de Janeiro foi algo comparado ao Nico Assumpção⁸⁷”.

Saulo Bezerra: “O Gabriel chegou aqui na década de 1950 e começou a tocar com Copinha⁸⁸ e Steve Bernard⁸⁹, era Steve Bernard e seu Conjunto, eram formações que no caso do Steve Bernard era um quinteto e o Copinha que já tinha uma formação um pouco maior. Ele chegou a tocar com o Ary Barroso também, ele tocou com muita gente, ele tocava com todos os artistas estrangeiros que vinham pra cá. Tocou no início da TV Tupi meu pai foi empregado da TV Tupi. Ele foi o cara que gravou *Coisas*, do Moacir Santos, o primeiro disco, foi ele que gravou (com o Wilson das Neves à bateria). E que recentemente eles fizeram o *Ouro Negro* com as linhas de baixo todas repetidas do LP *Coisas*”.

Sandrino Santoro: “Do Gabriel eu me lembro de uma história no Maracanãzinho que tinha o Festival Internacional da Canção. Uma vez me chamaram para fazer e só tinha música para “tocar de dedo” (*pizzicato*) e somente acordes cifrados essas coisas. No primeiro ensaio eu fiquei assim... eu disse: “oh meu deus! Eu não vou tocar nada!” e não toquei, então cheguei perto do Gabriel e disse: “Gabriel...” ele disse: “não Sandrino, isso aí toca (as fundamentais) com o arco, um pouquinho, e no dia seguinte eu comecei a tocar com o arco e gostei da coisa, e a cantora que eu estava acompanhando disse pra mim: “olha, é *pizzicato*!” e o Gabriel disse: “não, não, sou eu que faço o *pizzicato* ele faz de arco!” Então foi uma noite assim maravilhosa e acabei fazendo o Festival”.

4.3 O Contrabaixo em Tom Jobim e na Bossa-Nova: ascensão e queda do baixo elétrico



Figura 21: A Bossa-Nova de Sérgio Barroso - anos 1960.

Em abril de 1954, o nome de Tom Jobim apareceu pela primeira vez num disco da gravadora Continental. Ele preferia ser identificado como Antonio Carlos Jobim e lutaria mais algum tempo para que as gravadoras esquecessem o seu apelido de Tom. Até que

⁸⁶ Luiz Oliveira da Costa Maia, conhecido como Luizão Maia (Rio de Janeiro 1949 - Tóquio 2005) foi um contrabaixista e compositor brasileiro que revolucionou o modo de tocar contrabaixo elétrico no Samba. Ficou célebre a partir de suas gravações com o grupo de César Camargo Mariano que acompanhou por quase uma década a cantora Elis Regina.

⁸⁷ Nico Assumpção, nome artístico de Antônio Álvaro Assumpção Neto, (1954 — 2001) foi um contrabaixista brasileiro que levou a técnica do instrumento para um novo patamar na década de 1970.

⁸⁸ Nicolino Cópia, conhecido como Copinha (São Paulo 1910 — Rio de Janeiro 1984), foi um músico compositor, flautista, clarinetista e saxofonista brasileiro que se destacou no Choro e teve vários conjuntos entre as décadas de 1950 e 1980 no Rio de Janeiro.

⁸⁹ Steve Bernard era o nome de Stephen Bernhardt (Romênia 1915 – desconhecido) foi um organista, pianista, líder de orquestra e compositor romeno, que radicou-se no Brasil em 1952.

Ary Barroso o advertiu: “Essa é uma causa perdida, uma luta inglória. Quem vai chamá-lo de Antonio Carlos, se Tom é bem mais simples?” (CABRAL, 2015).⁹⁰

A Bossa-Nova é uma nas gravações de Tom Jobim e outra nos discos da “turma do Menescal”. Entre esses jovens músicos do final da década de 1950 figurava o contrabaixista Sérgio Barroso que aqui reparte a sua grande experiência dessas primeiras gravações. Além de Roberto Menescal à guitarra elétrica, o grupo contava com João Palma à bateria (depois foi Edison Machado), Henri na flauta e Eumir Deodato, com 18 anos de idade, ao piano e nos arranjos.

