

**FELIPE DIEGO DE MORAES**

Características da condução do samba pelo baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental

UBERLÂNDIA

2020

FELIPE DIEGO DE MORAES

Características da condução do samba pelo baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (PPGMUS-IARTE/UFU), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música.

Linha de Pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi.

UBERLÂNDIA

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M827 2020	<p>Moraes, Felipe Diego de, 1987- Características da condução do samba pelo baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental [recurso eletrônico] / Felipe Diego de Moraes. - 2020.</p> <p>Orientador: Cesar Adriano Traldi. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Música. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.604">http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.604</a> Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Música. I. Traldi, Cesar Adriano, 1983-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 78</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico/PPGMU				
Data:	29 de julho de 2020	Hora de início:	16:30	Hora de encerramento:	19:50
Matrícula do Discente:	11822MUS002				
Nome do Discente:	Felipe Diego de Moraes				
Título do Trabalho:	Características da condução do samba pelo baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Percussão e eletrônicos em tempo real: Composição e Performance				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Cleber da Silveira Campos (UFRN); Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (PPGMU/IARTE-UFU); Cesar Adriano Traldi, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Cesar Adriano Traldi, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

25/08/2020

SEI/UFU - 2159948 - Ata de Defesa - Pós-Graduação



Superior, em 29/07/2020, às 19:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/07/2020, às 20:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber da Silveira Campos, Usuário Externo**, em 29/07/2020, às 20:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2159948** e o código CRC **3196DF19**.

Dedico este trabalho a Edna e Messias, com amor e carinho.

## AGRADECIMENTOS

Ao olhar pela janela do meu apartamento vejo a frase escrita: “Ninguém faz nada sozinho”. Constato a veracidade destas palavras ao chegar no final deste trabalho. Por isso, rendo a todos que contribuíram de alguma forma para concretização desse projeto os meus sinceros agradecimentos e rendo homenagens especialmente:

Aos meus alunos, razão pela qual busco conhecimento incansavelmente.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi, pelo apoio, conhecimento, esclarecimentos e, sobretudo, pelas ótimas conversas provenientes de nossa amizade.

Aos meus queridos irmãos, André, Adriano e Érica.

Aos meus lindos e amados sobrinhos: Priscila, Ana, Sissi, Samuel, Davi e Miguel.

Ao amigo Werner, por todo apoio, motivação e pelas longas horas de conversas descontraídas.

À sempre amiga Mariane, pela preciosa atenção e carinho em todas as solicitações.

Às amigas Giovana e Virginia, pela divertida e agradável companhia em todos os encontros.

Aos amigos do mestrado, Renato e Ítala, pelas longas horas e conversas agradáveis durante as viagens.

Aos colegas e companheiros de profissão da Escola Municipal Jupyra Cunha Marcondes.

Aos amigos e parceiros musicais, Davi Rocha e Kadu Galli.

À Ana Ramos, pelo apoio quando solicitados, meu eterno agradecimento à família Ramos.

À agradável amiga Luciana, pelas conversas intermináveis sobre a vida, pela doce amizade e, contribuição incalculável para este trabalho.

Ao amigo e coordenador de música da Unoeste Valter Trevisan, por receber o pedido de estágio com todo carinho.

À linda e querida Marilsa, exemplo de coragem e superação, sou grato a todos seus afagos.

*A riqueza real é assim, cresce conforme você a  
doa; e, se ela diminui, então não é riqueza.*

(OSHO)

## RESUMO

O presente trabalho disserta sobre o instrumento bateria, e tem como objetivo compreender a condução do baterista Milton Banana no samba. Articulando os campos da história e da musicologia, o caminho para atingirmos o objetivo passa por uma análise da performance do músico, com o seu conjunto instrumental “Milton Banana Trio”, mediante as matrizes apresentadas na tese do Professor Dr. Leandro Barsalini (2014), em sua tese, o professor oferece ferramentas para o reconhecimento de padrões de execução do samba na bateria através da combinação das funções percussivas: fraseado, condução e marcação. Por meio da combinação das funções, reconheceremos as matrizes estilísticas, a saber: samba batucado, samba escovado, samba de prato (condução e fraseado). Com os alicerces para análise da condução apresentada, transcrevemos a parte da bateria correspondente a cada matriz enumerada na dissertação, para analisar e refletir sobre a performance do músico. Para cada matriz, refletimos de maneira específica, ora buscando compreender o diálogo do baterista com os demais integrantes do grupo, ora empreendendo análises sob a ótica das funções constituintes da matriz abordada. Após as análises chegamos à conclusão que o estilo de condução predominante do baterista Milton Banana no samba é o samba de prato condução.

**Palavras-chave:** Bateria. Milton Banana. Samba. Barsalini.

## ABSTRACT

The present work investigates drums' performance and aims to understand the musical idiom of the drummer Milton Banana in samba. Articulating the fields of history and musicology, the way to reach this goal is through an analysis of the musician's performance with his instrumental set *Milton Banana Trio*, through the matrices presented in the thesis of Professor Doctor Leandro Barsalini (2014), in his thesis, the teacher offers tools for the recognition of patterns of Samba performance on drums, through the combination of percussive functions: phrasing, driving and marking. Through the combination of functions, we will recognize the stylistic matrices, namely: *samba batucado*, brushed samba, samba with conduction and phrasing. With the foundations for idiomatic analysis presented, we transcribe the part of the battery corresponding to each matrix listed in the dissertation, to analyze and reflect on the performance of the musician. For each matrix, we reflect differently, either seeking the drummer's dialogue with the other members of the group, or analyzing it from the perspective of the constituent functions of the matrix addressed. After the analysis we came to the conclusion, the driving style of drummer Milton Banana in samba has a predominance in the samba matrix of conduction plate.

**Keywords:** Drums. Milton Banana. Samba. Barsalini.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Célula rítmica do fraseado “telecoteco”.....	24
Figura 2 - Instrumento de percussão tamborim.....	25
Figura 3 – Transcrição do tamborim da música “Mistura n. 1” (0:00- 0:14).....	26
Figura 4 – Frase “telecoteco”e“telecoteco” invertido .....	26
Figura 5 – Parte transcrita da caixa na música Feitinho pro Poeta (0:00 – 0:10).....	27
Figura 6 – Instrumento Agogô com quatro campanas.....	28
Figura 7 – EQ Parte transcrita do Agogô na música Mistura n. 1 (0:13 – 0:17).....	29
Figura 8 – Parte transcrita da música “Cidade Vazia” (1:40 – 1:50) .....	30
Figura 9 – Instrumento chocalho .....	32
Figura 10 – Células rítmicas da função condução.....	32
Figura 11 – Exercícios de chocalho.....	33
Figura 12 – Instrumento pandeiro .....	33
Figura 13 – Células rítmicas da função condução.....	34
Figura 14 – Caixa de Escola de Samba .....	34
Figura 15 – Célula rítmica da função condução .....	35
Figura 16 – Levadas de caixa das Escolas de Samba Mangueira e Império Serrano.....	35
Figura 17 – Instrumento Repinique .....	37
Figura 18 – Célula rítmica da função condução distribuída no repinique.....	38
Figura 19 – Frases de entrada do repinique para chamar a bateria.....	39
Figura 20 – Parte transcrita da música Sá Marina (0:10-0:17).....	40
Figura 21 – Parte transcrita da música Você e Eu (0:00-0:06).....	40
Figura 22 – Instrumento surdo.....	41
Figura 23 – Execução do surdo de terceira.....	42
Figura 24 – Parte transcrita da música “Agora é Cinza” (0:00 – 0:06).....	43
Figura 25 – Transcrição bumbo na música Sampa (0:00 – 0:08).....	43
Figura 26 – Classificação genérica dos modos de execução do samba na bateria .....	44
Figura 27 – Samba Batucado Executado por Luciano Perrone .....	45
Figura 28 – Samba Cruzado na bateria.....	46
Figura 29 – Escovado legato na mão esquerda.....	48
Figura 30 – Escovado legato nas duas mãos .....	49
Figura 31 – Vassourinha escovada nas duas mãos .....	49
Figura 32 – Padrão característico matriz samba escovado .....	50

Figura 33 – Função fraseado combinado com a função condução.....	52
Figura 34 – Samba de prato conduzido .....	55
Figura 35 – Samba de prato fraseado .....	56
Figura 36 – Samba fraseado .....	58
Figura 37 – Samba fraseado .....	59
Figura 38 – Capa do CD Milton Banana Sambas de Bossa lançado pela RCA em 1993 .....	62
Figura 39 – Transcrição da introdução da música “O samba da Minha Terra” (0:00-0:20) .....	63
Figura 40 – Células rítmicas das mãos da Figura 39 com a frase “telecoteco”.....	64
Figura 41 – Capa do LP o Ritmo e o Som da Bossa Nova, lançado pela Audio Fidelity, em 1963 .....	66
Figura 42 – Vassourinha friccionada combinada com a baqueta no aro da caixa (0:00-0:11). .....	67
Figura 43 – Frase rítmica da flauta e da caixa.....	67
Figura 44 – Frase rítmica da flauta e da caixa.....	68
Figura 45 – Transcrição do compasso 85 ao 92 da bateria (2:00-2:10) .....	69
Figura 46 – Transcrição da frase rítmica da guitarra compassos 85 ao 92 (2:00-2:10) .....	69
Figura 47 – Célula rítmica executada pelo baixo durante a música “Chega de Saudade” .....	70
Figura 48 – Capa do LP Milton Banana Trio, lançado pela gravadora Odeon em 1965. ....	71
Figura 49 – Transcrição introdução da música Samba do Avião (0:00-0:11).....	72
Figura 50 – Transcrição do tema da música Samba do Avião (0:11 a 0:25).....	72
Figura 51 – Transcrição da música Samba do Avião (0:50 a 1:00) .....	73
Figura 52 – Transcrição da reexposição do tema da música Samba do Avião (1:30 a 1:40)...	73
Figura 53 – Transcrição da frase final da música Samba do Avião (2:00 a 2:18).....	74
Figura 54 – Panorama ilustrativo do desenvolvimento dos estilos de samba na bateria.....	75
Figura 55 – Folha de rosto do LP o Ritmo e o Som da Bossa Nova, lançado pela Audio Fidelity em 1963. ....	76
Figura 56 – Capa do LP Linha de Passe, lançado pela gravadora RCA Camden em 1984. ....	77
Figura 57 – Transcrição da introdução da música Amor e a Rosa (0:00 0:10).....	78
Figura 58 – Parte transcrita da música Linha de Passe (0:07 a 0:14).....	80

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Lista de instrumentos utilizados pelas baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial, no ano de 2014 .....	29
Tabela 2 – Tabela comparativa dos toques, com as semicolcheias correspondentes .....	79

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 - BREVE HISTÓRIA DA BATERIA .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 - A GÊNESE DA BATERIA BRASILEIRA.....</b>	<b>18</b>
<b>1.1 MILTON BANANA.....</b>	<b>22</b>
<b>2 - REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>24</b>
<b>2.1 - FUNÇÃO DE FRASEADO .....</b>	<b>24</b>
<b>2.2 - FUNÇÃO CONDUÇÃO .....</b>	<b>31</b>
<b>2.3 - FUNÇÃO MARCAÇÃO.....</b>	<b>41</b>
<b>2.4 - MATRIZES ESTILÍSTICAS.....</b>	<b>44</b>
<b>2.5 - SAMBA BATUCADO .....</b>	<b>45</b>
<b>2.6 - SAMBA ESCOVADO.....</b>	<b>47</b>
<b>2.7 - SAMBA DE PRATO.....</b>	<b>53</b>
<b>3 - ANÁLISE DA CONDUÇÃO DO BATERISTA MILTON BANANA.....</b>	<b>61</b>
<b>3.1 - MATRIZ ANALISADA: SAMBA BATUCADO.....</b>	<b>61</b>
<b>3.2 - MATRIZ ANALISADA: SAMBA ESCOVADO.....</b>	<b>65</b>
<b>3.3 MATRIZ ANALISADA: SAMBA DE PRATO CONDUZIDO.....</b>	<b>70</b>
<b>3.4 MATRIZ ANALISADA: SAMBA DE PRATO FRASEADO.....</b>	<b>74</b>
<b>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>83</b>
<b>APÊNDICE A - BULA PARA AS TRANSCRIÇÕES DE BATERIA.....</b>	<b>88</b>
<b>APÊNDICE B - TRANSCRIÇÃO DA MÚSICA “CHEGA DE SAUDADE” (ANTÔNIO CARLOS JOBIM/ VINÍCIUS DE MORAES).....</b>	<b>89</b>
<b>APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DA BATERIA NA MÚSICA “SAMBA DO AVIÃO” (TOM JOBIM).....</b>	<b>94</b>
<b>ANEXO A – DISCOGRAFIA DE MILTON BANANA.....</b>	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

Trataremos na introdução do presente trabalho o momento social do Brasil pré bateria, antes da bateria chegar ao país o samba estava em processo de maturação, apontamos o olhar da sociedade dominante sobre o negro, negro, protagonista na maturação do gênero samba, verificamos duas histórias que se cruzam: dos negros que aportaram em terras tupiniquins e a bateria vindo dos Estados Unidos.

Na transição do século XIX para o XX, o Brasil estava recebendo imigrantes vindos de várias regiões do globo terrestre. A história da miscigenação brasileira é constitutiva da formação social e cultural do país. No mesmo período, havia uma preocupação da elite intelectual quanto à afirmação nacional do caráter brasileiro (VECHIA; LORENZ, 2009). A construção do caráter repousava sobre a crença de que a ciência e o progresso eram as bases para solucionar os problemas do país. Este pensamento era oriundo das teorias científicas europeias, as quais os fatores geográficos e a “raça” determinavam a hierarquia social.

O Brasil com solo rico, diversidade climática, exuberante em recursos naturais, não poderia ser atrasado economicamente, como encontrava-se naquele momento; a causa do atraso era a “raça”, a nomenclatura “raça” já demonstra o preconceito por parte dos intelectuais do período, somos fruto da miscigenação. Embora, não eram todos os intelectuais que compactuavam com esta ideia, existia uma parcela significativa de pensadores que defendiam o atraso do país estar ligado à raça.

Grande parcela dos intelectuais deste período, de alguma forma, apontava a “mistura racial” como uma grande questão nacional; um obstáculo para o desenvolvimento econômico e social do país. A identificação da “raça” como um fator da falta de desenvolvimento do país estava embasada em teorias difundidas na Europa, em particular na Inglaterra e na França, sobre a desigualdade das raças que as hierarquizava, das mais “evoluídas” para as “primitivas” (VECHIA; LORENZ, 2009, p. 58).

A “raça” brasileira era considerada “híbrida”, proveniente da mistura das “raças evoluídas” com as “primitivas”. Na realidade, as “raças evoluídas” estavam associadas a fatores econômicos e sociais e não devido a um determinismo étnico, como indica Vechia e Lorenz:

Grande parte da elite brasileira acreditava que os pobres e os não brancos eram fracos, doentes e indolentes, não devido às condições sociais e econômicas em que viviam, antes era uma questão de hereditariedade, eram de “raça degenerada” (VECHIA; LORENZ, p. 60).

A consequência desse pensamento transformou o mestiço no bode expiatório do atraso brasileiro. Mediante este conceito, a sociedade não mestiça enxergava com desprezo as manifestações culturais negras, tais como: os ritmos de origem afro, os negros e até sua culinária (VIANNA, 1995). O processo de maturação do gênero samba denuncia os preconceitos das classes dominantes. O negro não era benquisto no país, pois era considerado um empecilho ao avanço do caráter do povo brasileiro.

Em suas manifestações culturais os negros trouxe toda percussividade e experiências rítmicas enraizada do continente africano, observaremos a musicalidade do povo africano transposta nos instrumentos de percussão, ora traduzindo a musicalidade em instrumentos fabricados ou instrumentos adaptados, por exemplo: utilizar frigideira, pratos, talheres, móveis etc.

Observamos a junção da cultura dos descendentes africanos com o instrumento pesquisado, quando a bateria chega ao país, ocorre um fenômeno no desenvolvimento da linguagem musical do instrumento através do processo de adaptação das vozes dos instrumentos de percussivos na bateria.

Há trabalhos acadêmicos suficientes que trataram o tema samba e o surgimento das Escolas de Samba, saliento que o olhar do trabalho passa pelas escolas de samba, não abordando as estruturas do carnaval ou das Escolas de Samba, aborda samba, mas não pelo viés histórico, nosso olhar histórico está voltado a bateria, pincelando os bateristas da primeira geração e nos detendo a condução do baterista da segunda geração: Milton Banana. Os bateristas da primeira geração (será abordado no capítulo seguinte) adaptaram os instrumentos percussivos na bateria explorando os timbres dos tambores na bateria, os bateristas da segunda geração, apresentaram uma nova concepção de conduzir o samba, explorando os timbres metálicos dos pratos da bateria.

Estabelecemos que o objetivo geral da presente pesquisa apoia-se na condução do baterista Milton Banana no samba, visando identificar as características singulares da condução do baterista, através dos registros fonográficos de músicas instrumentais.

A estrutura metodológica passa pelos caminhos: 1 - referencial teórico, tendo como principal fonte o trabalho de Barsalini (2014); 2- Audição das gravações do baterista com o seu conjunto instrumental entre os períodos 1963 a 1993; 3 - Transcrição das músicas correspondente às matrizes apresentadas pelo referencial teórico; 4 - Reflexão sobre o idiomatismo do baterista. Para apresentar este trabalho, os capítulos estão organizados do seguinte modo: no Capítulo 1: breve história da bateria brasileira; Capítulo 2: referencial teórico, e no Capítulo 3: análise da condução do baterista Milton Banana.

No Capítulo 1, após uma breve exposição da origem dos instrumentos percussivos, base da bateria – caixa-clara, prato e bumbo –, apresentaremos ao leitor a inserção da bateria no Brasil e passaremos por uma sucinta biografia dos vanguardistas na bateria brasileira, até situar nosso objeto de estudo, Milton Banana. Descreveremos um histórico musical do instrumentista apresentando detalhes decorrentes de uma pesquisa biográfica pormenorizada.

Apresentaremos, no Capítulo 2, os alicerces para análise da condução do baterista Milton Banana, através da teoria apresentada por Leandro Barsalini (2014). Em sua tese, Barsalini apresentou as matrizes estilísticas como modos de execução do samba na bateria brasileira, as matrizes são constituídas das funções percussivas, a saber: função fraseado, função condução e função marcação. A partir das combinações no uso das funções na bateria, chegaremos às matrizes: samba batucado, samba escovado, samba de prato conduzido e samba de prato fraseado. Compreendida a estrutura de cada matriz do samba na bateria, seguiremos para o último capítulo da nossa dissertação.

No Capítulo 3, analisaremos a condução do baterista Milton Banana em cada matriz proposta por Barsalini (2014). Nossa pesquisa pretende analisar e refletir as execuções apresentadas pelo baterista. Para tal procedimento, transcreveremos a parte da bateria nas matrizes e refletiremos sobre cada uma de maneira diversificada. Para a matriz “Samba batucado”, discorreremos sobre as combinações das funções que resultam na matriz do referido subtópico; para a matriz “Samba escovado”, consideraremos a função fraseada dialogando com os instrumentos flauta e guitarra; na matriz “Samba de prato conduzido”, consideraremos as funções nas formas da música – introdução, tema, reexposição do tema e *fade out*; e, por fim, na matriz “Samba de prato fraseado”, compararemos duas execuções de Milton Banana na matriz apresentada.

Ao longo de todo o trabalho, a noção da abundância das diferentes narrativas da bateria e do samba tornaram o trabalho mais complexo. Por tal motivo, o reconhecimento do samba como um sistema rico e variado nos conduziu a uma abordagem interdisciplinar no primeiro capítulo, que tem na música o foco, mas se abre à história, assumindo os riscos por expor de maneira acanhada, a visão infinitamente reduzida, se comparada à de um historiador, mas regozijando-se dos benefícios resultantes da investigação do capítulo a seguir.

## 1 - BREVE HISTÓRIA DA BATERIA

A bateria surge de uma conjunção de instrumentos percussivos; investigar a gênese da bateria remete aos primórdios da história humana. A origem dos instrumentos de percussão nos leva à cultura dos povos ancestrais: encontraremos registros mencionando os instrumentos na Bíblia, na Grécia, nos povos chineses e no Império Romano. Pesquisando a gênese percussiva encontramos indicativos de que o ser humano reproduzia sons nos tambores através do percutir com as mãos, pés ou pedaços de madeira (MOREIRA, 2005).