O próprio Sérgio Barroso foi quem escreveu a linha de contrabaixo (Figura 22) como a “levada” da Bossa-Nova dos primeiros anos e em seguida escreveu o que seria “hoje”, ou mais precisamente o que viria depois nos anos de 1970 (sempre em cima de uma harmonia de uma cadência de IIm - V7 - IMaj7):

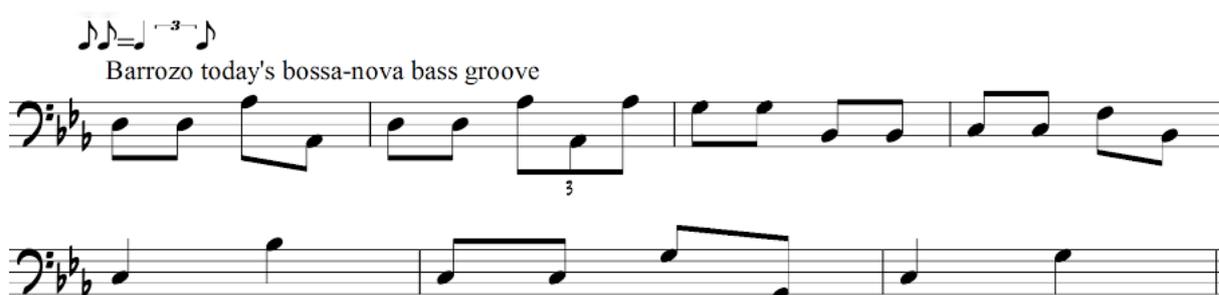


Figura 22: Linha de contrabaixo na Bossa-Nova - anos de 1970.

Essa diferença era basicamente o “divisor de águas” da estética que vinha já acontecendo no núcleo Radamés e Tom Jobim com os contrabaixistas Pedro Vidal Ramos e Gabriel Bezerra - com os bateristas Luciano Perrone, Bituca e Wilson das Neves - e o que viria a ser gravado pela turma dos compositores Roberto Menescal e Carlinhos Lyra com um contrabaixo mais “jazzístico” e a bateria com o “Samba nos Pratos” - atribuído ao baterista Ediso Machado⁹¹.

Adriano Giffoni⁹² (contrabaixista e autor): “Então eu pude ver uma coisa em relação ao Tom Jobim que o baixo das conduções das músicas do Tom Jobim são

⁹⁰ Citação do livro: **Antonio Carlos Jobim: Uma biografia**, de Sérgio Cabral (p. 998-1001). Lazuli. Edição do Kindle.

⁹¹ O baterista Kleber Caetano conta a história de que o Edison Machado teve a pele de sua caixa furada no meio de um trabalho e somente “sobrou-lhe” a opção de tocar a mão direita no *Hi-Hat* e a esquerda no aro da caixa. Entrevista gravada em 27 de abril de 2017.

⁹² Adriano Giffoni é contrabaixista e autor de vários métodos para o instrumento além de ter dez CDs autorais gravados.

muito mais simples do que o baixo por exemplo de uma música do Carlos Lyra ou do Menescal ou de outro artista (da Bossa-Nova). O sistema que ele usava era o baixo, mas em semínima”.⁹³

Sérgio Barrozo: “Eu tocava Jazz, muito Jazz... tentava tocar Jazz porque se até hoje a gente não consegue imagine naquela época. A gente começou a tentar usar condução de Jazz na música brasileira tanto que você vê até *walking bass*⁹⁴ tocando Samba, e era uma coisa totalmente americana com um molho brasileiro. Isso aí foi interessante, e isso começou a acontecer na década de 1960 até 1970. Os trios tocavam assim, tanto que apareceu, eu não gosto dessa nomenclatura, mas apareceu o Samba Jazz que era uma maneira mais livre de tocar, você já tocava até dando nota fora do ritmo, aí realmente o contrabaixo teve uma evolução na música brasileira”.