A origem dos tambores e pratos que compõem a bateria demonstra a complexidade histórica trilhada pelos instrumentos percussivos, dificultando mapear nossa investigação com exatidão, dos primórdios até a formação da bateria contemporânea. Portanto, iremos nos limitar a comentar a bateria americana no início do século XX, a qual consiste nos instrumentos: bumbo, caixa, prato chinês (BARSALINI, 2009).

A caixa clara, descendente dos tambores militares e teve sua ampla divulgação através dos exércitos europeus. Segundo Braga (2011, p. 4), “o militarismo foi um meio onde os tambores e sua linguagem se desenvolveram, particularmente na Europa”. Paulatinamente, o tambor militar foi substituído pela caixa clara nas orquestras, no final do século XIX e início do século XX, conforme aponta Giancesella:

Uma outra constatação é que na segunda metade do século 19, a evolução dos tambores militares levou ao surgimento da caixa-clara, que é um instrumento de corpo mais estreito, e com isso, muitas obras escritas originalmente para o tambor militar são hoje executadas na caixa-clara devido ao seu som mais penetrante e sua articulação mais clara, daí o surgimento do termo *caisse-claire*, em francês, ou *cassa chiara*, em italiano, traduzidos literalmente para o português como caixa-clara. Dois exemplos famosos de obras escritas originalmente para o tambor militar e que hoje são tradicionalmente tocadas na caixa-clara são “Bolero” (1928), de Maurice Ravel e “Scheherazade” (1888), de Nicolay Rimsky-Korsakov (GIANESELLA, 2009, p. 26).

A herança dos tambores militares na caixa, não se restringe somente às semelhanças físicas, mas também às questões idiomáticas. Os rudimentos, na caixa, descendem da tradição rudimentar militar. Os toques rudimentares na caixa-clara influenciaram a música norte-americana e, conseqüentemente, a bateria no início do século XX (CUNHA, 2014). É nos Estados Unidos, através da N.A.R.D - *National Association of Rudimental Drummers* (1933), que os percussionistas estabelecem uma padronização de 26 toques. A associação foi criada a

fim de manter uma organização e padronização da técnica rudimentar. Seguindo adiante nos instrumentos percussivos, explanaremos os pratos.

Os pratos que observamos nas baterias contemporâneas, são descendentes dos termos címbalo pelo povo Hebreu, *kymbalom* pelos Gregos e *cymbalum*, pelos Romanos. Os primórdios do instrumento de timbre metálico é desconhecido, na bibliografia consultada há apontamentos para origem no ano 1200 a.C., nos povos hebreus, egípcios, gregos e romanos (MOREIRA, 2005). Encontraremos a semelhança do caminho percorrido pelo prato com o percorrido pelos instrumentos: caixa-clara e bumbo. O prato foi sendo incorporado ao naipe de percussão das orquestras europeias e ganhando popularidade através das corporações militares (MOREIRA, 2005).

Mitos orientais indicam a existência do instrumento bumbo, na China, por volta 3.500 a.C. Esculturas sumérias de 2.500 a.C., exibem bumbos de diâmetro correspondente à estatura do percussionista. (MOREIRA, 2005). A origem exata do instrumento bumbo é desconhecida, somente indentificamos através de nossa pesquisa o uso do instrumento nas orquestrações europeias e nas corporações militares. Na percussão orquestral, relacionava-se o bumbo ao povo Otomano, conforme aponta Giancesella:

Os novos e exóticos sons da percussão Janízira, produzida pelo bumbo, pratos e triângulo, rapidamente ganharam larga popularidade. Na orquestra, eles apareceram pela primeira vez em trabalhos de sabor oriental, como “O rapto do Serralho” (1782), de Mozart, ou em peças que simulavam a música militar do período, como a “Sinfonia Militar” (1794), de Haydn (GIANESELLA, 2009, p. 51).

O bumbo, a caixa e os pratos, inicialmente associados às tropas militares e às orquestras europeias, chegam até a formação inicial da bateria; veremos a associação dos instrumentos no estilo *New Orleans Dixieland Jazz*. Inicialmente, antes da invenção dos pedais, os músicos precursores desse instrumento utilizavam a técnica *double drumming* a fim de executar instrumentos percussivos de timbres diferente. Conforme exemplifica Barsalini:

Dessa maneira, os pioneiros da bateria animavam as mais diversas festas no estilo *double drumming*, ou seja, tocando todos os instrumentos somente com as baquetas, já que não havia ainda naquele momento uma produção comercial de pedais de bumbo ou mecanismos eficientes para acionar os pratos com os pés (BARSALINI, 2014, p. 41)

Verificamos que parte dos bateristas do estilo *double drumming* começaram a “chutar” o bumbo (DEMARCHI, 2013). As necessidades técnicas dos instrumentistas do gênero

americano estimularam a criação de acessórios que possibilitassem aos precursores da bateria expressar sua musicalidade sem as limitações físicas. A criação do pedal foi um marco na história da bateria, permitindo ao instrumentista percutir vários instrumentos ao mesmo tempo. Além do pedal, ao longo de décadas foram criando-se acessórios (ferragens, modernização dos pedais, etc.) que, paulatinamente, configuraram a bateria contemporânea (bumbo, caixa, tomtoms e pratos).

No início do século XX, a bateria foi se disseminando em territórios além do estadunidense; um dos fatores de sua propagação está relacionado ao fechamento da Storyville em 1917. Moreira exemplifica:

O fechamento da Storyville, em 1917, contribuiu significativamente para a difusão da bateria. Bateristas que trabalhavam no bairro ficaram desempregados e, com o fim da Primeira Guerra Mundial em 1919, houve uma maior facilidade para locomoção, viajando a várias cidades do mundo a fim de arranjar trabalho (MOREIRA, 2005, p. 125).

No Brasil foi o norte americano Harry Kosarin um dos responsáveis por divulgar o instrumento: “Um instrumento [bateria] que começava a fazer muito sucesso no país, graças à atuação de um baterista norte-americano chamado Harry Kosarin, uma sensação, naqueles anos, no meio musical carioca” (CABRAL, 2016, p. 494).

Não encontramos consenso sobre a data de chegada do instrumento bateria ao Brasil; estima-se que tenha sido em 1917 (IKEDA, 1984), ou 1919 (TINHORÃO, 1990) e, de acordo com Vedana (1987), o público brasileiro conhece a bateria em 1924. Mas, durante a pesquisa encontramos os vanguardistas do instrumento no país, a saber: Joaquim Silveira Tomás, Valfrido Pereira da Silva, João Batista das Chagas Pereira (Sut) e Luciano Perrone. Os músicos citados acima viveram no período de nascimento do gênero samba; paralelamente, observaremos a gênese idiomática da bateria se estabelecendo no país. No subtópico 1.1, ocuparemos em apresentar os desbravadores do instrumento até a década de 1950, citando os músicos antecessores a Milton Banana.

## **1.1 - A GÊNESE DA BATERIA BRASILEIRA**

O primeiro nome é Joaquim Silveira Tomás (1898-1948), iniciando sua carreira em 1920 como percussionista no conjunto liderado por Pixinguinha, os “Oito Batutas”. Para entender a mudança de Joaquim da percussão para bateria, é necessário citar a turnê realizada pelos “Oito Batutas” na Europa. Joaquim não viajou a Paris devido a problemas de saúde; o

restante do conjunto que foi a Paris, permaneceu na capital francesa de janeiro a agosto de 1922 (BESSA, 2005). Na viagem, os integrantes do grupo de Pixinguinha conheceram os músicos das *jazz-bands*; este encontro influenciou diretamente a adição da bateria ao conjunto.

As *jazz-bands* ouvidas em Paris eram sinônimo de música moderna norte americana; o resultado desse encontro influenciou o grupo de Pixinguinha, além de novos instrumentos incorporados – bateria, banjo e saxofone –, o grupo passou a se apresentar no palco de forma descontraída (BESSA, 2005). A bateria foi incorporada ao grupo através de Arnaldo Guinle – milionário e pertencente à classe dominante do Rio de Janeiro no final do século XIX –, que acompanhou os Oito Batutas e comprou uma bateria na França.

Os “Oito Batutas” realizaram novamente uma turnê, dessa vez em Buenos Aires, entre os meses novembro 1922 a abril de 1923 (BASTOS, 2005, p. 180). Com os novos instrumentos no grupo, a formação estava constituída por: Pixinguinha (flauta e saxofone), Donga (violão e banjo), China (violão e voz), José Alves (bandolim e ganzá), Joaquim Tomás (bateria), J. Ribas (Piano) e Josué de Barros (violão). No regresso ao Brasil, por desentendimento alguns integrantes do grupo “Oito Batutas” saíram e formaram um novo conjunto: “Oito Cotubas”, Joaquim foi um dos integrantes que imigrou dos Batutas para os Cotubas.

Prosseguindo nossa explanação sobre os pioneiros na bateria, abordaremos o nome de Valfrido Pereira da Silva (1904-1972). O músico começou aos 16 anos de idade e, no ano de 1917, começou tocar profissionalmente na orquestra Carlos Eckardt no Cine Royal (RJ); o baterista atuou também nos grupos: “Velha Guarda”, “Os Diabos do Céu”, entre outros, conforme mostra Barsalini:

Em sua carreira, [Valfrido] passou pelo Cabaré Assírio, Beira Mar, *Dancing Avenida* e pelo Cassino Atlântico. Integrou também, a partir de 1932, os conjuntos dirigidos por Pixinguinha na gravadora RCA, os famosos “Grupo da Velha Guarda” e “Os Diabos do Céu”. Junto a esses grupos, participou de muitas gravações, entre elas, as históricas *O teu cabelo não nega* e *Linda Morena*, além de *Cidade Maravilhosa* (BARSALINI, 2009, p. 28)

O próximo baterista, João Batista das Chagas Pereira (1905-?) o “Sut”, nasce no interior de São Paulo, solidificando sua carreira musical na cidade do Rio de Janeiro. Tocando caixa-clara, João Batista (Sut) inicia como percussionista da Corporação Musical União Operária na cidade de Piracicaba-SP, ainda no mesmo município tocando bateria, João conduziu a Jazz Band Manon. Ao chegar no Rio de Janeiro, trabalhou na Rádio Nacional, a qual Sut divulgou seu talento musical a um público amplo. Um exemplo de sua habilidade musical pode ser

conferido na música concerto para bateria<sup>1</sup>. A peça é um arranjo de Pixinguinha, datado em 14 de setembro de 1947<sup>2</sup>. A música foi executada no programa do radialista Almirante: *O Pessoal da Velha Guarda*. Sut também fez parte do grupo que acompanhou a cantora Carmem Miranda na cidade de Nova Iorque. Por fim, o músico destacou-se por seus “malabarismos” provenientes da técnica apurada com as baquetas e seu virtuossimo na bateria (MOREIRA, 2005; BARSALINI, 2009).

Além dos bateristas citados acima, apresentaremos a biografia musical de Luciano Perrone<sup>3</sup> (1908-2001), considerado o “pai da bateria brasileira” (BARSALINI, 2009) inicia suas atividades percussivas no Cine Odeon realizando efeitos sonoros para os filmes de Chaplin (MOREIRA, 2005). Destacou-se como um músico versátil por transitar na percussão da música europeia e na música produzida pelos “Bambas” - João da Baiana, Marçal e Bide - realizando essa síntese por sua ampla experiência entre os dois polos percussivos.

Luciano Perrone protagonizou a história da música brasileira ao adaptar os instrumentos percussivos para a bateria; a adaptação pode ser verificada no álbum *Batucada Fantástica*, gravado em 1963. Citaremos duas canções que evidenciam sua importância na história, a música “Faceira” e “Samba com Luciano”. A “Faceira”, composição de Ary Barroso e interpretada por Sílvio Caldas, é a primeira gravação a destacar a bateria. Barsalini aponta:

Faceira foi a primeira gravação a trazer o instrumento em evidência, interpretada por Sílvio Caldas. Nesta canção de duas partes (estrutura AAB), o arranjador deixou para a bateria a função de preencher os breques de dois compassos existentes na introdução e em toda primeira exposição da parte A (BARSALINI, 2009, p.48).

Outra canção que demonstra a relevância de Luciano no cenário do samba é a música “Samba com Luciano”<sup>4</sup> (BANDEIRA, 2020), do compositor e intérprete Luiz Bandeira. Observaremos na letra da canção um diálogo do cantor com a bateria executada por Luciano. No diálogo o cantor cita “a batida” dos instrumentos percussivos (tamborim, caixa e surdo), e Luciano reproduz a célula rítmica na bateria. Segue a letra da canção para elucidar a explicação acima:

---

<sup>1</sup> Áudio digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-FOfO0HMtA&feature=youtu.be> (PIXINGUINHA, 2020 [1947]).

<sup>2</sup> Informações disponíveis em: <https://pixinguinha.com.br/discografia/concerto-de-bateria> (IMS, 2020).

<sup>3</sup> Durante a pesquisa, encontramos os nomes dos bateristas Bibi Miranda, Carlos Blassifera, Manteiga e Porto, porém, o material informativo era insuficiente para citarmos neste trabalho.

<sup>4</sup> Áudio digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a0V-PosP6dE> (BANDEIRA, 2020).

O samba com Luciano é assim  
 Ritmado, sincopado  
 Parece até que se ouve o tamborim  
 Tem balanço do começo ao fim

Vejam só neste breque o que ele faz  
 Muito bem Luciano, outro mais:

Tempero de Samba é o molho especial  
 Isso é que é samba, isto é samba original

Repicando na caixa o tempo, ele faz com o bombo:

Olho tombo  
 Que o samba tem  
 Contratempo ele faz no tarol variando no surdo  
 Completando agogô e pratos também  
 Vejam só bateria está legal  
 Isto é que é samba  
 Isto é samba original

Durante a canção, podemos ouvir a liberdade que Luciano tem para improvisar na música; o baterista realiza pequenas intervenções rítmicas na canção enquanto o cantor cita os instrumentos percussivos na letra da música. Além das intervenções, Luciano desenvolve solos sem os demais instrumentos que compõem a música. Os trechos em que Luciano desenvolve os solos estão presentes quando Luiz Bandeira ento a letra: “Vejam só neste breque o que ele faz”, e “Muito bem Luciano, outro mais”. Nos dois trechos de improvisação, Luciano utiliza quatro compassos de solo na fórmula dois por quatro, distribuindo entre chimbal, caixa e tom.

Na gravação, na última estrofe da canção, entre “Vejam só bateria está legal”, e “Isto que é samba”, Luiz Bandeira cita o nome de Luciano para o último improviso solo: logo após cantar a melodia da letra “mistura e manda Luciano”, o baterista executa um improviso de quarenta e dois compassos na fórmula dois por quatro. Por meio de uma análise sucinta do improviso de Luciano podemos evidenciar a constância da frase “telecoteco” distribuída nos instrumentos: chimbal, pratos e agogô.

Para encerrar, destacaremos os trabalhos de Perrone na inauguração da Rádio Nacional, cuja orquestra acompanhou por 25 anos. Perrone foi timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional, atuou na orquestra *Pan American*, e trabalhou com maestro Radamés Gnattali durante 59 anos. O músico faleceu no ano de 2001, deixando um legado musical incontável à bateria e à música brasileira.

## 1.2 - MILTON BANANA

Milton Banana (1935-1999), foco de nossa pesquisa, inicia sua carreira musical no ano de 1955, na orquestra “Waldir Calmon”. No ano de 1963, temos o registro do primeiro álbum de música instrumental – *O ritmo e o Som da Bossa Nova* –, o primeiro do total de 19 álbuns (Ver: Anexo A). Durante sua carreira musical, Milton tocou em boates, acompanhou artistas renomados, entre eles, João Donato, Tião Neto, Stan Getz, Astrud Gilberto e João Gilberto.

Acompanhando João Gilberto, o baterista realizou turnês pelos Estados Unidos, Europa. Dentre estas viagens está o festival de Bossa Nova, em 1962, no Carnegie Hall, evento marcante na história da música brasileira. Milton compreendia as exigências do violonista. Uma hipótese que aponta a constância do baterista nos trabalhos de João Gilberto pode ser conferida na entrevista citada a seguir, em que Milton revela ao historiador Mello parte da convivência com o músico:

Foi me dada uma partitura, mas eu não lia. João me deu um alô e disse: “Você escuta primeiro, depois manda brasa”. Não houve nenhuma invenção, toquei a mesma batida do Plaza. Não acho que haja muita diferença do ritmo do disco para o do Plaza. João é que tinha uma batida diferente. Essa batida me empolgava, eu sentia que não dava para tocar de baquetas, tocava de vassourinha e uma baqueta só. João me explicava como fazer. “Acho que está forte, está ressonando demais esta caixa, essa esteira ressoa demais, que está havendo? Ritmo, só ritmo”. Ele sempre falou isso (MELLO, 1976, p. 89-90).

O local *Plaza*, citado por Milton na entrevista, era o lugar em que o baterista dava “canjas”; devido à proximidade geográfica com a boate *Drink*, durante os intervalos, Milton frequentava o *Plaza* devido ao prazer de executar as músicas que o local permitia: “Lá (no *Plaza*) não tinha negócio comercial. Os músicos tocavam o que quisessem, à vontade: a batida da bateria era diferente da batida para dançar” (MELLO, 1976, p.81). Milton, na entrevista acima, indica suas preferências enquanto musicista; executar as músicas no *Plaza* agradava sua percepção musical em relação ao local *Drink*; no *Plaza*, segundo o músico, a batida, a liberdade para escolher a execução na bateria e o volume dos instrumentos eram definidos pelos musicistas.

Milton, através de suas obras registradas em carreira solo ou acompanhando outros artistas, deixou uma herança para os músicos. A importância de Milton é reconhecida pelos pares, atravessando gerações e musicistas além da bateria. Bateristas importantes como Tutty Moreno, Márcio Bahia reconhecem a relevância de Milton.

Para Tutty Moreno, citado por Barsalini (2009, p. 85), “o bumbo a dois é uma ciência, você fazer o bumbo a dois legal é uma ciência. Então nós temos, por exemplo, o Milton Banana, um cara que tinha um *swing* maravilhoso”.

Segundo Márcio Bahia (SESC, 2013), em entrevista concedida ao programa “Sesc instrumental”, “bateristas brasileiros que mais me influenciaram, eu poderia citar vários: Paulinho Braga, Robertinho Silva, Nenê baterista, Zé Eduardo Nazário, Milton Banana, Hélcio Milito, Luciano Perrone, e muitos outros”.

Já o contrabaixista Humberto Clayber revela a influência de Milton através das seguintes palavras:

Milton Banana influenciou a mim e ao Bebeto com aquela batida: tum tumtum tumtum. Eu e o Bebeto fomos ao mesmo tempo, ninguém copiou ninguém. Nem eu copiei o Bebeto nem o Bebeto me copiou, e sim a bumbada do Milton. Eu tirei essa ideia pela bumbada dele, porque eu tocava uma nota só: tum tum tum (CAMPOS, 2014, p. 56).

Para seguirmos adiante em nosso trabalho, apresentaremos, no próximo capítulo (“2 - Referencial Teórico”) os alicerces para analisarmos a condução do músico Milton Banana. Com este objetivo, discorreremos detalhadamente sobre as funções percussivas resultantes dos instrumentos percussivos das Escolas de Samba; compreendidas as características que compõem as funções, entenderemos a construção das matrizes do samba.



O fraseado “telecoteco” é uma base para a construção de levadas distintas, variações rítmicas do samba, cuja marca representa uma identidade da Escola de Samba. A partir dessa identidade musical, a produção de levadas provenientes do “telecoteco” possibilitam variações rítmicas de acordo com a melodia da música pretendida no samba enredo em composição. Visto isso, destacamos que o desenho rítmico “telecoteco” ilustrado acima é muito comum de ser ouvido nas obras do percussionista Mestre Marçal e tantos outros mestres do samba.

Conscientes de que o fraseado “telecoteco” pode ser executado por outros instrumentos que compõem a Escola de Samba (tais como a frigideira), abordaremos a função fraseado a partir de “telecoteco”, a seguir, sob a ótica do tamborim e do agogô, instrumentos percussivos citados por Barsalini (2014). A fim de demonstrar sua aplicabilidade na bateria, exemplificaremos com a performance do baterista Milton Banana,

A respeito do tamborim, sabe-se que ele tem uma liberdade rítmica para construir suas frases, desenvolvendo-as ora de acordo com a melodia, ora como contraponto melódico. A respeito dessa afirmação, Barros disserta que:

O tamborim é provavelmente o instrumento da seção rítmica com maior liberdade na execução [...]. Usualmente, o ritmista pensa em formas distintas de tocar quando insere o tamborim dentro de música, seja mantendo a levada, que é de predominância do telecoteco, seja com suas variantes dentro de um contexto melódico, seja improvisando (BARROS, 2015, p. 67).

Figura 2 - Instrumento de percussão tamborim



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/307792955768850965/> . Acesso em: 01 mai. 2020

Diante dessa citação de Barros, faz-se necessário distinguir a função fraseado e da função condução, possíveis por meio do tamborim. Brevemente, a função fraseado exercida

pelo tamborim é proveniente da frase “telecoteco” e a característica que marca a função condução por esse instrumento, segundo nosso referencial Barsalini (2014), é a execução contínua das oito semicolcheias dentro de um compasso binário dois por quatro.

O tamborim, presente nas Escolas de Samba, tem suas linhas rítmicas definidas; contudo, cada agremiação imprime uma identidade rítmica, produzindo variações de Escola para Escola de Samba. Dentro da mesma agremiação, as levadas mudam de um ano para o outro, a depender da criatividade dos mestres de bateria. Essa afirmação pode ser depreendida no trecho encontrado no método *O Batuque Carioca*, do mestre de bateria Odilon Costa, onde o próprio mestre escreveu: “Meus arranjos são sempre diferentes [...] todo ano a gente modifica” (GONÇALVES; COSTA, 2000, p. 2).

Analisaremos uma levada do tamborim do Mestre Geraldo presente no álbum: *Mestre Geraldo e sua bateria – batucada genial* (MESTRE GERALDO, 1977). A música “Mistura n. 1”. O trecho escolhido corrobora a exposição do presente tópico. Iremos observar, na Figura 4, a semelhança da frase “telecoteco” no instrumento tamborim.

Figura 3 – Transcrição do tamborim da música “Mistura n. 1” (0:00- 0:14)

The image shows three staves of musical notation for the tamborim part of the song "Mistura n. 1". The first staff is labeled "Tamborim" and shows a 2/4 time signature. The second staff is labeled "Tamb" and starts at measure 6. The third staff is labeled "Tamb" and starts at measure 11. The notation consists of eighth notes and rests, representing the rhythmic pattern of the tamborim.

Fonte: Arquivo do Autor.

Figura 4 – Frase “telecoteco” e “telecoteco” invertido

The image shows two staves of musical notation. The top staff shows the original 'telecoteco' phrase, and the bottom staff shows the inverted phrase. The notation consists of eighth notes and rests, representing the rhythmic pattern of the phrase.

Fonte: (GOMES, 2008, p. 22)

Comparando a frase “telecoteco” da Figura 4 com a transcrição na Figura 3, podemos realizar as seguintes considerações: do compasso 01 ao 06, a frase não é idêntica ao “telecoteco” pela ausência da segunda semicolcheia no segundo tempo dos compassos (01, 03 e 05) que iniciam a frase; o restante da frase é rigorosamente igual. A outra variação presente no excerto ocorre nos compassos 07 e 12, ambos no primeiro tempo; observaremos quatro semicolcheias, enquanto no “telecoteco” temos duas.

Para finalizar a análise da função fraseado do telecoteco, buscaremos compreender a rítmica da frase aplicada à bateria. Para tal objetivo utilizaremos o exemplo do baterista Milton Banana executando a música “Feitinho Pro Poeta” (Baden Powell/ Luís Fernando Freire), do álbum *Balançando com Milton Banana Trio* (1966). No trecho da transcrição abaixo (Figura 5), observaremos que a rítmica do “telecoteco” está presente na mão esquerda do baterista, tocando no aro da caixa. Nos primeiros quatro compassos da Figura 5, o desenho rítmico é igual ao do Mestre Geraldo, nos quatro compassos seguintes (05 ao 08), observaremos a frase “telecoteco”.

Figura 5 – Parte transcrita da caixa na música Feitinho pro Poeta (0:00 – 0:10)

The image shows two staves of musical notation for a drum part. The top staff is labeled 'Bateria' and the bottom staff is labeled 'Bat.'. Both staves are in 2/4 time. The notation consists of eighth and sixteenth notes with accents, representing the 'telecoteco' rhythm. The first four measures are identical to the Mestre Geraldo version, and the next four measures show the 'telecoteco' variation. A small number '5' is written below the first measure of the second staff.

Fonte: arquivo do autor.

Prosseguindo, explanaremos sobre o segundo instrumento percussivo das Escolas de Samba, citado por Barsalini (2014), que desempenha a função de fraseado citada: o agogô. Na oportunidade, analisaremos a rítmica do agogô na bateria do Mestre Geraldo e indicaremos sua possibilidade de aplicação na bateria, utilizando exemplos do baterista Milton Banana.

Figura 6 – Instrumento Agogô com quatro campanas



Fonte: disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/o-instrumento-que-virou-hit-entre-mulheres-gringos-11540999>. Acesso em: 11 mai. 2020.

Agogô é um instrumento metálico composto de quatro campanas que, ao serem percutidas com a baqueta, diferenciam-se pelo timbre emitido de grave a agudo. O agogô, embora instrumento presente em várias Escolas, não é unanimidade em todas as agremiações. De acordo com a tabela de instrumentação das baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial, no ano de 2014, dentre as doze escolas de samba, oito utilizaram o instrumento agogô (AMORIM, 2014).

Tabela 1 – Lista de instrumentos utilizados pelas baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial, no ano de 2014

	Império	G. Rio	São Cl.	Mangueira	Salgueiro	Beija flor	Mocidade	Ilha	Vila	Imperatriz	Portela	Tijuca
Cuíca	24	20	34	20	20	15	24	24	24	24	24	28
Tamborim	36	40	36	34	36	36	36	42	36	34	36	42
Chocalho	20	36	14	20 (ganzá)	20	30	24	24	26	20	36	33
Caixa	100	105	94	84	81	110	86	120	65	95	100	100
Repique	23	35	35	40	30	35	34	30	36	23	30	29
3ª	18	18	14	26 (mor)	14	14	18	16	16	14	13	11
2ª	10	15	12	-	12	12	11	14	12	12	12	13
1ª	9	14	10	24 (maracanã)	12	10	12	14	12	12	12	13
Agogô	20	12	10	20	-	-	12	16	-	24	36	-
Tarol	-	-	-	-	40	-	-	-	36	-	-	-
Atabaque	20	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prato	-	1	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-
Timbal	-	-	-	14	-	-	-	-	-	4	-	-
Pandeiro	-	-	-	2	-	-	1	-	1	-	-	1
Repique Mor	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-
Tan-Tan	-	-	-	-	-	-	-	-	-	6	-	-
Reco-Reco	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
Xequerê	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2

Fonte: (AMORIM, 2014, p. 61).

Usaremos novamente a música “Mistura n. 1” do Mestre Geraldo (1977) para exemplificar o agogô. Mestre Geraldo coloca o tamborim no começo da música, executando a frase “telecoteco”, e vai repetindo até o compasso 12; em seguida, o agogô inicia sua execução. A frase inicial executada pelo agogô está transcrita na Figura 7.

Figura 7 – EQ Parte transcrita do Agogô na música Mistura n. 1 (0:13 – 0:17)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tamborim' and the bottom staff is labeled 'Agogô'. Both are in 2/4 time. The Tamborim part starts with a series of eighth notes and rests, creating a 'telecoteco' rhythm. The Agogô part starts after the Tamborim part begins, with a sequence of eighth notes and rests that complement the Tamborim part.

Fonte: arquivo do autor.

Novamente, usaremos a frase “telecoteco” para realizar um comparativo com a frase produzida pelo agogô transcrita na Figura 7. É possível perceber que a frase produzida pelo agogô causa um efeito de contraponto com relação à frase construída pelo tamborim. A respeito

das qualidades do instrumento usado nesse excerto, o agogô usado possui duas campanas de alturas indefinidas, sonoramente produz timbres (agudo, grave) diferentes em sua frase rítmica, variação que enriquece a frase.

A partir dessa percepção da dinâmica de alturas que o instrumento percussivo agogô possibilita, traçaremos um paralelo com a bateria, executada por Milton Banana. Destacamos que a configuração da bateria utilizada por Milton Banana é: caixa, tom um, surdo, bumbo e pratos; o trecho analisado encontra-se no álbum *Balançando com Milton Banana Trio* (BANANA, 1966), e a música é “Cidade Vazia” (Baden Powell/ Fernando Freire). Cabe, nesse momento, ressaltarmos que não estamos afirmando que Milton Banana distribuiu a rítmica nos tambores imaginando um agogô, nosso trabalho pretende demonstrar a semelhança da percussão da Escola de Samba na performance na bateria de Milton.

Figura 8 – Parte transcrita da música “Cidade Vazia” (1:40 – 1:50)

The image shows two staves of musical notation for a drum part. The top staff is labeled 'Bateria' and the bottom staff is labeled 'Bat.'. Both staves are in 2/4 time. The notation consists of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, with stems pointing up and down to indicate different drum sounds. The first staff has a measure number '5' above it. The notation is a transcription of the drum part from the music 'Cidade Vazia'.

Fonte: Arquivo do Autor.

Observando a Figura 8 atentamos primeiramente que o trecho analisando tem três alturas, a saber: agudo, médio e grave. O agudo corresponde ao tom da bateria, o médio está sendo executado na caixa e o grave no surdo. Lembrando que a abordagem do agogô, no presente tópico, está exercendo a função fraseada; o agogô, com suas campanas, gera a singularidade de misturar alturas indefinidas na frase rítmica.

No trecho analisado, Milton Banana utiliza os tons para construir a frase, usando-os para preenchimentos, viradas, convenções, etc. Especificamente, no trecho analisado, o compositor utiliza os tambores (caixa, tom 1 e surdo) para distribuir a frase rítmica. Essa metodologia criativa de Milton Banana geralmente está presente em até dois compassos.

Ainda a respeito da Figura 8, Milton Banana distribuiu a frase nos tambores, no início da reexposição do tema da música *Cidade Vazia*. Até a reexposição do tema, Milton não havia utilizado os tons para frase, mas somente como preenchimento da melodia com as figuras

rítmicas colcheia e semicolcheia. Na exposição do tema, Milton Banana constrói as frases no aro da caixa e na pele da caixa.

Por fim, o conceito “rede flexível”, apresentado por Oliveira Pinto (2000), facilita a compreensão da função fraseada, podendo ser entendida como uma rede sobreposta em cima das outras duas funções (marcação e condução); e o fraseado seria os pontos que são destacados na “rede”.

## 2.2 - FUNÇÃO CONDUÇÃO

Também por Barsalini (2014), utilizaremos a função de condução “caracterizada pela execução ininterrupta dos oito pontos constitutivos de cada compasso 2/4, comumente representados através de semicolcheias” (BARSALINI, 2014, p. 22). Precisamos salientar que os oito pontos constitutivos não são acentuados igualmente; dentro dos oito pontos temos algumas acentuações que caracterizam o “balanço” ou o *swing* (termos comumente usados pelos músicos) da condução do samba. Nos exemplos retirados do método do baterista Sérgio Gomes, ele utiliza a escrita da fórmula de compasso quatro por quatro, por conta das frases do samba, para completar a frase é necessário quatro tempos e para não dividir em dois compassos de dois por quatro o autor utiliza um compasso em quatro por quatro.

Ao observarmos os instrumentos percussivos da função condução, presentes nas Escolas de Samba, constatamos que, dentro dos oito pontos constitutivos, os instrumentos executam as acentuações em pontos diferentes. Neste subtópico 2.2 discorreremos sobre os instrumentos; em uma análise inicial dos acentos, chegamos à seguinte conclusão: no instrumento chocalho, o acento ocorre sempre na primeira e na quarta semicolcheia; no pandeiro, na primeira semicolcheia do segundo tempo e quarto tempo; na caixa, os acentos variam de Escola para Escola, sendo a identidade de cada agremiação. Finalizando, dentre os instrumentos da função condução, observaremos o repinique, com acento na primeira semicolcheia.

Antes de analisarmos a função condução aplicada à bateria, apresentaremos os instrumentos percussivos que fazem parte das Escolas de Samba e desempenham essa função. Leandro Barsalini defende a função condução dos instrumentos chocalho, pandeiro, caixa e repinique, destacando a pulsação contínua representada pela célula rítmica semicolcheia, e exemplificaremos com excertos retirados do método do baterista Sérgio Gomes (2008).

Figura 9 – Instrumento chocalho

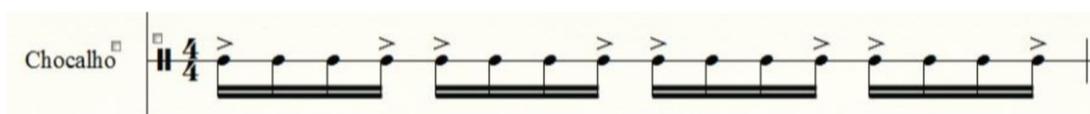


Fonte: <https://www.emporiobrasileiloes.com.br/peca.asp?ID=2889580>. Acesso em: 11 mai. 2020.

Dos instrumentos percussivos anunciados anteriormente, o primeiro a ser abordado é o chocalho, cuja característica principal são as platinelas de ferro; a forma de execução do instrumento é a movimentação do mesmo (AMORIM, 2014).

Dentre as funções percussivas citadas por Barsalini (2014), o instrumento integra a função de condução pela sonoridade contínua, pois o chocalho executa as dezesseis semicolcheias. O *swing*<sup>6</sup> do chocalho será percebido somente se houver a execução dos acentos, caso não ocorra um destaque das semicolcheias (primeira e quarta), não escutaremos a frase com *swing*, mas perceberemos uma sonoridade “rígida”.

Figura 10 – Células rítmicas da função condução



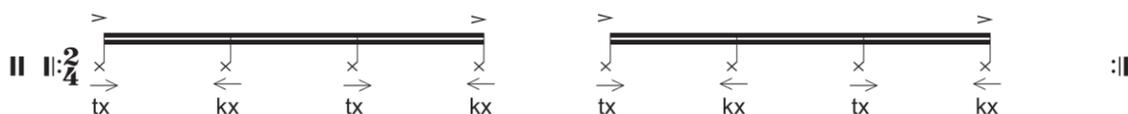
Fonte: (AMORIM, 2014, p.46).

Conforme ilustrado na Figura 11, o *swing* acontecerá através dos movimentos com os braços para a frente e para trás. Por meio das setas  (indicando movimento para frente)

<sup>6</sup> Termo em inglês utilizado para referir-se à sensação de que a música flutua sobre o ritmo regular (CALADO, 2007).

e ← (indicando movimento para trás) podemos visualizar os movimentos que acentuarão a sonoridade no chocalho. Para frente na primeira semicolcheia e para trás na quarta semicolcheia.

Figura 11 – Exercícios de chocalho



Fonte: (PAIVA, 2016 p. 17).

O chocalho, por ter sua sonoridade contínua, é comumente utilizado como instrumento de preenchimento. É comum nas Escolas de Samba que, quando se deseja diminuir o volume sonoro, retira-se o chocalho; o efeito inverso também ocorre: quando se deseja maior volume sonoro, o chocalho é utilizado<sup>7</sup>.

Figura 12 – Instrumento pandeiro



Fonte: <https://pandeiro.com/pt/pandeiro-10-wicked-walnut-hp-percussion>. Acesso em: 11 mai. 2020.

Caracterizado pelos componentes: fuste, pele (couro ou sintética), aro e platinelas, o pandeiro realiza a função condução quando executado continuamente sobre a pele. A movimentação das platinelas causada pelo toque emite a sonoridade metálica semelhante ao chocalho. Ressaltando que, além da função condução, o instrumento mescla as funções marcação e fraseado (BARSALINI, 2009).

<sup>7</sup> Desenho do chocalho da Escola de Samba Vila Isabel (2017): <https://www.youtube.com/watch?v=SifaL3R5iPo>.

No pandeiro, a função marcação ocorre mesclada à função condução quando realizada a técnica de abafamento da pele. Abafar com o dedo na primeira semicolcheia do primeiro tempo, e soltar na primeira semicolcheia do segundo tempo, representa a função marcação (será discutida detalhadamente no subtópico “2.3”, pois ao soltar o dedo na primeira semicolcheia do segundo tempo, iremos ouvir um timbre grave espaçado na métrica. Na Figura 13, exemplo retirado do método de bateria do músico Sérgio Gomes (2008), o autor representa essa diferenciação dos toques da técnica de abafamento pelos símbolos “+” (abafado) e “O” (solto).

Figura 13 – Células rítmicas da função condução



Fonte: (GOMES, 2008, p. 15).

Figura 14 – Caixa de Escola de Samba



Fonte: <https://falapramim.wordpress.com/2011/06/29/instrumentos-de-bateria-de-escola-de-samba/>. Acesso em: 11 mai. 2020.

Além das Escolas de Samba, encontraremos a caixa em outros gêneros e manifestações artísticas, tais como: maracatu, frevo, bandas marciais, orquestras sinfônicas, etc. (BARSALINI, 2009). Dona de um timbre agudo, a caixa realiza a função condução através da sonoridade contínua do percutir das baquetas sobre a pele.



Mangueira e da Império Serrano para comparar com a condução e suas variações (“sotaque”). Em análise inicial, identificamos que ambas as escolas usam dezesseis semicolcheias para realizar o ciclo de condução na caixa.

A diferença entre as conduções que geram o sotaque está nos acentos e manulação. Na Figura 16, a manulação da Império Serrano é acentuar a primeira semicolcheia e quarta semicolcheia de cada tempo, exceto no segundo tempo do segundo compasso de dois por quatro, pois, o acento ocorre na segunda semicolcheia com um rufo<sup>9</sup> na mão esquerda. A ordem de manulação da Império Serrano é direita, esquerda, nas quatro semicolcheias e no segundo grupo de semicolcheias, direita, direita, esquerda, direita. Para facilitar a visualização da manulação podemos escrever da seguinte forma: DEDE DDED.

Já na condução da caixa da Escola de Samba Mangueira, os acentos ocorrem na primeira e na quarta semicolcheias do primeiro tempo, na terceira semicolcheia do segundo tempo, primeira semicolcheia do primeiro tempo e, novamente, na terceira semicolcheia do segundo tempo. A manulação da caixa executada pelos ritmistas: nas quatro primeiras semicolcheias, direita, direita, esquerda, direita. Na segunda sequência de quatro semicolcheias: esquerda, direita, direita, esquerda. Na sequência das próximas quatro semicolcheias: direita, esquerda, direita, direita e no último grupo de semicolcheias: esquerda, direita, direita, esquerda. Resumindo e, para uma melhor visualização da manulação: DDED EDDE DEDD EDDE.

Embora ao olhar para a notação gráfica e visualizar as dezesseis semicolcheias, sonoramente, as duas conduções da caixa soam com nuances que diferenciam uma Escola da outra. Analisando as dezesseis semicolcheias das duas transcrições, podemos constatar: nenhum grupo das quatro semicolcheias da manulação é igual; em relação aos acentos, somente no primeiro grupo das quatro semicolcheias é que há uma similaridade; nos demais grupos de quatro semicolcheias os acentos não são iguais entre as duas Escolas.

---

<sup>9</sup> Som produzido por uma leve pressão na baqueta entre os dedos polegar e indicador.

Figura 17 – Instrumento Repinique



Fonte: <https://www.musicalle.com.br/repinique-luen-30x10-8-afin-escv>. Acesso em: 11 mai. 2020.

Para finalizar, explanaremos o último instrumento citado por Barsalini (2014) da função condução. O repinique é um tambor cilíndrico de metal composto de duas membranas sintéticas: bateadeira e resposta. Dono de um timbre agudo, o repinique, dentro da Escola de Samba, é responsável por dialogar com a bateria da Escola de Samba.

Ele [repinique] é o maior responsável pela diversidade rítmica presente nas convenções pré-estabelecidas das composições musicais nelas executadas – os *breques*. Isso ocorre tanto no acompanhamento de um samba enredo, quanto nas *Baterias Show* – termo designado quando as Baterias apresentam uma série de convenções complexas, explorando os recursos proporcionados pelos instrumentos utilizados nessa formação (CASTRO, 2016, p. 50).