Essas mesmas linhas escritas pelo contrabaixista Augusto Mattoso⁹⁵ na percepção do que eram as primeiras linhas da Bossa-Nova.



Figura 23: A Bossa-Nova de Augusto Mattoso - anos 1960.

Augusto Mattoso: “O que se fazia antigamente era bem diferente do que acontece hoje. Como assim? Os contrabaixistas, por exemplo, eles tocavam de uma maneira mais simples, como se fosse um *walking bass*, um *walking Samba*, eles tocavam tudo uma nota de cada vez. Havia alguns detalhes, por exemplo o bumbo da bateria tocava mais no segundo *beat*. Com o advindo da modernidade, do baixo elétrico, eu não sei exatamente onde isso mudou, mas o bumbo da bateria virou aquele negócio (bumbo duplo visto no capítulo anterior): tum tum, tum tum, tum tum. E com o advindo do baixo elétrico os caras começaram a tocar junto com o bumbo, então ficou uma levada assim.”⁹⁶

⁹³ Entrevista filmada com o contrabaixista Adriano Giffoni na tarde do dia oito de dezembro de 2016 no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro

⁹⁴ *Walking bass* é a condução usada pelos contrabaixistas de Jazz para o contraponto grave. Nas palavras do Educador Mark Gridley em seu livro *Jazz Styles*:

“The bassist improvises his part in the rhythm section by plucking a string once per beat and occasionally adding embellishments. Many bassists play the second and fourth of every four notes harder than the first and third. This helps create swing feeling. The bass pattern often rises and falls as though the music is walking up and down a staircase. This timekeeping style is called walking bass. Good walking bass lines make musical sense by themselves. In fact, some soloists consider walking bass to be the most essential sound in the rhythm section. They would play without drums or chording instrument before they would play without walking bass.”

Tradução: “O baixista improvisa sua parte na seção rítmica tocando em *pizzicato* uma nota uma vez por cada tempo e ocasionalmente adicionando ornamentos. Muitos baixistas tocam o segundo e o quarto de cada quatro notas com mais pressão do que o primeiro e o terceiro. Isso ajuda a criar sensação de *swing*. As linhas de baixo muitas vezes sobem e descem escalas como se a música estivesse andando para cima e para baixo de uma escadaria. Este estilo de levada é chamado *walking bass*. As boas linhas de *walking bass* fazem o sentido musical por si. Na verdade, alguns solistas consideram que o *walking bass* é o som mais importante na seção rítmica. Eles tocariam sem bateria ou instrumento harmônicos, mas nunca sem o baixo”. Citação de: **Jazz Styles: History and Analysis** - Gridley, Mark (2017). (pos 868-869). Pearson Education, Inc. Edição do Kindle.

⁹⁵ Augusto Mattoso é contrabaixista e compositor com três CDs autorais na linha do Jazz/Música Instrumental Brasileira e com carreira internacional.

⁹⁶ Entrevista filmada com contrabaixista Augusto Mattoso na manhã do dia 12 de abril de 2016 no Jardim Botânico, Rio de Janeiro.



Figura 24: A Bossa-Nova de Augusto Mattoso - anos 1970 e hoje.

Muitos já defenderam que a Bossa-Nova não seria um gênero, nem um subgênero do Samba, mas sim um movimento. Academicamente não podemos fugir dessa definição de gênero musical, mas podemos entender o porquê do pensamento de ser um movimento ideológico uma vez considerando a diversidade de incisos rítmicos no contraponto grave, observados nessa pesquisa que chega a ser assustadora. Não houve uma normalização maneirista por se tratar, obviamente, de leituras e releituras de vários artistas de formações diferenciadas com um salto etário de quase uma geração entre si, que é o caso de Tom Jobim que, em 1962, data da gravação do disco *Bossa é Bossa* da turma de Roberto Menescal, tinha 35 anos e o jovem arranjador desses fonogramas, Eumir Deodato, ainda faria 19 anos.