São pertinentes os adjetivos citados por Castro em relação ao instrumento. Quando deparamos com a execução básica feita através das sequências da manulação DDDE, constataremos a diversidade de timbres, pois, para a caracterização do samba no repinique, é necessário distinguir todas os toques<sup>10</sup>. Conforme Gonçalves e Costa apresentam:

Sua execução exige quatro toques: no primeiro, a baqueta dá a primeira nota no centro da pele; no segundo toca, simultaneamente, na pele e no aro; no terceiro, ainda na pele e no aro, só que mais perto da borda; e, finalmente, o quarto toque é tocado com a mão esquerda nua (GONÇALVES; COSTA, 2000, p. 24).

<sup>10</sup> Exemplo de como tocar o repinique disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sxZP1GqF4DQ&t=187s> (APRENDENDO PERCUSSÃO, 2018).

Figura 18 – Célula rítmica da função condução distribuída no repinique

Repinique

4ª semicolcheia com a mão no tambor

Fonte: (GOMES, 2008, p. 15).

A Figura 18 mostra como são preenchidas as execuções de todas as semicolcheias que caracterizam a função condução, assim como nos instrumentos citados anteriormente; no caso do repinique não é diferente. As semicolcheias são preenchidas e cada instrumento apresenta suas particularidades na execução.

A levada contida na Figura 18 é a levada básica. Mas o repinique dentro da Escola de Samba executa outras frases rítmicas, conforme podemos observar na Figura 19. A figura apresenta algumas das possibilidades de fraseado que servem para fazer a “chamada” dos outros instrumentos, ou seja, o repinique executa a frase sozinho, que é complementada por todos os demais integrantes da Bateria. Assim, basta que o repinique toque a “chamada” e todos os integrantes saberão o momento de começar a tocar.

Figura 19 – Frases de entrada do repinique para chamar a bateria

**ENTRADAS (FILL IN) 1**

1 Repinique

Todos

2 Repinique

Todos

3 Repinique

Todos

4 Repinique

Todos

Fonte: (ODILON; GONÇALVES, 2000, p. 25)

Pelo valor do repinique dentro da bateria da Escola de Samba, o instrumentista assume a liderança perante os outros instrumentos: “é um instrumento solista cuja capacidade de improvisação do executante é essencial” (BOLÃO, 2003, p. 62). Devido à importância da tradição, a transmissão do conhecimento acerca do repinique é feita de geração em geração; aliás, não somente no caso dele, mas de todos os instrumentos pertencentes à Escola de Samba, a fim de preservar a tradição.

Na Figura 20 demonstraremos o exemplo da função condução na bateria na música “Sá Marina” (Antônio Adolfo/ Tibério Gaspar)<sup>11</sup>, do álbum *Milton Banana – O Trio* (1968), executada pelo baterista Milton Banana. Observaremos a semelhança com os instrumentos

<sup>11</sup> Exemplo disponível em: <https://immub.org/album/o-trio-milton-banana-trio> (BANANA, 2017).

percussivos (chocalho, pandeiro, caixa e repinique) da função condução tratado no subtópico “2.2”. Observamos que Milton executa as oito semicolcheias no prato de condução continuamente, remetendo-nos à característica dos instrumentos percussivos da função condução. Cabe ressaltar que ainda não estamos analisando o estilo do baterista (trataremos no capítulo 3), mas mostrando a possibilidade da função condução na bateria.

Figura 20 – Parte transcrita da música Sá Marina (0:10-0:17)



Fonte: arquivo do autor.

Outra possibilidade da função condução na bateria está representada na Figura 21 com a música *Você e Eu* (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes)<sup>12</sup>: as oito semicolcheias representantes da função condução estão presentes na caixa. Milton Banana executa as notas da função condução com a vassourinha na mão direita e, na mão esquerda, baqueta contra o aro da caixa. As notas executadas com a mão esquerda estão representadas na figura 21 com os acentos.

Figura 21 – Parte transcrita da música Você e Eu (0:00-0:06)



Fonte: arquivo do autor.

Consideramos importante destacar que a mão direita executa todas as semicolcheias. Contudo, não é possível ouvir todas as acentuações da mão direita juntamente com a baqueta da mão esquerda, devido à qualidade da gravação utilizada no nosso estudo. Mas, em algumas acentuações da mão direita, ouvimos a fricção da vassourinha acentuando juntamente com a baqueta de madeira da mão esquerda.

<sup>12</sup> Exemplo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NCFdNBy1Ww> (BANANA, 2015).

### 2.3 - FUNÇÃO MARCAÇÃO

Por fim, discutiremos a última função percussiva, antes de explanarmos sobre as matrizes estilísticas. A função marcação é caracterizada por realizar a batida fundamental dentro da bateria das Escolas de Samba; o instrumento responsável por essa marcação é o surdo. É através da marcação contínua que as outras duas funções (condução e fraseado) apoiam-se para construir o samba.

Barsalini elucida, com a seguinte definição, a função marcação:

Usualmente executada em registro grave e normalmente com poucas notas, tendo chegado à bateria como adaptação de tambores como o surdo. A marcação funciona como pilar de sustentação ao andamento, geralmente reforçando o ponto de apoio do ritmo, através do acento constante do segundo tempo de cada compasso (BARSALINI, 2014, p. 23).

Figura 22 – Instrumento surdo



Fonte: <http://www.arodostambores.blogspot.com/2013/12/tambores-do-brasil.html>. Acesso em: 11 mai. 2020.

Os surdos, responsáveis pela sustentação da Bateria das Escolas de Samba, são divididos em: surdos de primeira ou marcação, surdos de segunda ou resposta, surdos de terceira ou corte<sup>13</sup>. Geralmente, as Escolas de Samba usam os surdos com as seguintes configurações: os surdo de primeira são tambores com diâmetro de vinte e quatro polegadas, sendo, dentro do

---

<sup>13</sup> A Bateria da Mangueira representa uma exceção, pois não usa o surdo de resposta.

naipe dos surdos o tambor mais grave. O surdo de segunda possui diametralmente vinte e duas polegadas, e timbre intermediário entre o surdo de primeira e o surdo de terceira. Por sua vez, o surdo de terceira tem tambor com diâmetro de vinte polegadas, e possui o timbre mais agudo dentre os três surdos (GONÇALVES; COSTA, 2000).

Cada naipe de surdo é responsável por uma função. O surdo de primeira (marcação) executa suas notas no segundo tempo do compasso, o tempo forte do samba; a marcação desse surdo é a base para toda a Bateria das Escolas. O surdo de segunda (resposta) toca no primeiro tempo do compasso, respondendo o tempo forte do surdo de primeira. O surdo de terceira (corte) executa as notas ao mesmo tempo que o surdo de primeira, mas executando outras células rítmicas.

Ainda cabe ressaltar que o surdo de terceira é responsável pelo “balanço” das Escolas de Samba, exatamente por tocar as síncopes dentro do naipe de surdos, conforme podemos observar na Figura 23.

Figura 23 – Execução do surdo de terceira

The image shows a musical score for four percussion instruments: Salgueiro, Portela, Unidos da Tijuca, and Beija flor. Each instrument has a 4/4 time signature and a snare drum icon. The score shows rhythmic patterns for each instrument, with brackets indicating specific rhythmic cells. The patterns are consistent across all four instruments, showing a sequence of notes and rests in 4/4 time.

Fonte: (AMORIM, 2014, p. 60).

Do mesmo modo que acontece na execução com a caixa, os surdos de terceira irão variar suas batidas de acordo com a Escola. E a primeira nota do surdo de terceira sempre estará junto com o surdo de primeira, daí a importância em observar os timbres produzidos pelos surdos de primeira e terceira, sendo o de primeira mais grave, com um tambor de vinte e quatro polegadas, e o surdo de terceira mais agudo, com vinte polegadas.

Agora, apontaremos a função marcação na bateria com a performance do músico Milton Banana. Relembrando que a definição da função marcação trata das notas executadas em

tambores de registro grave (BARSALINI, 2014; OLIVEIRA PINTO, 2000); é comum ouvirmos a função marcação distribuída no surdo e/ou no bumbo do instrumento bateria.

O primeiro exemplo da função marcação com o baterista Milton Banana encontra-se na Figura 24, com a música “Agora é Cinza”<sup>14</sup> (de autoria de Alcebiades Barcelos “Bide” e Armando Marçal) (BANANA, 2014). Observaremos, na figura abaixo, exatamente as características que compõem a função marcação: poucas notas sendo executadas no tambor de registro grave, porém, a marcação está sendo executada no primeiro tempo - tradicionalmente o tempo fraco do samba -, provocando uma variação no gênero, pois o tempo forte do samba é o segundo tempo.

Figura 24 – Parte transcrita da música “Agora é Cinza” (0:00 – 0:06)



Fonte: arquivo do autor.

Outro exemplo da função marcação executada por Milton Banana está presente no álbum *Milton Banana Trio Sambas De Bossa*, na música “Sampa”<sup>15</sup> (Caetano Veloso). O trecho transcrito na figura 25 para evidenciar função marcação demonstra um toque comum na bateria, popularmente chamado de “bumbo a dois”. Ao ouvir os toques no bumbo da quarta semicolcheia com a primeira semicolcheia constantemente o resultado sonoro será de a execução de duas notas contínuas. Mantendo a característica da função marcação, poucas notas em tambores graves, sendo o “pilar” para as funções: condução e fraseado.

Figura 25 – Transcrição bumbo na música Sampa (0:00 – 0:08)



Fonte: arquivo do autor.

<sup>14</sup> Áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XIJ8uRxMZ\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=XIJ8uRxMZ_4) (BANANA, 2014).

<sup>15</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnvNOFudShk> (BANANA, 2020a).

## 2.4 - MATRIZES ESTILÍSTICAS

A partir das funções condução, marcação e fraseado, analisaremos a estrutura das matrizes estilísticas do samba. Barsalini (2014) defende que as matrizes são as combinações dessas três funções (apresentadas nos subtópicos “2.1”, “2.2” e “2.3”), e as classifica em quatro matrizes estilísticas, a saber: samba batucado, samba escovado, samba de prato conduzido e samba de prato fraseado. Por definição, entende-se as matrizes como possibilidades de execução do samba na bateria, e o que determinará a matriz é a escolha por combinações das funções percussivas.

Barsalini (2014), em sua tese, ressalta que as matrizes não são rígidas, como pode ser depreendido do excerto a seguir:

Vale lembrar que tal esquema funciona como uma estratégia metodológica generalizante na classificação dos inúmeros modos possíveis de execução da bateria no samba (...) as matrizes e grupos aqui definidos conceitualmente são flexíveis, sendo comuns casos que reúnem características de diferentes matrizes ou grupos (BARSALINI, 2014, p. 37).

Figura 26 – Classificação genérica dos modos de execução do samba na bateria

<u>Matrizes estilísticas</u>			
<i>Samba batucado</i>	<i>Samba escovado</i>	<i>Samba de prato</i>	
		<i>conduzido</i>	<i>fraseado</i>
tambores funções de condução e fraseado geralmente reunidos em única voz, executada pelas duas mãos referências: tamborim e adufe	movimentos de fricção na caixa prevalência da função de condução referências: afoxé, chocalho	pratos sequências de quatro semicolcheias por tempo condução e fraseado divididos em duas vozes, cada função executada por mãos distintas referências: pandeiro e tamborim	pratos função de condução geralmente é implícita ou abolida diferentes agrupamentos em cada tempo, cuja sequência define variações do telecoteco. sobreposição de vozes: polifonia referência: tamborim

Fonte: Barsalini (2014, p. 37)

Podemos observar, na Figura 26, um esquema das matrizes com suas características gerais. Barsalini apresenta-o como “esquema inicial de classificação genérica sobre modos de execução da bateria no samba” (BARSALINI, 2014, p. 37).

## 2.5 - SAMBA BATUCADO

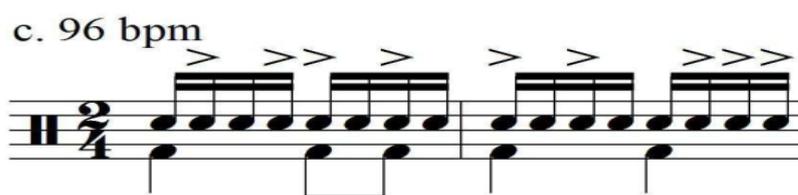
O samba batucado executado na bateria surgiu por uma necessidade de adaptação das vozes rítmicas do naipe de percussão. O baterista Luciano Perrone foi responsável por adaptar e divulgar essa maneira de executar o samba na bateria.

Por saber ler partitura – algo incomum para os percussionistas da época –, Luciano Perrone era chamado para executar os arranjos orquestrais na Rádio Nacional. Ao tocar na orquestra da Rádio, Perrone percebeu a necessidade de incorporar as vozes percussivas na bateria, como podemos observar o próprio baterista relatando, em 1976, na citação de Barsalini (2014, p. 67):

Esse mesmo arranjo, quando vinha para a Rádio [Nacional], e que não tinha os oito de ritmo, só estava eu sozinho na bateria e às vezes um outro só de ritmo, um pandeiro ou um tamborim, quer dizer, ficava um vazio tremendo na música, no ritmo. Faltava o ritmo, até porque a parte de orquestra, não tinha ritmo na orquestra.

Quando Perrone refere-se a “esse mesmo arranjo”, trata-se dos arranjos executados na gravadora RCA e Victor. O detalhe é que, na RCA, Perrone executava caixa juntamente com oito percussionistas; já na Rádio Nacional Perrone estava sozinho na bateria com, no máximo, um percussionista (BARSALINI, 2014). Com a necessidade de acompanhar as grandes orquestras, o baterista precisava preencher sua levada com mais intensidade e exploração dos timbres da bateria. Inicialmente, a sonoridade do samba batucado na bateria consistia na execução das baquetas na caixa e a marcação do surdo no bumbo, conforme observaremos o exemplo na Figura 27:

Figura 27 – Samba Batucado Executado por Luciano Perrone



Fonte: (BARSALINI, 2014, p. 75)

O trecho transcrito acima, representa Luciano Perrone executando o samba batucado na música “Faceira” (Ary Barroso/ Marques Porto) com a orquestra da Rádio Nacional. Arranjo de Radamés Gnattali e interpretação vocal de Nuno Rolland presente no álbum *40 anos da Rádio Nacional* (BARSALINI, 2014).

De acordo com a Figura 27, iremos observar as funções condução e fraseado nas mãos. As duas funções estão misturadas: analisando somente os acentos, iremos observar a função frase presente no samba batucado resultante da variação do “telecoteco”, e as notas da caixa sem o acento complementando a função fraseado, remetendo à função condução.

Para finalizar, iremos observar a função marcação no bumbo. Encontraremos no bumbo as características do surdo de primeira (acentuando o segundo tempo nos dois compassos da Figura 27), e o surdo de segunda (executando o primeiro tempo nos dois compassos do exemplo).

A partir da matriz estilística samba batucado surge o samba cruzado. Podemos reconhecer o samba cruzado, observando as funções de condução, marcação e fraseado que se dividem entre caixas, tons e bumbo. Em outras palavras, o timbre dos tambores da bateria fica mais evidente no samba cruzado.

O samba cruzado recebe esse nome por conta do cruzamento das mãos na hora de executar as células rítmicas. A mão direita realiza uma frase na caixa e a mão esquerda por cima da mão direita executa outra frase rítmica nos tambores. Na Figura 28 podemos observar um exemplo do samba cruzado aplicado à bateria:

Figura 28 – Samba Cruzado na bateria

The musical score for Samba Cruzado on the drum set is presented in three staves, all in 2/4 time. The top staff, labeled 'Caixa', shows a sequence of ten notes with accents, starting with a half note and followed by eighth notes. The middle staff, labeled 'Toms', shows a sequence of ten notes with accents, starting with a half note and followed by eighth notes. The bottom staff, labeled 'Bumbo', shows a sequence of ten notes with accents, starting with a half note and followed by eighth notes. The notes are marked with 'E' for Caixa, 'D' for Toms, and 'X' for Bumbo.

Fonte: (NENÊ, 1999).

No início do presente capítulo, citamos que as referências percussivas para a função fraseado são: agogô e tamborim. A mão esquerda da Figura 28 está distribuindo a função fraseado em dois tambores (tom um e surdo), semelhante com as duas alturas de timbre das campanas do agogô. Por sua vez, a mão direita realiza a função fraseado baseada na célula rítmica do “telecoteco”, aproximando-se da célula rítmica executada pelo instrumento percussivo tamborim.

Apresentada a matriz estilística do samba batucado, podemos realizar as seguintes considerações: 1) o samba batucado nasce da necessidade da adaptação dos instrumentos percussivos na bateria; 2) a caixa era o instrumento da bateria mais explorado na gênese do samba batucado; 3) a demanda sonora exigida dos bateristas que acompanhavam as orquestras, aliada à dificuldade estética da época, exigiu do baterista um volume sonoro capaz de equilibrar sua projeção sonora com a da orquestra, resultando na ramificação chamada samba cruzado.

Contudo, devemos destacar que o samba cruzado não é um estilo exclusivo a ser executado em grandes grupos; como alerta Barsalini:

Podemos supor que, como estratégia para se adequar à massa sonora de uma orquestra, o uso dos tambores tenha sido uma das alternativas mais eficazes, chegando inclusive a determinar certas *regras de conjunto*. No entanto, padrões decorrentes da matriz do *samba batucado* também foram e continuam sendo aplicados, em contextos cuja instrumentação é bem menor (BARSALINI, 2014, p. 119).

## 2.6 - SAMBA ESCOVADO

Discorremos, anteriormente, sobre o uso das vassourinhas na bateria para apresentarmos a matriz do samba escovado. No entanto, devemos recordar que a vassourinha nasce com os bateristas do jazz americano. Na bibliografia consultada (BARSALINI, 2014; FRUNGILLO, 2002) não há uma data específica de início do uso das vassourinhas, somente indícios de datas da incorporação da mesma à bateria. A partir das leituras observamos que, ao longo do tempo, os bateristas foram desenvolvendo técnicas de execução com as vassourinhas, possibilitando uma sonoridade própria para o músico empregar em sua performance.

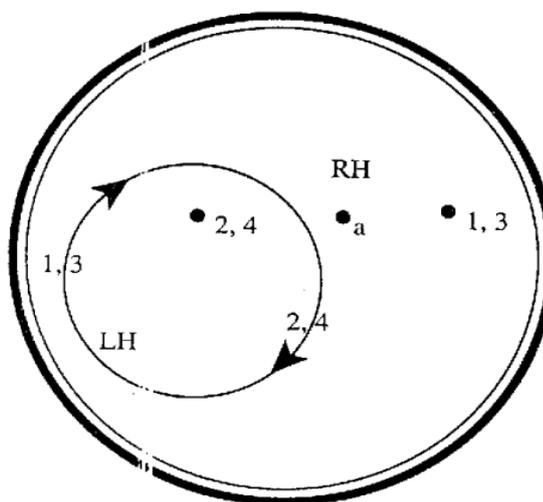
É comum associar o uso da vassourinha com pouca projeção sonora. Esse fenômeno acontece por conta do seu material (filamentos de náilon ou filamentos de aço) que, naturalmente, não é capaz de projetar um volume encorpado como a percutida da baqueta de

madeira. Embora a incorporação da vassourinha possa estar associada à projeção sonora, existem outros elementos musicais (timbre, volume sonoro) que podem ter motivado o uso das vassourinhas na prática do baterista. Ademais, os recursos de timbre, o fraseado e o *legato* são possíveis quando o baterista explora, através dos movimentos, as possibilidades que a vassourinha oferece no momento da execução.

Podemos listar que a vassourinha oferece três sonoridades diferentes associadas aos movimentos: a escovada “raspada”, um movimento escovado curto (ver figura 31), o toque de cima para baixo (*tap*) e o escovado *legato*, movimento circular empregado na pele da caixa que gera um som contínuo (ver figura 29, 30) . Os fundamentos (escovado “vai e vem”, *tap* e escovado *legato*), empregados pelos bateristas americanos do *jazz*, são os mesmos fundamentos para execução dos ritmos brasileiros. Obviamente, há uma distância da linguagem entre os dois gêneros, mas veremos a possibilidade de execução dos mesmos fundamentos tanto no gênero de nascimento da vassourinha (*jazz*), quanto o gênero de estudo desta dissertação.

Ao analisar as Figuras 29, 30 e 31, observaremos, por meio dos movimentos executados pelo músico, a peculiaridade sonora que a vassourinha oferece.

Figura 29 – Escovado *legato* na mão esquerda



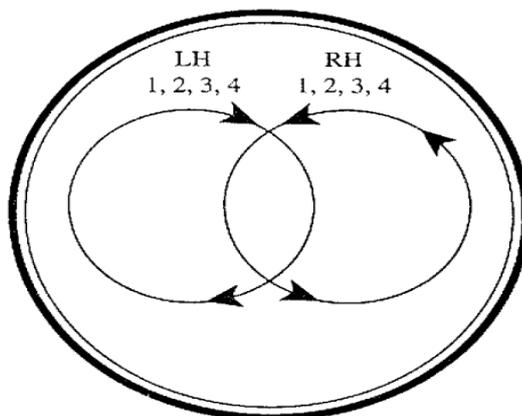
Fonte: (RILEY, 1994, p. 48).

Na Figura 29, exemplo retirado do método de John Riley, o autor mostra a possibilidade de execução da seguinte maneira: a mão esquerda (LH)<sup>16</sup> executa os quatro tempos no movimento escovado contínuo em sentido horário, o movimento circular ocupa metade da pele

<sup>16</sup> LH (*left hand*): abreviação, em inglês, de “mão esquerda”.

da caixa, resultando em uma sonoridade *legato*. E a mão direita (RH)<sup>17</sup> executa os quatro tempos com a técnica do toque da baqueta de cima para baixo (*tap*).

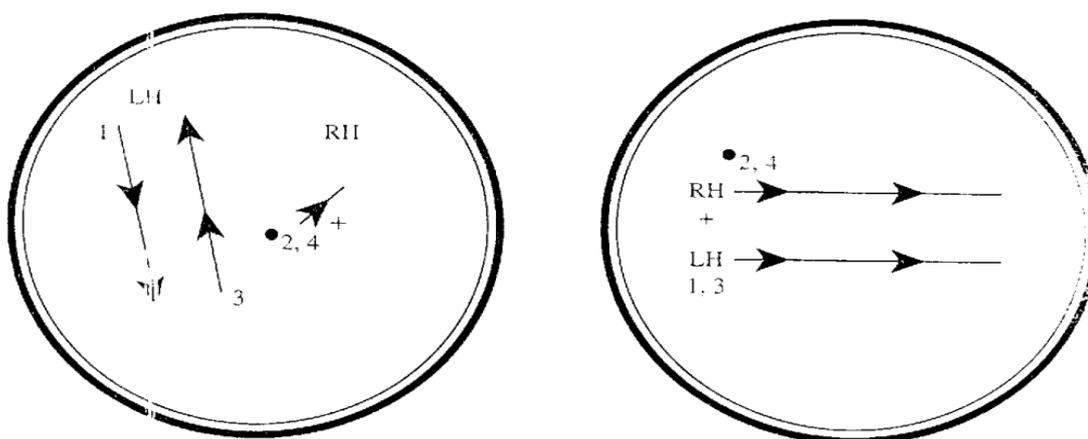
Figura 30 – Escovado *legato* nas duas mãos



Fonte: (RILEY, 1994, p. 4).

Na Figura 30 teremos a mesma técnica para as duas mãos: o movimento escovado contínuo sobre a pele da caixa nos quatro tempos, resultando na sonoridade *legato*. O destaque está no sentido do movimento de cada mão; a mão esquerda (LH) realiza seu movimento circular no sentido horário e a mão direita (RH) realiza seu movimento circular no sentido anti-horário (RILEY, 1994).

Figura 31 – Vassourinha escovada nas duas mãos



Fonte: (RILEY, 1994, p. 50).

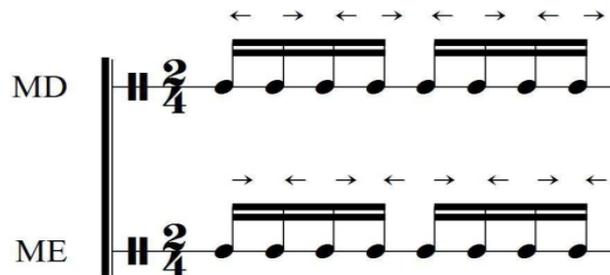
<sup>17</sup> RH (*right hand*): abreviação em inglês de mão direita.

As duas imagens da Figura 31 apresentam a técnica de execução escovada; cujo movimento realizado é semelhante a uma “raspada”. Essa técnica pode ser empregada para andamentos rápidos. De acordo com a Figura 31, independente do desenho do movimento das mãos, iremos observar: a mão esquerda (LH) está executando os tempos um e três, e a mão direita (RH) está executando os tempos dois e quatro.

Embora seja possível executar os mesmos movimentos do gênero *jazz* no samba, os bateristas brasileiros adaptaram os movimentos de forma a garantir os fundamentos necessários (fraseado, condução e marcação) do gênero brasileiro durante a execução na bateria. Ilustrativamente, dentre os movimentos de execução citados no presente subtópico “2.6” (*tap*, escovada e *legato*), predominou entre os bateristas brasileiros a técnica escovada com movimento mais curto que o *legato*, semelhante à Figura 31, também conhecida como “vai e vem”.

A Figura 32 mostra um padrão recorrente da utilização das vassourinhas no samba, conhecida como “vai e vem”:

Figura 32 – Padrão característico matriz samba escovado



Fonte: (BARSALINI, 2014, p. 134).

Para executar a Figura 32, correspondente à matriz samba escovado, podemos considerar a seguinte explicação: a mão direita deverá executar para o lado esquerdo da caixa a primeira e a terceira semicolcheias de cada tempo; a segunda e quarta semicolcheias deverão ser executadas para o lado direito da caixa. Por sua vez, a mão esquerda deverá executar os movimentos inversos da mão direita, ou seja, a primeira e terceira semicolcheias deverão ser executadas para o lado direito da caixa, e a segunda e quarta semicolcheias para o lado esquerdo da caixa.

Se pensarmos na hipótese de a adaptação das vassourinhas estar ligada a um instrumento percussivo, podemos supor que os primeiros bateristas estavam buscando as referências

percussivas nos instrumentos da função de condução. De forma didática, os instrumentos representantes da função condução nas Escolas de Samba são: chocalho, caixa, repinique e pandeiro. A respeito disso, Barsalini cita a fala do baterista Luciano Perrone, em entrevista a Lourival Marques em 1976:

Até que Simon Boutman recebeu da América um par de vassourinhas. É coisa interessante, porque não tinha aqui a vassourinha; e eu então comecei a usar a vassourinha para substituir o chocalho. Porque naquele tempo, quando tocava um choro, e coisa e tal, então tocava o chocalho [reproduz o som]. Eu então passei a usar a vassourinha tocando na caixa em substituição ao chocalho (BARSALINI, 2014, p. 135).

Embora o próprio Perrone, em declaração, tenha dito que usou a vassourinha baseado na adaptação do instrumento chocalho, precisamos levantar alguns questionamentos para aprofundarmos a nossa discussão. No presente capítulo, apresentamos as três funções (fraseado, marcação e condução) essenciais para a execução do samba. Dentre as três funções, a que caracteriza o samba é a função fraseado; logo, se ouvirmos apenas a execução da função condução (quatro semicolcheias) sem os acentos, faltaria a função principal. Para sanar essa dificuldade de adaptação, consciente ou inconsciente, os bateristas, ao executarem o movimento “vai e vem” na vassourinha, acentuam algumas notas dentro da função condução, misturando as funções condução e fraseado simultaneamente. As notas acentuadas dentro da função condução levam-nos a ouvir um motivo rítmico, configurando a função fraseado. Essa análise é também depreendida do trecho abaixo, retirado da tese de Barsalini:

A determinação do ritmo de samba está principalmente vinculada à função de fraseado. Se o baterista acentuar algumas notas na sequência de semicolcheias, é possível que configure alguns motivos rítmicos que caracterizam o fraseado do samba (BARSALINI, 2014, p. 141).

Observemos a Figura 33, a qual apresenta a prática da combinação das funções – fraseado e condução:

Figura 33 – Função fraseado combinado com a função condução

The image shows a musical score for two hands, MD (Mão Direita) and ME (Mão Esquerda), in 2/4 time, with a tempo of approximately 128 bpm. The score consists of two measures. The MD part has a series of eighth notes with accents (>) and arrows indicating phrasing. The ME part has a series of eighth notes with accents (>) and arrows indicating phrasing. The notation is in a 2/4 time signature.

Fonte: (BARSALINI, 2014, p. 146).

De acordo com padrão rítmico da Figura 33, exemplo retirado da música “Reloginho da Vovó” (Garoto), podemos analisar a combinação das funções da seguinte maneira: a função condução está garantida somente com os movimentos que projetam sonoramente as quatro semicolcheias e, somado aos movimentos da função condução, teremos os acentos na mão direita, na segunda e quarta semicolcheias do primeiro tempo, acentos na terceira semicolcheia do segundo tempo, e primeira semicolcheia do primeiro tempo, no segundo compasso. Ainda no segundo compasso, identificamos dois acentos na mão esquerda, na quarta semicolcheia do primeiro tempo e na segunda semicolcheia do segundo tempo. A partir dessa observação dos acentos, identificamos um motivo rítmico gerador da função fraseado.

Apresentada a concepção da *matriz samba escovado*, precisamos ressaltar alguns pontos antes de continuarmos com as demais *matrizes* (a saber: samba de prato condução e samba de prato fraseado). Considerando que os movimentos impressos às vassourinhas do samba escovado foram oriundas do *jazz* americano, veremos as influências das técnicas (*tap*, *legato* e *escovado*) adaptadas ao samba. Inicialmente, a adaptação da vassourinha, no samba, foi baseada na sonoridade dos instrumentos percussivos da função condução, mas para não descaracterizar o samba, os bateristas somaram a função condução à função fraseado, através de acentos que geram motivos rítmicos necessários para o fraseado do samba.

Estamos cientes de que as técnicas das vassourinhas na bateria brasileira se multiplicaram, tanto no que se diz respeito à particularidade da força colocada na vassourinha, ao ângulo que cada baterista imprime na execução (projetando uma sonoridade única), e à técnica mesclada (baqueta de madeira e vassourinha, ao mesmo tempo). Contudo, por recorte, apresentamos resumidamente os pontos principais que caracterizam a *matriz samba escovado*,

sabendo que há um campo imenso das técnicas das vassourinhas que estão disponíveis para ser exploradas.

## 2.7 - SAMBA DE PRATO

Nos itens anteriores, apresentamos a matriz samba batucado, influência direta dos instrumentos percussivos para os tambores do instrumento da bateria, e a matriz samba escovado, reconhecida pelo timbre e volume produzidos pelas vassourinhas. No presente subtópico, abordaremos a última matriz estilística do nosso trabalho: o samba de prato, uma nova concepção de executar o samba registrado em disco no final da década de 1950.

No início da execução rítmica do samba (samba batucado), os timbres dos tambores estavam em evidência, algo semelhante ao que aconteceu no *jazz*. De maneira histórica, a forma inicial de execução rítmica do *jazz* destacava os timbres dos tambores e, com o passar das décadas, os bateristas norte-americanos começaram a evidenciar o timbre do prato na execução rítmica.

Não pretendemos defender semelhanças rítmicas entre os gêneros (*jazz* e samba) citados, nem estamos evidenciando o *jazz*. A menção ao gênero originalmente americano deu-se por dois motivos: pela mudança de destaque nos timbres do *jazz* (gênero que apresenta a bateria), fenômeno semelhante ao ocorrido com o samba, e pela influência do gênero sobre os músicos do período do samba de prato, como veremos adiante.

Identificamos, na bibliografia consultada (MOREIRA, 2005; GOMES, 2010; DIAS, 2013; BARSALINI, 2014), um consenso de que o baterista Edison Machado foi o primeiro músico com registro fonográfico executando a matriz samba de prato, gravado em 1957: o disco *Turma da Gafieira*<sup>18</sup>, de Altamiro Carrilho.

Além de Machado, o nome do músico Hildofredo Correa é citado (MOREIRA, 2005; DIAS, 2013; BARSALINI, 2014) como um possível criador do samba de prato. No apontamento de Moreira (2005):

Em geral, atribui-se a Machado a forma de executar chamada samba no prato. Todavia, Robertinho Silva e outros dizem que Hildofredo Correa o fizera primeiro. [...] Raul de Souza, presente no disco *Turma da Gafieira*, conta que Edison Machado ficou surpreso ao ver Hildofredo Correa, em um baile, conduzir o samba no prato. Conforme declara Robertinho Silva, na realidade,

---

<sup>18</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BcXC5jCZhvE> (GAFIEIRA, 2017).

a inovação de Machado, em relação a Correa, é que este tocava o samba no prato de modo suave (MOREIRA, 2005, p. 133).

O que dificulta precisar a veracidade da informação sobre o primeiro baterista a utilizar o samba de prato é que Hildofredo Correa não tem registro fonográfico algum; ao contrário de Edison Machado, que, como mencionamos anteriormente, tem o nome registrado no disco *Turma da Gafieira*. Nas considerações de Barsalini:

Tal assunto [quem foi o primeiro a tocar o samba de prato] levanta alguma polêmica porque alguns músicos afirmam que o baterista que realmente inovou ao utilizar o prato nos acompanhamentos de samba teria sido Hildofredo Correa, membro de corporação militar que atuava em gafieiras e, já na década de 1940, introduziu o novo estilo. Infelizmente não há registros fonográficos que exemplifiquem tal informação (BARSALINI, 2014, p. 175).

Dentre as referências consultadas, Dias (2013) também cita Hildofredo Correa como o precursor do samba de prato: “Hildofredo Correa é tido por muitos bateristas brasileiros como um pioneiro na utilização do prato como um elemento de condução rítmica, feito amplamente associado à figura de Edison Machado” (DIAS, 2013, p. 12). O trabalho de Dias apresenta uma entrevista com o percussionista e baterista Airto Moreira (1941-), importante músico da história da bateria brasileira que foi aluno de Hildofredo Correa.

Em entrevista a Dias, Airto também atribui o pioneirismo do samba de prato a Hildofredo:

[...] o Hildofredo, que tocava bateria. E tocava muito bem. Ele já tocava o samba no prato. Ele tinha um prato enorme que eu nunca tinha visto na minha vida, um prato pesado sabe. O som era lindo, ele tirava um som lindo da bateria toda, tinha boa técnica e tudo [...] ele veio fez exame, passou e ficou morando em Curitiba e eles tinham um conjunto que se chamava *Os Bossa Rio* [...] o Hildofredo era um cara muito sério. Ele fazia o trabalho dele como militar muito bem, mas quando a gente via ele tocar, a gente via que o cara tocava muito. O Hildofredo foi uma grande referência, porque eu sempre ficava vendo ele tocar (DIAS, 2013, p. 12).

Embora seja um assunto de difícil consenso, é importante mencionar o nome de Hildofredo Correa como um possível precursor do samba de prato no Brasil.

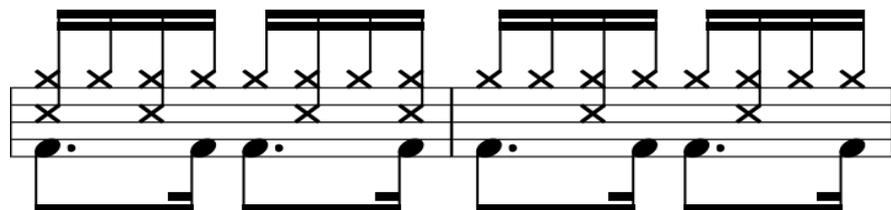
Se com o nome de Hildofredo Correa não conseguimos gravações ou entrevistas do baterista requerendo a autoria do samba de prato, não podemos dizer o mesmo de Edison Machado. Em entrevista concedida ao Jornal *Combate*, Edison Machado relata a seguinte história:

Foi meio sem querer, eu estava tocando num baile e furei o couro da caixa; como o baile não podia parar, comecei a tocar no prato “adoidadamente” e todo mundo gostou, pois o prato é um instrumento de procedência turca e quase tudo o que faz parte do cotidiano tem uma relação com som do prato, guerra, missa, morte, etc. E não havia isso na nossa música, o samba era tocado por grupos de três ou quatro pessoas, ganzá, pandeiro, surdo, afoxé etc., então ficava um sambão muito “opaco” e o prato tomava uma mínima parte nisso. Era um negócio muito original, porém primitivo. Após a minha introdução do prato na divisão do samba, ele ficou mais audível, isto é, não era um samba somente para dançar, mas sim para ouvir também (BARSALINI, 2014, p. 175).

Levantado os dados biográficos dos possíveis autores da estética samba de prato na bateria, iremos discorrer sobre as maneiras de execução do samba de prato. Como reconhecer a matriz estilística, sinônimo de uma nova concepção de conduzir o samba? Primeiro, podemos reconhecê-la na bateria quando ouvirmos o timbre metálico dos pratos (condução ou chimbal), identificando a predominância da função condução ou da função fraseado. O samba de prato apresenta, por sua vez, duas variações: o *samba de prato conduzido* e o *samba de prato fraseado*.

Para diferenciar o samba de prato conduzido do samba de prato fraseado, devemos traçar as bases de cada um. Nesse sentido, as características que definem o samba de prato conduzido são: sequências de quatro semicolcheias por tempo, condução e fraseado divididos em duas vozes, cada função executada por mãos distintas. A Figura 34 representa as especificidades do samba de prato conduzido, por meio da representação gráfica das funções condução, fraseado e marcação.

Figura 34 – Samba de prato conduzido



Fonte: arquivo do autor.

A partir da leitura da Figura 34, identificamos que as funções condução (primeiro espaço suplementar superior) e fraseado (terceiro espaço no pentagrama) estão divididas em duas

vozes: a mão direita está executando a função condução no chimbal, e a mão esquerda está desempenhando a função fraseado no aro da caixa.

Sobre a matriz samba de prato fraseado, em linhas gerais, esta é reconhecível quando o músico utiliza o timbre do prato para constituir suas frases. O reconhecimento dessa variação estará a cargo da execução da frase nos timbres metálicos dos pratos, da função de condução implícita ou abolida, dos agrupamentos das semicolcheias em variantes do “telecoteco” e das sobreposições das vozes.

A fim de exemplificar a matriz samba de prato, analisaremos uma transcrição do baterista Edison Machado. De maneira geral, o modo com o qual Edison Machado praticou o samba de prato fraseado é apontado por Moreira como figura de destaque, por ter sido um dos músicos que “estabeleceu a bateria do samba-jazz ou samba aberto, em que empregava a linguagem do tamborim no prato de condução” (MOREIRA, 2005 p. 133).

Figura 35 – Samba de prato fraseado

The image shows a musical score for a samba de prato phrase. It consists of three staves of music, each starting at a different measure number: 25, 29, and 33. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with an accent (>) and a bar line above them, indicating specific rhythmic features or phrasing. The score is presented in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Fonte: (BARSALINI, 2014, p. 174).

A Figura 35 demonstra o samba de prato fraseado tocado por Edison Machado, cuja transcrição foi realizada por Barsalini (2014). O trecho refere-se à execução da música *Samba de Morro* (Altamiro Carrilho), interpretada pelo grupo *Turma da Gafieira* (1957). Por recorte, analisaremos o intervalo do compasso 25 ao 36 da transcrição apresentada na Figura 35.

Devemos considerar que o músico Edison Machado (de acordo com própria entrevista concedida ao jornal *Combate*) participou da transformação do samba batucado para o samba de prato. No samba batucado, era comum a função condução estar presente na caixa. Analisando essas premissas, observemos, de acordo com a transcrição da Figura 35, a mão direita executando, no prato, as células rítmicas que, outrora, eram tocadas na caixa. Essa

observação certifica o argumento utilizado por Machado na entrevista: “furei o couro da caixa; como o baile não podia parar, comecei a tocar no prato” (BARSALINI, 2014, p. 175).

Não saberemos se, após o episódio da pele furada, o músico Edison Machado praticou as figuras rítmicas da caixa no prato de maneira consciente ou inconsciente, mas, por meio do exemplo demonstrado anteriormente, percebemos que o baterista utilizou a concepção musical do samba batucado (explorar timbres diferentes na caixa) no samba de prato. Também é possível perceber, na Figura 35, os toques com timbres diferentes representados pelo símbolo losango (◊) e por um “X”. O losango indica o toque executado na cúpula, e o X representa o toque mais ao centro do prato.

Analisando especificamente a mão direita do baterista Edison Machado, iremos perceber que, logo nos três primeiros compassos (25, 26 e 27), há uma diferença entre o samba de prato fraseado e o samba de prato conduzido. Nos compassos iniciais, Edison não utiliza as quatro semicolcheias possíveis por tempo, recurso característico da função condução, ele executa motivos rítmicos que caracterizam o fraseado.