A busca por novidades para lançar no mercado fez com que as gravadoras abrissem espaço para esses novos maneirismos, produtores experientes, como Aloysio de Oliveira e André Midani, muito habilmente criavam mercado nos setores mais jovens absorvendo esses novos músicos talentosos. Juntando tudo isso às inovações tecnológicas na área de luteria e gravação que chegavam ao Brasil, as linguagens do Samba e da Bossa-Nova mudariam muito.

Segundo a *The free online encyclopedia of Washington state history*, o baixo elétrico foi inventado muito antes, em 1930 por Paul Tutmarc⁹⁷ em Seattle nos Estados Unidos e aprimorado na década de 1950 por Leo Fender, mas no Brasil a “novidade” só chegaria no começo dos anos de 1960. Era uma tecnologia que facilitava a clareza nas gravações brasileiras, que ainda eram feitas estúdios de dois canais até 1974, e ainda resolvia a questão da afinação, ou da falta dela, por serem instrumentos “temperados” à base de espelhos com trastes, como a guitarra, e com uma mecânica muito mais simples que o predecessor contrabaixo acústico, assim o baixo elétrico ainda possibilitava a emissão de mais notas.

Ainda defendendo a ideia de movimento ideológico, podemos citar como exemplo que a Bossa-Nova lançou nomes como João Donato⁹⁸, jovem acordeonista e pianista acreano que, ao invés da influência de gêneros como o Samba, sua música trazia uma “bagagem” cultural mais ligada ao Caribe e a Salsa cubana.

⁹⁷ Citação do site: <<http://www.historylink.org/File/7479>>.

⁹⁸ João Donato de Oliveira Neto, o João Donato (Rio Branco 1934), é um pianista, acordeonista, arranjador, cantor e compositor brasileiro que chegou no Rio de Janeiro em 1945.

Adriano Giffoni: “Depois eu tive a oportunidade de tocar com João Donato, essa mistura do Samba com a música latina, com Cha-cha-cha, com a Salsa. O João não gosta que toque Samba tradicional. Ele gosta dessa coisa da colcheia sempre antecipada”.

Luiz Alves (contrabaixista): “O Donato⁹⁹, por exemplo, essa batida que ele faz pro lado mais pro cubano, música latina, que encaixa no Samba”.

Roberto Menescal: “Ainda se tocava muito baixo acústico (em 1962) porque os trios vinham muito com o baixo acústico, até pela beleza do instrumento. Eu tenho impressão que nessa gravação (do disco *Bossa é Bossa*) ainda foi baixo acústico, ainda. Os baixos elétricos vieram muito nos *shows*, nos bailes. Era bom de levar - fora o amplificador - tocava sentado, o pessoal gostava muito de tocar sentado, já o acústico não podia. Então a mudança foi muito grande nos anos de 1963 por aí. Acho que mudou tudo, cara! E graças à deus mudou!”.

Sérgio Barrozo: “Quando começaram a entrar como baixo elétrico os caras acharam aquilo uma maravilha, porque o baixo elétrico ligava direto na mesa do estúdio não tinha nem *direct box*¹⁰⁰ era direto no mixer e tirava um som já “pronto” não tinha aquela coisa acústica, aquele problema, tanto que já no meio da década de 1950 eu tive que comprar um baixo elétrico e migrar para o baixo elétrico. E daí para frente eu comecei a gravar quase tudo de baixo elétrico (fala com pesar). Eu gravei dez por cento de acústico e o resto era só baixo elétrico”.

Wilson das Neves: “É, mas assim que ele (Barrozo) conseguiu fazer a independência, o estúdio, ele largou pra lá porque ele dizia que aquilo era cavaquinho elétrico”.