Na mão direita, do compasso 28 ao 39, há quatro semicolcheias executadas no prato. Edison Machado executa as notas em regiões diferentes do prato. Observando as notas executadas na cúpula do prato, reconhecemos motivos rítmicos que caracterizam o fraseado, embora sem repetições dos motivos. Ainda é possível perceber que as notas na cúpula do prato encadeiam frases rítmicas variantes do “telecoteco”.

Analisada a função fraseado na mão direita, investigaremos a mão esquerda através da Figura 35. No trecho mencionado, a mão esquerda não executa continuamente as construções de frase. A mão esquerda executa as notas esporadicamente – ora está acentuando juntamente com a mão direita, na cúpula, ora está complementando a frase da mão direita.

Aprofundando nossa investigação, do compasso 26 ao 30 constatamos que a mão esquerda toca a baqueta contra o aro da caixa juntamente da mão direita (centro do prato). No intervalo do compasso 33 ao 35 do samba de prato fraseado, a mão esquerda executa as notas na caixa juntamente da mão direita na cúpula do prato. Se interpretarmos que as notas da mão direita, tocadas na cúpula do prato, formam o fraseado, as notas da mão esquerda, empregadas juntamente com a cúpula reforçam o fraseado que o baterista está executando.

Devemos mencionar que, a partir da matriz samba de prato, desenvolveu-se a ramificação samba fraseado, permitindo aos músicos diversas possibilidades de explorar os timbres do instrumento. Em suma, distribuir as frases variantes do “telecoteco” nos tambores da bateria.

Para abordar o samba fraseado, o nome do músico Edison Machado é tido como um dos pioneiros, e a referência auditiva da execução do samba fraseado por ele está registrada no álbum *Rio 65 Trio* (1965). Segundo Moreira:

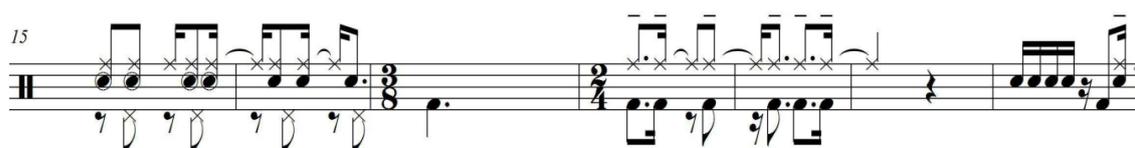
Outro modo de tocar dele [Edison Machado] tocar o samba-jazz [...], envolvia uso do bumbo, caixa clara e *hi-hat* com o pé de maneira livre. Ao ouvir gravações do Rio 65 Trio, efetuadas em 1965, percebe-se o bumbo mais livre que o *hi-hat* e tem-se a impressão de que Machado traduz para o samba o estilo introduzido por Elvin Jones<sup>19</sup> (MOREIRA, 2005, p. 133).

Os bateristas de *jazz* inspiraram Edison Machado; Dom Salvador, pianista e parceiro musical no álbum *Rio 65 Trio*, relata, em entrevista ao programa *Som do Vinil*<sup>20</sup>, a influência que os bateristas americanos exerceram sobre Edison Machado.

Ele [Edison Machado] viajou muito com o Sérgio Mendes, e foram para os Estados Unidos, fizeram assim várias temporadas lá nos Estados Unidos, e Ele sentiu muita influência lá dos bateristas americanos, como Elvin Jones que ele sempre comentava muito (DOM SALVADOR, 1971).

Conforme demonstramos na transcrição apresentada na Figura 35, no modo de execução do samba de Edison Machado o uso do bumbo a dois era constante. No entanto, na gravação oito anos depois com álbum *Rio 65 trio* (1965), é possível notar diferença na execução:

Figura 36 – Samba fraseado



Fonte: (BARSALINI, 2014, p. 210).

O exemplo da Figura 36 transcreve, do compasso 15 ao 19, a execução do baterista Edison Machado da música *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça). O primeiro fato significativo nessa análise é não ter o bumbo a dois constantemente; a função condução foi abolida. A maior parte da função fraseado está na mão direita; consideremos os detalhes entre as mãos: no compasso 15, a mão direita realiza a frase “teletoteco”, e somente na última nota

<sup>19</sup> Baterista de *jazz* norte americano (1927-2004).

<sup>20</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=84ziItx2XCQ> (DOM SALVADOR, 2020).

(compasso 16), a segunda semicolcheia do segundo tempo da mão esquerda soa sozinha. Ainda nos compassos 15 e 16, podemos notar a mão esquerda executando conjuntamente com a mão direita, apoiando as notas do “telecoteco” com a mão direita.

Nos compassos 18 e 19, observamos a acentuação a cada três semicolcheias na mão direita e no bumbo. Se pensarmos nas quatro semicolcheias de cada tempo no compasso dois por quatro, a acentuação de três em três semicolcheias resulta a seguinte sequência: primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo, terceira semicolcheia do segundo tempo, segunda semicolcheia do primeiro tempo, primeira e quarta semicolcheia do tempo seguinte.

No trecho acentuado a cada três semicolcheias, Edison Machado executa a rítmica da melodia empregada pelo pianista Dom Salvador, conforme ilustrado na Figura 37, o que demonstra a interação de Edison Machado com o tema da música, peculiaridade atribuída aos músicos do samba fraseado.

Figura 37 – Samba fraseado



Fonte: (BARSALINI, 2014, p. 210).

Concluindo a análise da Figura 36, no compasso 19 veremos Edison Machado explorando os timbres da bateria, sugerindo o preenchimento da melodia. Enquanto o piano está sustentando a figura rítmica mínima na nota dó sustenido, a bateria executa quatro semicolcheias na caixa, no primeiro tempo, e no segundo tempo distribui nos timbres do bumbo e da caixa. Por sua vez, o bumbo executa a segunda semicolcheia; e a caixa, juntamente com o prato, a quarta semicolcheia.

Na Figura 36 podemos notar uma interação maior da bateria com o tema da música, ora explorando os timbres para realizar as mesmas figuras musicais do piano, ora preenchendo as figuras longas do tema, explorando a sensibilidade do baterista para apresentar sua performance, distribuindo o fraseado entre os tambores, a principal função para reconhecimento do samba.

Finalizando a matriz samba de prato (conduzido e fraseado), nos deparamos no início deste subtópico com uma discussão antiga que não pretendemos resolver, não sabemos quem inventou o samba de prato, se foi Edison Machado ou Hildofredo Correa. Baseamo-nos em registros históricos fonográficos que, a partir da década de 1950, apresentaram uma nova concepção de condução do samba na bateria (samba de prato), consolidando a estética até os dias atuais.

### 3 - ANÁLISE DA CONDUÇÃO DO BATERISTA MILTON BANANA

No presente capítulo, analisaremos a condução do baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental. O entendimento da análise só será possível com o prévio estudo das matrizes apresentadas no Capítulo 2 (referencial teórico), no qual nos ocupamos em apresentar os fundamentos para a reflexão sobre a performance do baterista nas quatro matrizes do samba.

Em suma, neste capítulo empreenderemos as análises através dos seguintes caminhos: no samba batucado, identificaremos as funções que caracterizam a matriz em questão. Para o samba escovado, utilizaremos as rítmicas gerada pela função fraseada do baterista com as frases rítmicas dos instrumentos: flauta e guitarra. No samba de prato condução, através das funções percussivas, analisaremos as partes que compõem a forma da música, por fim, no samba de prato fraseado utilizaremos duas músicas a fim de comparar as performances do músico na mesma matriz. Para facilitar a compressão do leitor verificar bula no apêndice A com as peças das baterias correspondentes no pentagrama.

As músicas escolhidas para análise são: no samba batucado, “O samba da Minha Terra” (Dorival Caymmi). Na matriz samba escovado: “Chega de Saudade” (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes). Nas matrizes samba de prato conduzido e fraseado, as músicas serão: “Samba do Avião” (Antônio Carlos Jobim), “O Amor e a Rosa” (Pernambuco e Antônio Maria), e “Linha de Passe” (Aldir Blanc/ João Bosco e Paulo Emílio).

#### 3.1 - MATRIZ ANALISADA: SAMBA BATUCADO

Ao escutarmos a discografia de Milton Banana iremos nos deparar com uma escassez sonora da matriz na performance do baterista, o motivo desse fenômeno é decorrente ao período de atuação do músico na história da bateria brasileira. O modo de execução do samba batucado foi amplamente utilizado pelos bateristas da primeira geração, bateristas anteriores a Milton.

Milton Banana foi um dos músicos responsáveis por divulgar uma nova concepção de execução no samba, substituindo a matriz samba batucado como padrão, conforme nos aponta Favery:

A segunda geração da bateria brasileira, que inclui nomes de grande representatividade como Edison Machado, Milton Banana, Dom Um Romão e Hélcio Milito, contribuiu de forma decisiva para a quebra do paradigma do samba “batucado” na bateria (FAVERY, 2018, p. 149).

Não quer dizer que o padrão samba batucado foi abolido; ouviremos o samba batucado na execução de Milton Banana como variações, por exemplo, em solos, introdução, etc., conforme também observa Favery:

A partir do momento em que houve a incorporação do “prato” (feito creditado principalmente ao baterista Edison Machado) para desempenhar essencialmente a função de condução rítmica no samba, o “samba batucado” deixou de ser o “padrão” para se transformar na “variação”, no que tange à função de padrões rítmicos recorrentes de condução, na linguagem da bateria brasileira da época [pós década de 1950], o que estabeleceu, dessa forma, uma mudança de status das funções do prato e dos tambores da bateria (FAVERY, 2018, p. 149).

Para demonstrarmos a performance do músico Milton Banana na matriz, utilizaremos a música “Samba da Minha Terra” (Dorival Caymmi). A música está registrada no álbum *Milton Banana Trio Sambas de Bossa*, lançado no ano de 1993, pela gravadora RCA.

Figura 38 – Capa do CD Milton Banana Sambas de Bossa lançado pela RCA em 1993



Fonte disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znURDwBJyTU>. Acesso em: 15 mai. 2020.

O CD *Milton Banana Sambas de Bossa*, lançado em 1993, foi o último trabalho instrumental desenvolvido pelo músico. De acordo com a fonte pesquisada (DISCOGS, 2020)<sup>21</sup> consultada, os gêneros musicais são: *Jazz e Latin* e os estilos: *MPB, Bossa Nova e Samba*. O CD conta com duas versões, promovido pela RCA, em 1993, e pela Sony Music, em 1997.

<sup>21</sup> Link disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znURDwBJyTU> (BANANA, 2014b).

Retomando o raciocínio, o padrão rítmico na matriz samba batucado (ver Figura 25), tem as seguintes características: destacar os timbres dos tambores, a função condução e fraseado estarão reunidos em uma voz e, geralmente, estarão distribuídas entre as duas mãos. Com base nas características gerais, podemos analisar o exemplo contido na Figura 39.

Figura 39 –Transcrição da introdução da música “O samba da Minha Terra” (0:00-0:20)

## O Samba da Minha Terra

Dorival Caymmi

Fonte: arquivo do autor.

No exemplo da Figura 39, a transcrição realizada está presente no início<sup>22</sup> da música. Considerando as células rítmicas apresentadas na transcrição, cremos estar diante a matriz samba batucado. Constatamos Milton Banana executando a função fraseada na caixa e no surdo

<sup>22</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znURDwBJyTU> (BANANA, 2014b).

da bateria, distribuindo a função entre as duas mãos, aspectos que apontam para a caracterização da matriz samba batucado.

Fundamentando nossa hipótese de que as células rítmicas executadas pelas mãos, na Figura 39, refere-se à função fraseada, iremos comparar duas frases rítmicas: a primeira, os dois primeiros compassos executados por Milton Banana na música “O Samba da Minha Terra”, e a segunda, a frase rítmica “telecoteco”.

Comparando a frase tocada por Milton Banana nos dois primeiros compassos com a frase rítmica “telecoteco”. Observaremos a condução de Milton Banana ao aplicar seu fraseado na caixa e no surdo, é importante mencionar que a frase “telecoteco” mencionada durante todo trabalho não é fixa, quando denominamos o “telecoteco” padrão, estamos referenciando a frase rítmica comumente usada pelos primeiros percussionistas do samba.

Para realizar uma comparação entre o fraseado de Milton Banana e o “telecoteco” padrão, utilizaremos os dois primeiros compassos da figura 39. Através da análise, observaremos no primeiro tempo (compasso 01), as mesmas células rítmicas; ao observar o segundo tempo (compasso 01), constata-se a primeira e a última nota produzidas por Milton Banana coincidindo com a frase “telecoteco”. No segundo compasso, observaremos, no primeiro tempo, as mesmas figuras rítmicas do baterista com a frase “telecoteco” e, para finalizar a frase, o músico toca duas colcheias, sendo que, na segunda colcheia, há um encontro com a última nota do fraseado “telecoteco”. Ver na figura 40 a explicação acima, através da imagem podemos verificar como Milton Bana utilizou seu fraseado nos tambores próximo ao “telecoteco” padrão.

Figura 40 – Células rítmicas das mãos da Figura 39 com a frase “telecoteco”



Fonte: arquivo do autor.

Analisada a função fraseado na matriz samba batucado, observaremos a presença da função marcação nos instrumentos chimbal e bumbo. No chimbal transcrito da figura 39, todas

as notas foram executadas na segunda colcheia do tempo, nos remetendo ao conceito da função marcação, segundo Oliveira Pinto: “A marcação tem um aspecto de referencial de tempo dentro do processo musical como um todo” (OLIVEIRA PINTO, 2000, p. 94).

A função marcação também está presente no instrumento bumbo, pois semelhante ao chimbal há uma regularidade das figuras rítmicas entre os compassos 01 e 18. Barsalini aponta que a função marcação, no samba, é “a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba” (BARSALINI, 2014, p. 23). As células rítmicas do bumbo estão desenhadas pela regularidade a cada dois compassos. Observamos uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia no primeiro tempo e, no segundo tempo, uma semínima. No segundo compasso, notaremos a colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia no primeiro tempo e no segundo tempo.

Observamos que não há presença da função condução na bateria no trecho analisado, mas, através das funções fraseado e marcação, enumeramos características suficientes que compõem a matriz samba batucado; sendo assim, podemos prosseguir a análise da condução de Milton Banana para a próxima matriz: samba escovado.

### **3.2 - MATRIZ ANALISADA: SAMBA ESCOVADO**

Com o objetivo de examinar a linguagem de execução de Milton Banana na matriz samba escovado, utilizaremos a música “Chega de Saudade” (Antônio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes). A versão analisada está presente *long play* “O Ritmo e o Som da Bossa Nova”, lançado pela gravadora *Audio Fidelity*, no ano de 1963. Milton Banana gravou o LP “O ritmo e o som da Bossa Nova” juntamente com o conjunto de Oscar Castro Neves. Durante a pesquisa (DISCOGS, 2020), constatamos que, além do Brasil, o álbum foi lançado nos países: México, Estados Unidos, Japão e Espanha.

Figura 41 – Capa do LP o Ritmo e o Som da Bossa Nova, lançado pela *Audio Fidelity*, em 1963



Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Miltinho-The-Oscar-Castro-Neves-Orchestra-The-Rhythm-And-The-Sound-Of-Bossa-Nova/master/337288](https://www.discogs.com/pt_BR/Miltinho-The-Oscar-Castro-Neves-Orchestra-The-Rhythm-And-The-Sound-Of-Bossa-Nova/master/337288). Acesso em: 15 mai. 2020.

A instrumentação, na música “Chega de Saudade”, é composta pelos instrumentos: baixo, bateria, flauta, guitarra e piano, e a forma musical está organizada na seguinte ordem: introdução (flauta), tema (flauta e guitarra), improvisos (piano e flauta) e coda (flauta) encerrando a música em *fade out*.

A característica fundamental na matriz samba escovado é a sonoridade gerada pela fricção da escovinha na caixa. Na música “Chega de Saudade”<sup>23</sup>, Milton utiliza a fricção da vassourinha do início ao fim da música, a sonoridade contínua das quatro semicolcheias está representada na Figura 42 pela seta dupla, indicando o movimento da vassourinha da esquerda para direita<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Áudio digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fr4UC0atLCs> (BANANA, 2013).

<sup>24</sup> O lado do movimento inicial, não necessariamente representa o utilizado por Milton Banana na gravação, mas é somente uma sugestão para a compreensão da sonoridade do “vai e vem”.

Figura 42 – Vassourinha friccionada combinada com a baqueta no aro da caixa (0:00-0:11)

Fonte: arquivo do autor.

Para ampliarmos a análise performática do músico Milton Banana na matriz samba escovado, correlacionaremos a função fraseada produzida pelo baterista com os instrumentos: flauta e guitarra. A função fraseada está presente na mão esquerda do músico ao tocar a baqueta no aro da caixa e as frases rítmicas dos instrumentos foram transcritas da música “Chega de Saudade” correspondente às figuras: 43 e 45.

Na Figura 43, iremos observar a frase rítmica do tema tocado na flauta, e a função fraseada gerada pelo baterista. O trecho transcrito são os compassos iniciais da música “Chega de Saudade”.

Figura 43 – Frase rítmica da flauta e da caixa

Fonte: arquivo do autor.

Dividiremos a análise rítmica da flauta e do aro da caixa em duas seções, cada seção composta por quatro compassos. Para facilitar a explanação a seguir, destacaremos as células rítmicas em comum na Figura 44.

Figura 44 – Frase rítmica da flauta e da caixa

The image displays two systems of musical notation in 2/4 time. The top system shows the first four measures of a phrase. The flute part (top staff) has notes in measures 1, 2, 3, and 4. The snare drum part (bottom staff) has rhythmic patterns in measures 1, 2, 3, and 4. Colored boxes highlight specific notes: green boxes around the first and last notes of the flute phrase in measures 1, 2, and 4; a blue box around the eighth note in measure 2; and an orange box around the dotted quarter note in measure 4. The bottom system shows measures 5, 6, 7, and 8. The flute part continues with notes in measures 5, 6, 7, and 8. The snare drum part continues with rhythmic patterns in measures 5, 6, 7, and 8. Colored boxes highlight specific notes: green boxes around the first and last notes of the flute phrase in measures 5, 6, 7, and 8; a blue box around the eighth note in measure 6; and an orange box around the dotted quarter note in measure 7.

Fonte: arquivo do autor.

Se olharmos a verticalidade das frases rítmicas nos quatro compassos iniciais, constataremos três notas em comum, as demais notas complementam-se entre si. Podemos perceber a polirritmia entre os instrumentos, que dialogam entre si: as células rítmicas coincidem ou preenchem os espaços. Sendo assim, observaremos um contraponto rítmico da função fraseado da caixa com a frase rítmica da flauta. Do compasso 05 ao compasso 08, a frase rítmica da flauta explora as figuras sincopadas (compassos 06 e 07), transmitindo a ideia de conclusão da frase, enquanto Milton utiliza a estrutura rítmica semelhante em relação à sequência inicial, a única alteração está no compasso 05 com a execução da quarta semicolcheia no segundo tempo. Se na polirritmia entre a caixa e a flauta constatamos um contraponto rítmico, no próximo exemplo observaremos o contrário. Nas figuras 45 e 46, as frases rítmicas da guitarra e a função fraseado da caixa apresentam uma semelhança entre as frases.

Figura 45 – Transcrição do compasso 85 ao 92 da bateria (2:00-2:10)

Fonte: arquivo do autor.

Figura 46 – Transcrição da frase rítmica da guitarra compassos 85 ao 92 (2:00-2:10)

Fonte: arquivo do autor.

Nos compassos 86 e 91, as células rítmicas entre os instrumentos são precisamente iguais; nos demais compassos, observaremos a semelhança rítmica entre as frases musicais da caixa e da guitarra. Tal semelhança ocorre pelo agrupamento de 2 toques seguidos, representados na transcrição pela célula rítmica semicolcheia. No compasso dois por quatro, temos 8 semicolcheias divididas em 2 grupos de 4, o agrupamento de duas semicolcheias é uma característica do idiomatismo do samba; perceberemos o agrupamento com frequência nas frases rítmicas do samba. Este fenômeno também ocorre na rítmica africana, influenciadora direta do gênero musical brasileiro:

Sandroni comenta que o etnomusicólogo Simha Arom percebeu na música africana subsahariana a recorrência de “fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários dava sempre origem a períodos rítmicos pares [...]. Mas qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais (BARSALINI, 2014, p. 26).

No exemplo transcrito da guitarra, o músico utiliza duas vezes o agrupamento de duas semicolcheias. A primeira sequência de dois toques inicia na segunda semicolcheia do primeiro tempo, no compasso 89, e vai até a primeira semicolcheia do compasso 90. A segunda sequência inicia na segunda semicolcheia do primeiro tempo, no compasso 91, e vai até a terceira semicolcheia do primeiro tempo, no compasso 92 (ver Figura 46). Por sua vez, o agrupamento de suas semicolcheias na caixa inicia na quarta semicolcheia do primeiro tempo no compasso 90, e vai até o compasso 92.

Analisada a rítmica da função fraseado com a flauta e a guitarra, consideraremos a função marcação. A partir do compasso 41, escutamos a função marcação presente na segunda colcheia de cada tempo executado pelo chimbau. Durante a transcrição percebemos a função marcação, habitualmente do bumbo, no instrumento contrabaixo, o mesmo manteve a regularidade rítmica ao tocar a primeira e quarta semicolcheias de cada tempo. Não sabemos se a ausência do bumbo foi uma opção de Milton Banana em razão da mesma rítmica estar no contrabaixo, ou uma opção estética da bossa nova, visto que, nas gravações analisadas do período 1958-1963, a ausência do bumbo era recorrente.

Figura 47 – Célula rítmica executada pelo baixo durante a música “Chega de Saudade”



Fonte: arquivo do autor.

Por fim, os exemplos das figuras 42 a 46 ilustram a condução do baterista Milton Banana, matriz no samba escovado por meio das funções. A função condução foi exercida pela vassourinha, do início ao fim da música; função fraseado, na baqueta, tocada no aro da caixa, e a função marcação foi percebida no chimbau (ver “Apêndice B” – transcrição das três funções).

### 3.3 MATRIZ ANALISADA: SAMBA DE PRATO CONDUZIDO

Embora Milton Banana não conste como um dos criadores do samba de prato, o músico colaborou significativamente no desenvolvimento do gênero. Em nossa pesquisa, verificamos que a matriz samba de prato conduzido é a estilística predominante do baterista. Em conformidade com nossa investigação, Favery aponta elementos que compõem a matriz investigada no presente subtópico:

Milton Banana [...], com um destacado diferencial em sua condução rítmica, essencialmente exercida em semicolcheias contínuas rápidas em sua mão direita, com um fraseado comedido na bateria quando solicitado, e, essencialmente com a sua mão esquerda sincopando na maioria das vezes no aro da caixa (FAVERY, 2018, p. 211).

Para analisar a matriz samba de prato, escolhemos a música “Samba do Avião”<sup>25</sup>, de Tom Jobim, gravada por Milton Banana no álbum *Milton Banana Trio* (1965). De acordo com a pesquisa realizada<sup>26</sup>, Milton Banana gravou o LP juntamente com os músicos Wanderley, executando o piano, e Guará, no instrumento baixo. O álbum foi lançado nos países: Japão, Venezuela e no continente Europeu.

Figura 48 – Capa do LP Milton Banana Trio, lançado pela gravadora Odeon em 1965.



Fonte: <https://www.immub.org/album/milton-banana-trio>. Acesso em: 15 mai. 2020.

A instrumentação nesta versão da música é composta por baixo, bateria e piano, e a forma musical se organiza em introdução, tema, improviso, reexposição do tema e *fade out*. Nossa análise, será realizada através das funções constitutivas da matriz samba de prato

<sup>25</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P1pWa3Q3Udc> (BANANA, 2020b).

<sup>26</sup> Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Milton-Banana-Trio-Milton-Banana-Trio/release/4150948/](https://www.discogs.com/pt_BR/Milton-Banana-Trio-Milton-Banana-Trio/release/4150948/) (BANANA, 2008).

condução dentro das partes da música, a saber: introdução, tema, reexposição do tema e *fade out*. Relembrando que as características que compõem a matriz são: duas vezes, seqüências de quatro semicolcheias por tempo, e o fraseado. As mãos representam as funções: condução e fraseado (BARSALINI, 2014).

Figura 49 – Transcrição introdução da música Samba do Avião (0:00-0:11)

The image shows a musical score for the introduction of 'Samba do Avião' in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff is labeled 'intro' and contains a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks on a staff with a treble clef. The second staff is labeled '1.' and '2. baqueta contra baqueta' and shows a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks on a staff with a bass clef. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4.

Fonte: arquivo do autor.

Na introdução, podemos observar a função fraseado com as mesmas células rítmicas no prato de condução e no aro da caixa. A rítmica executada por Milton Banana é uníssona com a rítmica tocada pelo pianista Wanderley. Apontando um possível motivo do baterista utilizar dois timbres (aro e prato) da bateria para reforçar a frase dos 3 compassos iniciais. Finalizando a frase na segunda casa, como indicado na Figura 49, na execução rítmica transcrita, Milton percute baqueta contra baqueta.

Já na apresentação do tema demonstrado na Figura 50, temos o seguinte padrão.

Figura 50 – Transcrição do tema da música Samba do Avião (0:11 a 0:25)

The image shows a musical score for the theme of 'Samba do Avião' in 2/4 time. It consists of three staves. The first staff is labeled 'tema' and contains a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks on a staff with a treble clef. The second staff is labeled '10' and contains a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks on a staff with a bass clef. The third staff is labeled '14' and contains a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks on a staff with a bass clef. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4.

Fonte: arquivo do autor.

O tema é apresentado ao piano; a linguagem idiomática, para determinar o samba de prato conduzido, está explícita do compasso 06 ao 17, com os quatro pontos contínuos por

tempo no chimbau, enquanto a função fraseada acontece no aro da caixa. A função marcação, tradicionalmente marcada pelo bumbo ou chimbau acionado pelo pé, não foi percebida no trecho.

A Figura 51 (final da exposição do tema), diferencia-se em relação ao início do tema (Figura 50) nos seguintes aspectos: a função condução muda o timbre do chimbau para o prato de condução (compasso 40), a função fraseado muda o timbre do aro da caixa para a pele, e na função marcação, temos os acréscimos do chimbau acionado pelo pé, e o bumbo (ver transcrição completa no “Apêndice C”).

Figura 51 – Transcrição da música Samba do Avião (0:50 a 1:00)

Fonte: arquivo do autor.

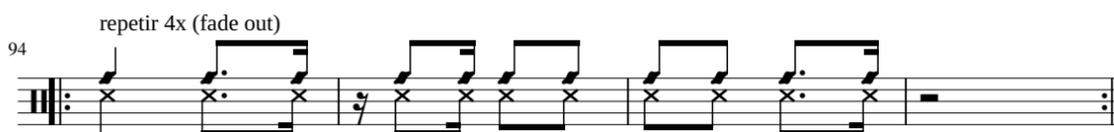
A Figura 52, a seguir, ilustra a reexposição do tema, momento em que a música retorna à função condução, no timbre do chimbau, e a função fraseada exercida pela caixa (pele) retorna ao aro. Na função marcação, o chimbau acionado pelo pé foi interrompido, e no bumbo notaremos o agrupamento de duas semicolcheias representadas pela 4ª semicolcheia e 1ª semicolcheia de cada tempo.

Figura 52 – Transcrição da reexposição do tema da música Samba do Avião (1:30 a 1:40)

Fonte: arquivo do autor.

Encerrando a música (Figura 53), observaremos somente a função fraseado distribuída nos instrumentos prato de condução e caixa, recurso semelhante ao utilizado na Figura 49, na qual Milton reforça a mesma frase rítmica do piano, o conjunto vai repetindo a frase utilizando o recurso *fade out* até o desaparecimento completo do som na gravação.

Figura 53 – Transcrição da frase final da música Samba do Avião (2:00 a 2:18)



Fonte: arquivo do autor.

Em suma, na execução da matriz samba de prato conduzido, encontraremos na presente matriz uma predominância na execução dos sambas de Milton Banana, na transcrição da música samba do avião, percebemos a semicolcheia constante na mão direita, sua mão direita acentua as juntamente com as frases da mão esquerda. A mão esquerda de Milton Banana desenvolve frases de contraponto em relação à melodia, para finalizar as mãos, Milton utiliza o recurso de frases uníssona nas mãos na introdução e no final da música. Em relação aos pés, Milton utiliza o bumbo a dois na condução do samba, acentuando sobre o tempo dois de cada compasso, quando utiliza o chimbau acionado pelo pé, percebemos um chimbau incisivo na segunda colcheia de cada tempo, exercendo um pilar de marcação juntamente com o bumbo. Mediante as funções estudadas e análise descrita acima, Milton Banana organiza as funções do seguinte modo: na função condução, as quatro semicolcheias ocorrem no chimbau ou no prato de condução. A função marcação está presente no bumbo e no chimbau; a função fraseado na caixa (aro/pele) e no prato de condução, sendo que o prato de condução realiza a função fraseado somente nos compassos 1, 2 e 3 (Figura 49), 38 e 39 (Figura 51), 94, 95 e 96 (Figura 53).

### 3.4 MATRIZ ANALISADA: SAMBA DE PRATO FRASEADO

O samba de prato fraseado surge na década de 1950 através do baterista Edison Machado. Milton Banana, ao lado de Machado e Hélcio Milito (FAVERY, 2018), foi um dos pioneiros no estilo samba *jazz*. Nomeado por Barsalini (2014), em sua tese, “samba de prato fraseado”, com ele os bateristas desenvolveram uma nova concepção de executar o samba na



Para analisar a música “O Amor e a Rosa”<sup>27</sup> (Pernambuco, Antônio Maria), investigaremos sua introdução, gravada no álbum *O Ritmo e o Som da Bossa Nova* (1963), com a seguinte instrumentação: baixo, bateria e guitarra.

Figura 55 – Folha de rosto do LP *O Ritmo e o Som da Bossa Nova*, lançado pela *Audio Fidelity* em 1963.



Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Milton-Banana-Com-Conjunto-Oscar-Castro-Neves-O-Ritmo-E-O-Som-Da-Bossa-Nova/release/2144167](https://www.discogs.com/pt_BR/Milton-Banana-Com-Conjunto-Oscar-Castro-Neves-O-Ritmo-E-O-Som-Da-Bossa-Nova/release/2144167). Acesso em: 15 mai. 2020.

Por sua vez, da música “Linha de Passe”<sup>28</sup> (Aldir Blanc, João Bosco e Paulo Emílio), observaremos sua introdução, na gravação presente no álbum *Linha de Passe* (1984). Os instrumentos que compõem o trecho examinado são: baixo, bateria e piano.

<sup>27</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nR1GEibzSfc> (BANANA, 2020c).

<sup>28</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GXuWji00oUk> (BANANA, 2020d).

Figura 56 – Capa do LP *Linha de Passe*, lançado pela gravadora RCA Camden em 1984.



Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Milton-Banana-Trio-Linha-De-Passe/master/788849](https://www.discogs.com/pt_BR/Milton-Banana-Trio-Linha-De-Passe/master/788849). Acesso em: 15 mai. 2020.

Retomando, as características que compõem a matriz samba de prato fraseado são: a função condução, em geral, é abolida; os agrupamentos das semicolcheias por tempo remetem à frase “telecoteco”, com suas variações, sobreposição das vozes, referenciados pelo instrumento de percussão tamborim (BARSALINI, 2014).

Podemos perceber o gênero samba e o estilo executado a partir do ritmo guia (“telecoteco”)<sup>29</sup>: no samba de prato fraseado, a variação do ritmo guia estará no prato de condução ou no chimbau. Na bibliografia consultada (BARSALINI, 2014; RIBEIRO, 2017; OLIVEIRA PINTO, 2009), verificamos que o ritmo guia do samba possui uma estrutura de 16 pulsações, estruturada de forma assimétrica. Para representar a escrita na pauta, as 16 pulsações são representadas pela figura semicolcheia, e os agrupamentos das semicolcheias que formam o ritmo guia são escritos na fórmula de compasso 2/4 ou 4/4, conforme sinalizado na Figura 01.

De acordo com o ritmo guia do samba, temos a presença de 05 toques (2+3) no primeiro compasso, e 04 toques (2+2) no segundo compasso. No primeiro compasso, a relação 2+3 corresponde às semicolcheias (1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>), no segundo compasso, a relação 2+2 corresponde às semicolcheias (2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>).

Para constatarmos a função fraseado na música “Amor e a Rosa”, exercida no prato, sendo resultante da variação “telecoteco”, observaremos a rítmica do prato de condução nos compassos 06 e 07 da Figura 57. Nos referidos compassos, a frase só não é idêntica ao ritmo

<sup>29</sup> Identificado também pela nomenclatura linha guia ou *time line*, em inglês.

guia no segundo tempo do compasso 07. Milton executa no prato de condução duas colcheias (também representadas pela 1ª e 3ª semicolcheia) enquanto, no ritmo guia, o segundo tempo (segundo compasso) está representando pelo agrupamento de duas semicolcheias, a saber: 2ª e 3ª semicolcheia.

Em outro exemplo, investigaremos a frase executada por Milton Banana com o ritmo guia; para isto, utilizaremos os dois compassos iniciais reproduzidos pelo baterista, conforme a a Figura 57, para comparar com a quantidade de toques correspondentes com a frase “telecoteco” (ritmo guia).

Figura 57 – Transcrição da introdução da música Amor e a Rosa (0:00 0:10)

Fonte: arquivo do autor

No excerto correspondente aos compassos 01 e 02, temos 9 toques. No primeiro compasso temos 04 toques (2+2) e, no segundo compasso, temos 5 toques (2+3). A relação 2+2 correspondente ao compasso 01, refere-se às semicolcheias (1ª, 3ª e 1ª, 3ª), e a relação 2+3 correspondente ao compasso 02, refere-se às semicolcheias (1ª, 3ª e 1ª, 2ª, 4ª).

Para facilitar a visualização da ideia expressa no parágrafo acima, exemplificaremos o excerto dos compassos 01 e 02 com o ritmo guia, através da Tabela 2 a seguir:

Tabela 2 – Tabela comparativa dos toques, com as semicolcheias correspondentes

	Ritmo Guia	Semicolcheias	Excerto fig. 57	Semicolcheias
<b>Compasso 01</b>	<b>5 Toques</b>	1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup>	<b>4 Toques</b>	1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup>
1º Tempo	2	1 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup>	2	1 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup>
2º Tempo	3	1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup>	2	1 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup>
<b>Compasso 02</b>	<b>4 Toques</b>		<b>5 Toques</b>	
1º Tempo	2	2 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup>	2	1 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup>
2º Tempo	2	2 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup>	3	1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup>

Fonte: arquivo do autor.

As cores presentes na tabela II são para facilitar a compreensão do leitor: a cor vermelha representa os toques nos compassos 01 e 02 do ritmo guia e do excerto; a cor roxa corresponde às quantidades de semicolcheias no ritmo guia e no excerto; e a cor azul representa as semicolcheias do ritmo guia, que coincide com as semicolcheias do excerto.

Através da Tabela 2, contabilizaremos 09 toques nos dois fragmentos (excerto e ritmo guia), no ritmo guia, temos 05 toques no primeiro compasso, e 04 toques no segundo compasso. Por sua vez, os 09 toques do excerto estão distribuídos por meio de 04 toques, no compasso 01, e 05 toques, no compasso 02. Quanto às semicolcheias localizadas nas colunas III e V da Tabela 2, observaremos as semicolcheias do excerto que coincidem com as do ritmo guia. Dos 09 toques presentes nas duas frases (guia e excerto), temos 4 semicolcheias em comum, a saber, no compasso 01 (1º tempo): duas; no compasso 01 (2º tempo): uma; no compasso 02 (2º tempo): uma.

Por meio da explanação acima, apresentamos elementos que caracterizam a variação do ritmo guia “telecoteco”, a fim de estabelecer a conexão da matriz com a condução do baterista Milton Banana. Remontando à proposta inicial do presente capítulo, a de comparar as performances do músico na mesma matriz, estabeleceremos um comparativo da performance do músico no samba de prato fraseado, através da transcrição da Figura 57 com a Figura 58. Partindo do pressuposto de que estamos diante do samba de prato fraseado, na Figura 58,

mediante o reconhecimento da função fraseado no prato, estabeleceremos a comparação entre as duas transcrições.

Figura 58 – Parte transcrita da música Linha de Passe (0:07 a 0:14)

The image shows a musical score for a snare drum part in 2/4 time, divided into three systems. The first system contains measures 1 through 3, the second system contains measures 4 through 6, and the third system contains measures 7 through 9. The notation uses 'x' marks above notes to indicate hits on the snare drum, with some notes having accents. The bass line consists of quarter notes on a single pitch.

Fonte: arquivo do autor.

Tanto a música “Amor e a Rosa” quanto “Linha de Passe” foram executadas em andamentos *prestos*, exigindo uma habilidade técnica do músico Milton Banana para manutenção da pulsação. Entendemos que o samba de prato fraseado seja um recurso utilizado pelo baterista frente à dificuldade de manter as 04 semicolcheias contínuas, conforme verificamos nas Figuras 57 e 58. Nas transcrições, as frases rítmicas executadas nos pratos são agrupamentos de, no máximo, três semicolcheias em sequência.

Dos 20 compassos analisados, teremos 3 semicolcheias em sequência, somente na Figura 57, do compasso 05 (3ª e 4ª semicolcheias do segundo tempo) para o 06 (1ª semicolcheia do primeiro tempo), no compasso 08 (2ª, 3ª e 4ª semicolcheias do segundo tempo), e no compasso 10 (2ª, 3ª e 4ª semicolcheias do segundo tempo). Nos demais compassos, encontraremos agrupamentos de duas semicolcheias ou uma única semicolcheia (representada pela célula rítmica colcheia).

Analisando os exemplos pela ótica da função fraseado na matriz samba de prato fraseado, encerraremos a análise comparativa entre as músicas complementando as funções condução e marcação. Em ambos os exemplos, a função condução não está implícita em nenhum dos instrumentos que compõem a bateria. A função marcação, por sua vez, está presente somente na segunda transcrição (Figura 58) através do instrumento bumbo.

#### 4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba é um fenômeno amplo e, por esse motivo, para o desenvolvimento do presente trabalho, delimitamos nosso tema em torno da condução musical do baterista Milton Banana no samba. Para subsidiar esta pesquisa, mapeamos os fenômenos histórico-sociais no período do samba pré bateria, e apresentamos um breve relato dos músicos antecessores a Milton Banana, norteando a pesquisa.

Observamos a construção do gênero samba como o reflexo da sociedade brasileira. Música, dança, literatura, culinária etc., são heranças que presenciamos da mistura intercultural resultante dos imigrantes que aportaram em terras tupiniquins. O contexto histórico social, serviu como pano de fundo para se compreender o contexto sociohistórico em que a bateria chegou ao Brasil.

A bateria, quando ancorou em terras brasileira, encontrou o gênero musical samba, encontrando como seu expoente notável, na tradução dos instrumentos percussivos para a bateria, o músico Luciano Perrone. Percorremos o caminho histórico dos bateristas, de Joaquim Silveira Tomás a Milton Banana; entre os dois musicistas, mencionamos os bateristas que contribuíram para o desenvolvimento da linguagem musical Samba na bateria. Foi durante a pesquisa que encontramos a nomenclatura “matriz”, termo utilizado por Leandro Barsalini (2014) para referenciar os diferentes modos de execução do samba na bateria, os termos nortearam nossa investigação da maneira de conduzir do baterista Milton Banana.

No primeiro período da história da bateria, encontraremos com frequência a execução do samba nas matrizes “samba batucado” e “samba escovado”. Com o desenvolvimento da linguagem e a busca por novas concepções de execução, chegou-se à matriz “samba de prato conduzido” e “samba de prato fraseado”.

Na matriz “samba de prato”, encontram-se as evidências que caracterizam o estilo de condução do músico Milton Banana. O músico conduz a bateria com um equilíbrio dos timbres entre as peças do instrumento, nuances produzidas pelo músico que demonstra sua singularidade. Percebemos em suas performances o uso contínuo das semicolcheias na mão direita, sua mão direita explora os timbres metálicos do chimal ou prato de condução, ouvimos com frequência as semicolcheias da mão direita acentuar juntamente com fraseado na caixa; em relação a mão esquerda, notamos que as frases rítmicas tem independência em relação a melodia da música, interagindo ativamente como contraponto rítmico, através do aro da caixa, pele ou tom um. As viradas nos tambores são comedidas quando realizadas, Milton propõem figuras rítmicas diferentes em relação à banda, “preenchendo” os espaços. Em relação aos pés,

Milton tem a característica de manter um ostinato, mantendo o bumbo a dois e o chimbal na segunda colcheia do tempo, as duas notas no bumbo não soam iguais, ele utiliza um leve acento na nota que recai sobre a cabeça do segundo tempo, e nas outras notas do bumbo utiliza o volume sonoro menor.