Sérgio Barrozo: “Já no final da década de 1960, quando o Tom Jobim foi para os Estados Unidos e gravou aqueles discos nos famosos dele, o baixista era o Ron Carter, e o Ron Carter era um cara realmente que já tinha um som definido e tocava a coisa mais harmônica apesar do ritmo dele ser um pouco americanizado, mas ele apareceu com uma nova linguagem e isso influenciou todo mundo, é claro, porque ele tocava um baixo nítido, era fácil de ouvir o que ele estava fazendo e inclusive a música americana gravava contra baixo (acústico) muito bem desde a década de 1950, você ouve baixistas que eram excelentes como o Paul Chambers que fazia solos que você escutava, claro que não é como hoje, mas você entende o solo dele, ele fazia solos de arco, mas na verdade essa modernização da linguagem do baixo na música brasileira pode ter mudado um pouco a partir do Ron Carter. Se você comparar com a década de 1930 e 40 e 50, já nessa época que eu comecei a gravar era bem mais bem gravado, nas gravações antigas você não define nota, você fica até em dúvida: será que tem um contra baixo aí? Mas já na década de 1960 não, você ouvia o contra baixo, você tocava de acordo com as limitações, mas você chegava e ouvia. Eu tenho gravações dessa época que você ouve. Tanto que mais tarde em 1965 eu gravei com o Don Salvador e o Edison Machado um trio chamado *Rio 65 Trio*, o som de contra baixo não é excelente mas você já define as notas, você tem solos de contra baixo é uma coisa mais simples, mas começou a melhorar aí”.

Henrique Cazes: “Aí a gente vai ter que levar em consideração uma questão tecnológica, o contra baixo elétrico sofre um aperfeiçoamento radical na década de 1960. Você pode ver que o contra baixo elétrico era um negócio meio “assim e tal” e daqui a pouco começam a aparecer bons instrumentos com som, com grave, com corpo e com bons amplificadores. É uma mudança tecnológica. O Luizão Maia usou essa mudança tecnológica e usou esse peso que a mudança tecnológica trouxe pra colocar esse acento (no segundo tempo), porque na verdade esse acento é quase que

⁹⁹ Luiz Alves até hoje toca com o João Donato.

¹⁰⁰ *Direct Box* ou DI é uma pequena caixa utilizada nos estúdios de gravação que transmuta o sinal dos instrumentos elétricos e eletrônicos para que esse chegue ao mixer com impedância mais adequadas e sem distorções.

uma volta ao Samba da década de 1930, porque tem a ver. Ele vai fazer esse caráter da coisa mais sambada, do surdo, e no surdo o acento é no segundo tempo. Ele vai usar isso com o contrabaixo elétrico agora com uma sonoridade com bastante *punch*, com bastante peso... então isso acaba se transformando uma coisa marcante nas gravações da cantora Elis Regina como o fonograma *É Com Esse Que Eu Vou* (Álbum *Elis* de 1973) é um exemplo perfeito daquilo, o César Camargo Mariano com aquele balanço danado e o baterista eu acho que é o Das Neves, não, era o Paulinho Braga¹⁰¹, é uma coisa estilística que ficou muito bem ali naquela combinação com piano Rhodes, funcionou muito bem. Mas eu acho que a sabedoria do Luizão foi usar aquela novidade”.

Omar Cavalheiro: “Só que depois eu comecei a ouvir o Luizão Maia e ele não abusava disso (da batida dupla no segundo *beat*)”.

Zeca Assumpção: “Eu conheci o Luizão nessa época, na época que ele tocava com a Elis Regina, eu conheci em alguma ocasião e não me lembro exatamente qual, eu fui ver um *show* deles, e logo em seguida houve uma briga entre eles e o Luizão e o Braga saíram do grupo, e eu fui tocar com a Elis Regina acústico e elétrico. Só que tocar no lugar do Luizão era difícil e na verdade a banda não suingava nem a metade que suingava com o Luizão e com o Braga. Então foi difícil, foi difícil pra mim essa época porque não resultou, eu fiquei seis meses com a Elis e parei”.

Luiz Alves: “O Luizão foi que tocou o baixo elétrico fazendo o bumbo (a dois) junto com o baixo e atualmente depois dessas coisas todas foram se desenvolvendo hoje em dia é intercalado o baixo toca semínimas, colcheias e já não é junto, o bumbo e o baixo já não é mais junto”.