Através das características apontadas acima, o músico contribuiu diretamente para a construção da matriz “samba de prato”, no decênio de 1950, predominando, em sua performance, o “samba de prato conduzido”.

Por fim, diante de um processo musical tão rico, complexo e multifacetado, o próprio recurso de análise termina por eliminar ou esvaziar a pressão – ou a presunção –, de se querer desvendar o Samba. A análise do samba instrumental do baterista Milton Banana, através das categorias das matrizes, nos permitiu observar as singularidades do instrumentista. No entanto, temos consciência de que, tanto a performance do instrumentista, quanto a bateria, no samba, são temas inesgotáveis, deixando um amplo caminho aberto para futuras considerações.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lino Camenietzki. **As baterias das escolas de samba cariocas do grupo especial:** trabalho acústico e o impacto do concurso entre as escolas no seu caráter humanizador. 2014. 113p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11167?show=full>. Acesso em: 22 mai. 2020.
- APRENDENDO PERCUSSÃO. **Repinique: como tocar as levadas das escolas de samba.** Parte 1. Vídeo 8' 15". *Youtube*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sxZP1GqF4DQ&t=187s>. Acesso em: 11 mai. 2020.
- BANANA, Milton. **Agora é cinza/Balanco Zona Sul.** Gravação em vídeo 2' 55". *Youtube*. 2014a. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XIJ8uRxMZ\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=XIJ8uRxMZ_4). Acesso em: 11 de mai. 2020.
- BANANA, Milton. **Balançando com Milton Banana trio.** Disco, 45' 27". EMI-Odeon, 1966.
- BANANA, Milton. **Linha de passe.** Vídeo 3' 15". *Youtube*. 2020d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GXuWji00oUk>. Acesso em: 23 mai. 2020.
- BANANA, Milton. **Milton Banana Trio.** CD 26' 58". EMI, 2008. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Milton-Banana-Trio-Milton-Banana-Trio/release/4150948/](https://www.discogs.com/pt_BR/Milton-Banana-Trio-Milton-Banana-Trio/release/4150948/). Acesso em: 05 mai. 2020.
- BANANA, Milton. **Milton Banana Trio - Sampa (Caetano Veloso).** Vídeo 3' 30". *Youtube*. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnvN0FudShk>. Acesso em: 11 de mai. 2020.
- BANANA, Milton. **Milton Banana Trio - Você e eu.** Vídeo 2' 43". *Youtube*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NCFfDNBy1Ww>. Acesso em: 11 de mai. 2020.
- BANANA, Milton. **O amor e a rosa.** Vídeo 3' 25". *Youtube*. 2020c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nR1GEibzSfc>. Acesso em: 23 mai. 2020.
- BANANA, Milton. **O Ritmo e o Som da Bossa Nova (1963).** Vídeo 32' 35". *Youtube*. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fr4UC0atLCs>. Acesso em 13 mai. 2020.
- BANANA, Milton. **O Samba da minha terra/Mas que nada.** Gravação em vídeo 3' 44". *Youtube*. 2014b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znURDwBJyTU>. Acesso em 15 mai. 2020.
- BANANA, Milton. **Sá Marina.** Registro fonográfico. Milton Banana Trio. IMMUB – Instituto memória musical brasileira. 2017. Disponível em: <https://immub.org/album/o-trio-milton-banana-trio>. Acesso em 11 de mai. 2020.

BANANA, Milton. **Samba de avião**. Vídeo 2' 19". *Youtube*. 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P1pWa3Q3Udc>. Acesso em: 23 mai. 2020.

BANANA, Milton. **Sambas de bossa**. CD. 43' 25". RCA, 1993.

BANANA, Milton. **Vê**. Áudio 28' 20". *Youtube*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E2CtsfdB2A4>. Acesso em 22 mai. 2020.

BANDEIRA, Luiz. **Samba com Luciano**. Vídeo 3' 28". *Youtube*. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a0V-PosP6dE>. Acesso em: 15 de maio de 2020.

BARROS, Vinicius de Camargo. **O uso do tamborim por Mestre Marçal**: legado e estudo interpretativo. 2015. 178 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Campinas, Instituto de Artes. Campinas: [s.n.] 2015. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285195/1/Barros\\_ViniciusdeCamargo\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285195/1/Barros_ViniciusdeCamargo_M.pdf). Acesso em: 22 mai. 2020.

BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edison Machado**: um estudo sobre desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. 172p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/283962/1/Barsalini\\_Leandro\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/283962/1/Barsalini_Leandro_M.pdf). Acesso em 22 mai. 2020.

BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. 240p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285272>. Acesso em 22 mai. 2020.

BASTOS, R. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 177-196, jun. 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092005000200009> Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092005000200009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000200009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 23 fev. 2020.

BERGAMINI, Fábio. **Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”**. 2014. 164p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285223/1/Bergamini\\_Fabio\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285223/1/Bergamini_Fabio_M.pdf). Acesso em 22 mai. 2020.

BOLÃO, O. **Batuque é um privilégio**: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BRAGA, Tarcísio. **A caixa clara na bateria**: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia. 2011. 119 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8QZNDY>. Acesso em 22 mai. 2020.

CALADO, Carlos. **Art Blakey**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2007.

CAMPOS, Daniel Ribeiro. **Os trios brasileiros da década de 1960**: aspectos da condução do contrabaixo. 2014. 210p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,

Campinas, 2014. Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285228>. Acesso em: 22 mai. 2020.

CARRILHO, Altamiro. **Turma da Gafieira**. Músicas de Altamiro Carrilho. HI-FI-Musidisc, 1957.

CASTRO, Rafael Y. **Função, importância e linguagem do instrumento repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

CUNHA, Hélio Alexandrino Pacheco. **Linguagem e interpretação do samba: aspectos rítmicos, fraseológicos e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos de caixa clara**. 2014. 254p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285217>. Acesso em 22 mai. 2020.

DEMARCHI, Ericson Francisco de Jesus. **Apontamentos sobre a bateria e a performance de Marcio Bahia no Hermeto e Grupo**. 2013. 118p. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Atmavictu/Desktop/115847.pdf>. Acesso em 13 jun. 2020.

DIAS, Fernanda de Freitas. **Na batida do bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus - SP**. 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95119>. Acesso em: 12 fev. 2020.

DIAS, Guilherme Marques. **Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. 2013. 198p. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284523>. Acesso em 13 jun. 2020.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. “Milton Banana”. *In*: ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/milton-banana/dados-artisticos>. Acesso em: 05 fev. 2019.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. “Tutty Moreno”. *In*: ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário cravo albin da música popular brasileira**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/tutty-moreno>. Acesso em: 23 fev. 2019.

DISCOGS. “Milton Banana Trio”. Discografia [eletrônica]. 2020. disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/artist/168452-Milton-Banana-Trio](https://www.discogs.com/pt_BR/artist/168452-Milton-Banana-Trio). Acesso em 15 mai. 2020.

DOM SALVADOR. “Dom Salvador and Rio 65 Trio - Som do Vinil with Charles Gavin”. Vídeo 25 ‘ 55”. *Youtube*. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=84ziItx2XCQ>. Acesso em: 11 de mai. 2020.

DOM SALVADOR. “Dom Salvador e Abolição: som, sangue e raça”. Entrevista. Blog. **Memória da música brasileira**. 1971. Disponível em: <https://osomdovinil.org/domsalvador/>. Acesso em: 22 mai. 2020.

FAVERY, Gilberto Alves. **O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria.** 2018. 273p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/333647>. Acesso em: 13 jun. 2020.

FRUNGILLO, M. **Dicionário de Percussão.** São Paulo: UNESP, 2002.

GAFIEIRA, Turma da. **Músicas de Altamiro Carrilho (1957).** Vídeo 22' 41". *Youtube*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BcXC5jCZhvE>. Acesso em: 11 mai. 2020.

GIANESELLA, Eduardo Flores. **Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos.** 2009. 237p. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-20102009-133729/publico/Doutorado\\_Eduardo\\_Gianesella.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-20102009-133729/publico/Doutorado_Eduardo_Gianesella.pdf). Acesso em: 13 jun. 2020.

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-Jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para céu e mar de Johnny Alf.** 2010. 213p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283977>. Acesso em 13 jun. 2020.

GOMES, S. **Novos caminhos da bateria brasileira.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

GONÇALVES, G; COSTA, M. O. **Aprendendo a tocar o bатуque carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro.** 2. ed. Rio de Janeiro: Groove, 2000.

IKEDA, Alberto. **Apontamentos Históricos sobre o jazz no Brasil.** Revista de Comunicação e Artes - ECA USP, v. 13, p. 111-124, 1984.

IMS. **Instituto Moreira Salles.** “Concerto de bateria - Pixinguinha”. 2020. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/discografia/concerto-de-bateria/>. Acesso em: 19 mai. 2020.

MELLO, J. **Música Popular Brasileira.** São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1976.

MESTRE GERALDO. “Mistura n. 1”. *In: Mestre Geraldo e sua bateria.* Batucada genial. LP, 42' 33". Rio de Janeiro: Selo Ôba-ôba-9, 1977.

MOREIRA, U. **A História da Bateria.** São Paulo: [s.n.], 2005.

NENÊ. **Ritmos do Brasil para bateria.** São Paulo: Trama Editorial, 1999.

OLIVEIRA PINTO, T. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580>. Acesso em: 14 fev. 2020.

PAIVA, R. G. **Percussão: básico I, turma A.** São Paulo: Associação amigos do Projeto Guri, 2016.

PIXINGUINHA. **Concerto de bateria - Pixinguinha**. Vídeo 4' 05". *Youtube*. 2020.

Programa Pessoal da Velha Guarda, Rádio Tupi, 1947. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Q-FOfOOHMtA&feature=youtu.be>. Acesso em: 15 dez. 2019.

RIBEIRO, Bianca Gesuato Thomaz. **Do *tactus* ao pulso**: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido. 2017. 154p. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em:

<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000026/0000262c.pdf>. Acesso em 13 jun. 2020.

RILEY, J. **The Art of Bop Drumming**. USA: Manhattan Music, 1994.

SÁ, Érica Pereira; CHAIB, Fernando Martins de Castro. Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros. *In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 28, Manaus, 2018. Disponível em:

<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5274/1923>. Acesso em: 16 abr. 2020.

SESC INSTRUMENTAL. “Marcio Bahia”. Biografia. Blog. São Paulo: SESC TV, 2013.

Disponível em: <http://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/marcio-bahia>. Acesso em: 23 fev. 2019.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1990.

VECHIA, A; LORENZ, K. M. Fernando de Azevedo e a questão da “raça brasileira”: sua regeneração pela educação física. **Cadernos de História da Educação**, v. 8, n. 1, jan./jun. 2009, p. 57-70. Disponível em:

<file:///C:/Users/Atmavictu/Desktop/2275-Texto%20do%20artigo-7789-1-10-20090923.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2020.

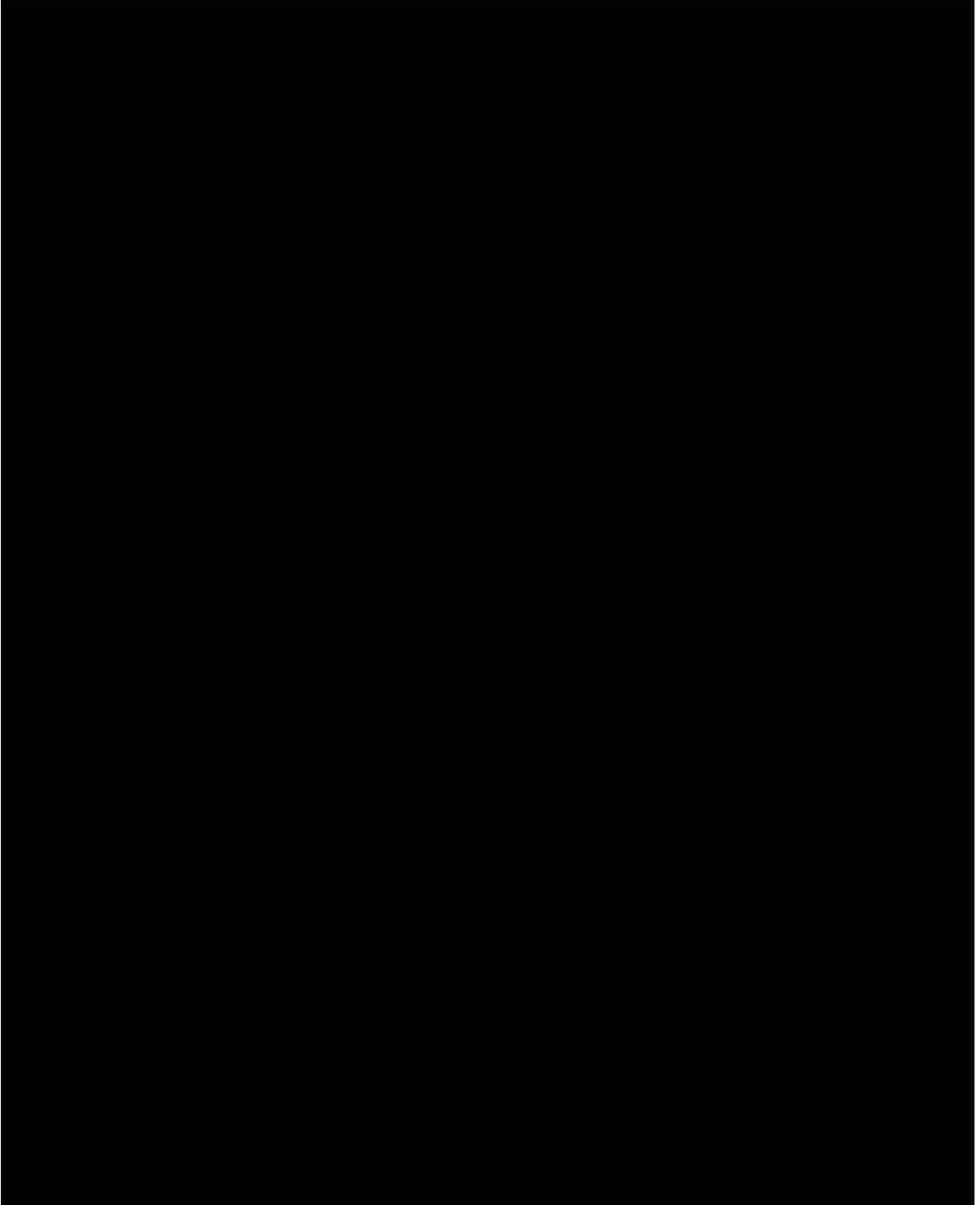
VEDANA, H. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM/Funarte, 1987.

VILA ISABEL. **Desenho de Chocalho**. Ensaio técnico. Vídeo 4' 24". *Youtube*. 2017.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SifaL3R5iPo>. Acesso em 11 de mai. 2020.



**APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO DA MÚSICA “CHEGA DE SAUDADE” (ANTÔNIO CARLOS JOBIM/ VINÍCIUS DE MORAES)**



29

33

37

41 **B**

45

49

53

57 Flauta

61

65

69

73

77 *impro. piano*

81

85

89

The musical score consists of eight systems of music, each starting with a measure number (61, 65, 69, 73, 77, 81, 85, 89). Each system contains a single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is complex, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Chords are indicated by 'x' marks on the staff lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include accents (>) and the instruction 'impro. piano' at measure 77.

93

93

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 93. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation features a series of eighth notes in the upper register, with some notes beamed together. Below the staff, there are rhythmic markings consisting of the number '7' followed by a vertical line with a downward-pointing arrow, repeated 16 times.

97

97

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 97. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation features a series of eighth notes in the upper register, with some notes beamed together. Below the staff, there are rhythmic markings consisting of the number '7' followed by a vertical line with a downward-pointing arrow, repeated 16 times.

101

101

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 101. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation features a series of eighth notes in the upper register, with some notes beamed together. Below the staff, there are rhythmic markings consisting of the number '7' followed by a vertical line with a downward-pointing arrow, repeated 16 times.

105

105

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 105. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation features a series of eighth notes in the upper register, with some notes beamed together. Below the staff, there are rhythmic markings consisting of the number '7' followed by a vertical line with a downward-pointing arrow, repeated 16 times.

Flauta (B)

109

109

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 109, specifically for the Flauta (B) part. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation features a series of eighth notes in the upper register, with some notes beamed together. Below the staff, there are rhythmic markings consisting of the number '7' followed by a vertical line with a downward-pointing arrow, repeated 16 times.

113

113

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 113. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation features a series of eighth notes in the upper register, with some notes beamed together. Below the staff, there are rhythmic markings consisting of the number '7' followed by a vertical line with a downward-pointing arrow, repeated 16 times.

117

117

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 117. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation features a series of eighth notes in the upper register, with some notes beamed together. Below the staff, there are rhythmic markings consisting of the number '7' followed by a vertical line with a downward-pointing arrow, repeated 16 times.

121

121

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 121. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation features a series of eighth notes in the upper register, with some notes beamed together. Below the staff, there are rhythmic markings consisting of the number '7' followed by a vertical line with a downward-pointing arrow, repeated 16 times.

125

Musical notation for measures 125-128. The top staff shows a melodic line with eighth notes and dotted rhythms. The bottom staff shows a bass line with chords and rhythmic patterns.

129

Musical notation for measures 129-132. Similar to the previous system, with a melodic line and a bass line.

133

Musical notation for measures 133-136. Similar to the previous systems, with a melodic line and a bass line.

137

Musical notation for measures 137-140. Similar to the previous systems, with a melodic line and a bass line.

141

Musical notation for measures 141-144. Similar to the previous systems, with a melodic line and a bass line.

145

Musical notation for measures 145-148. Similar to the previous systems, with a melodic line and a bass line.

149

Musical notation for measures 149-152. Similar to the previous systems, with a melodic line and a bass line.

153

Musical notation for measures 153-154. The final system on the page, showing a melodic line and a bass line.

APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DA BATERIA NA MÚSICA “SAMBA DO AVIÃO”  
(TOM JOBIM)

## Samba do Aviao

Milton Banana Trio

Tom Jobim

intro

1. 2. baqueta contra baqueta

6 tema

10

14

18

22

26

30

34

38

42

46

50

54

58

62

66

70

tema

74

78

Musical notation for measures 78-81. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. It features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, some marked with 'x' above them. The pattern is highly syncopated and includes rests.

82

Musical notation for measures 82-85. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. It continues the complex rhythmic pattern from the previous system, with many eighth and sixteenth notes and rests.

86

Musical notation for measures 86-89. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. It continues the complex rhythmic pattern, with some notes marked with 'x' above them.

90

Musical notation for measures 90-93. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. It continues the complex rhythmic pattern, with many notes marked with 'x' above them.

94

repetir 4x (fade out)

Musical notation for measures 94-97. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a repeat sign and ends with a double bar line. The pattern is simpler than the previous systems, consisting of a few eighth and sixteenth notes.

**ANEXO A – DISCOGRAFIA DE MILTON BANANA<sup>30</sup>**

- (1984) Linha de passe • RCA Camden • *LP*
- (1983) No balanço • *LP*
- (1981) Ao meu amigo Vinicius-Samba é isso-vol. 5 • RCA Victor • *LP*
- (1980) Ao meu amigo Tom-Samba é isso-vol. 4 • *LP*
- (1979) Ao meu amigo Chico-Samba é isso-vol. 3 • RCA Victor • *LP*
- (1977) Samba é isso-Milton Banana Trio • RCA Purê Gold • *LP*
- (1976) Balançando 2 • Odeon
- (1975) Milton Banana • *LP*
- (1974) Milton Banana • Odeon • *LP*
- (1972) Milton Banana • *LP*
- (1971) Amigo é pra essas coisas • Odeon • *LP*
- (1969) Milton Banana Trio • Odeon • *LP*
- (1968) O Trio • *LP*
- (1968) Milton Banana Trio • Odeon • *LP*
- (1967) O som do Milton Banana Trio • Odeon • *LP*
- (1966) Balançando com Milton Banana Trio
- (1965) Vê • Odeon
- (1965) Milton Banana Trio • Odeon
- (1963) O ritmo e o som da bossa nova • Áudio Fidelity • *LP*

---

<sup>30</sup> Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/milton-banana/discografia>. Acesso em: 19 fev. 2019.