Augusto Mattoso: “Olha, eu acredito que o Paul McCartney está totalmente certo quando ele diz que o futuro está nos anos 60 e 70, eu diria até mais: o futuro está aqui dentro da gente e principalmente hoje em dia. Hoje em dia nós temos um aparato tecnológico para nos dar suporte que era uma coisa inimaginável quando a gente era criança. Quando você iria imaginar que você ia apertar um botão e ia ver o que você quisesse, a coisa ia aparecer na sua frente. A gente pode tentar usar de uma coisa que é rara, principalmente no nosso país hoje em dia, que o bom senso para você avaliar, pensar no que você está fazendo, o que você vai tocar, como você é que você vai tocar, se você está tocando com quem? Com o Osmar Milito? Então eu vou tocar mais assim (no estilo antigo), se você vai tocar numa banda de *rock* aí você pega a palheta, e se você vai tocar numa outra coisa você tem que tocar de acordo com cada situação, aprender a tocar os estilos. Isso foi uma coisa que o Osmar Milito “pegou muito no meu pé” e ele me mostrou essa diferença. Quando você vai tocar música dos anos 40 é uma coisa, você vai tocar Bill Evans é uma coisa, Chick Corea é outra. Se você vai tocar um Samba-Canção é outra coisa, tudo tem um jeito de tocar. Então você tem uma série de referências para fazer com que a sua música tenha contraste, para que sua música não seja uma coisa monótona, com recursos e informações para você acrescentar ao que você está fazendo que podem te levar a fazer uma música muito interessante”.

¹⁰¹ Paulo Braga (1942) é baterista que participou da maioria das gravações dos discos da cantora Elis Regina e ainda tocou com Tom Jobim.

CONCLUSÃO

Como colocar as considerações finais de uma dissertação e documentário de GRANDE proporção como esse sobre os gêneros cariocas? Afinal foram mais de 35 horas de filmagem com 20 entrevistados diferentes que foram organizados em quatro episódios de 30 minutos de documentário cada, onde pude relatar a experiência de artistas ainda vivos. Muitos desses que tiveram a sorte de conhecer os músicos pioneiros que foram parte do objeto de toda essa pesquisa, como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Garoto, Bituca, Luciano Perrone, Pedro Vidal Ramos e Gabriel Bezerra, e outros que presenciaram *in loco* as mudanças no modo de se interpretar os gêneros. Depois do documentário montado, tive então o também grandioso trabalho de fazer sua transcrição textual por completo aqui, sempre tomando o cuidado de “tentar” explicar o que as imagens “dizem”, com as linguagens corporais de cada um e as inflexões de nossa língua que muitas vezes a escrita deixa a desejar. Ressalto ainda que, infelizmente, nessa pesquisa foi registrado o último depoimento do baterista Dazinho que veio a falecer duas semanas depois. A sensação para quem documenta algo tão precioso é que está correndo contra o tempo e não pode falhar, pois importantes perguntas ainda não tinham sido respondidas por esses artistas que detêm uma boa parte da história da cultura carioca e brasileira.

A pergunta, então, faz-se mais pertinente (como colocar as considerações finais), pois, se eu pude responder tantas dúvidas durante esse processo, ficou claro que muitas outras apareceram e outras tantas ficaram sem resposta alguma - por exemplo: o que foi feito de Pedro Vidal Ramos? Podemos, através dos depoimentos, simplesmente afirmar que Vidal foi o pai do contrabaixo na música popular brasileira de hoje e nenhum dos 20 entrevistados sabe sequer se ele está vivo ou morto.

Espero que esse formato mais moderno e dinâmico de pesquisa se repita muito com os próximos pesquisadores que ainda virão, sobre a importância desse tipo de trabalho reflete o produtor Roberto Menescal:

Roberto Menescal: “Olha Lipe, tem uma coisa interessante, por exemplo: hoje a gente conversando aqui você falou: “isso eu não sei de onde veio” “e isso eu não consegui saber” “e como é que ele morreu?” “esse aqui etc.”. Por que não se fazia isso, né? Eu vejo o seguinte, e é uma opinião muito particular, eu vejo como a música - a chamada música moderna¹⁰² - não está em voga, assim no alto. Então você começa a querer saber da história, principalmente dos anos de 1960 e antes. Nos *shows* da gente hoje os produtores falam: pode se abrir depois uns 15 minutos para o pessoal perguntar? Eu digo: pode! Então eu vejo a curiosidade de coisas que antes não havia. Porque no tempo que a gente fazia não havia, pois era tanta coisa acontecendo que o “cara” não se preocupava em saber, hoje “ele” quer saber porque que é que foi, como é que foi e quem foi, né? Então graças à essas coisas como você está gravando esses

¹⁰² Refere-se à música popular depois dos anos de 1960.

depoimentos, não só o meu, mas estou falando de todos, a gente vai deixar um pouco a história: o que é que foi e porque que foi, né?”.

Os ritmos cariocas são grandes representantes da cultura nacional. Para o Rio de Janeiro sempre convergiram artistas do Brasil inteiro procurando visibilidade e trabalho desde do Império até o final dos anos de 1970, mas, para quem está no mercado ainda hoje, a cidade carioca resiste aos maus tratos políticos e à uma sucessão de péssimas diretrizes culturais de mais de quatro décadas apresentando anualmente uma renovação musical surpreendente e músicos virtuosos que certamente ainda trarão novas maneiras de tocar os Ritmos Brasileiros no Contrabaixo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, L. C. **Rádio Nacional** (2009). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-nacional>. Acesso: mês e ano.

CABRAL, Sérgio. **Antonio Carlos Jobim: Uma Biografia** - Lazuli. Edição do Kindle, 2015.

CARDOSO, André. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes. **Revista Brasileira de Música**. Programa de Pós-Graduação de em Música - Escola de Música da UFRJ. Vol. 24, n. 2, p. 437-422 Jul./Dez., 2011.

CASTRO, Ruy. **Carmen Uma Biografia** (2005) - Rio de Janeiro - Companhia das Letras.

CLARK, Fernando. **Professor Guilherme Halfed Fontainha** (1999) - Fontainha – Rio de Janeiro.

DICIONÁRIO. Dicionário Groove de Música. Tradução de Eduardo Francisco Alves Edição Concisa, Jorge Zahar Editor, 1994.

FRUNGILLO, D. **Dicionário de Percussão**. Editora Unesp - Imprensa Oficial. São Paulo, 2002.

GREEN, Barry. **The Mastery of Music: Ten Pathways to True Artistry**. Broadway Books, 2003.

GRIDLEY, Mark. **Jazz Styles: History and Analysis**. - Pearson Education, Inc., 2017.

MILES, Barry. **Many Years From Now**. Londres: Holt Paperbacks, 1p, 1998.

ROCCA, Edgar Nunes - **Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão**. Rio de Janeiro - Escola Brasileira de Música, 1962.

ANEXO 1 – Lista de Entrevistados

- Adriano Giffoni** - Contrabaixista e Autor.
- André “Boxexa” Santos** - Baterista e Professor.
- André Cardoso** - Professor Doutor e Maestro.
- André Tandeta** - Baterista e Pesquisador.
- Flávio Silva** - Musicólogo.
- Gildário Paiva, o Dadinho** - Baterista (*in memoriam*).
- Henrique Cazes** - Professor.
- Luís Filipe Lima** - Violinista e Escritor.
- Luiz Alves** - Contrabaixista.
- Moacyr Viana Marques da Silva, o Biju** - Saxofonista.
- Omar Cavalheiro** - Professor e Contrabaixista.
- Oscar “Bolão” Pelon** - Professor e Baterista.
- Paulo Henrique Loureiro de Sá** - Professor e Bandolinista.
- Roberto Menescal** - Produtor e Guitarrista.
- Sandrino Santoro** - Professor e Contrabaixista.
- Saulo Bezerra** - Contrabaixista.
- Wilson das Neves** - Baterista.
- Zeca Assumpção** - Contrabaixista (um dos membros do Radamés).