

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA – HABILITAÇÃO  
EM MÚSICA**

**OSCAR BOLÃO – ENSINO DE PERCUSSÃO E BATERIA BRASILEIRA, E SEUS PONTOS  
DE CONTATO COM A VIDA ACADÊMICA.**

**MARCELLO DA SILVA TEIXEIRA**

**RIO DE JANEIRO, 2006**

OSCAR BOLÃO – ENSINO DE PERCUSSÃO E BATERIA BRASILEIRA, E SEUS PONTOS  
DE CONTATO COM A VIDA ACADÊMICA.

por

MARCELLO DA SILVA TEIXEIRA

Monografia de conclusão de curso de Licenciatura  
plena em Educação Artística com Habilitação em  
Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob  
a orientação da Professora Elizabeth Travassos, e co-  
orientação do Professor Rodolfo Cardoso.

Rio de Janeiro, 2006

TEIXEIRA, Marcello da S. Oscar Bolão – Ensino de percussão e bateria brasileira, e seus pontos de contato com a vida acadêmica. 2006. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta dissertação aborda a trajetória de Oscar Bolão – fundamentos e conceitos das suas atividades como professor de percussão e bateria brasileira, e também como músico atuante e considerado no cenário nacional da música popular. Para tal, o texto apresenta uma introdução aos trabalhos teóricos e práticos de dois grandes músicos que são paradigmas de atuação para o percussionista em questão: Luiz D’Anunciação (Pinduca) e Luciano Perrone, além de embasar-se nas publicações do próprio Bolão, onde ele demonstra, aprofunda, e desenvolve os conceitos de seus mestres. Discute-se, posteriormente, a importância desses conceitos para os músicos que trabalham no meio popular, assim como para o melhor entendimento de temas frequentemente abordados no meio acadêmico. Conseqüentemente, coloca-se em questão a participação de músicos qualificados como Oscar Bolão, mas que não possuem graduação em música, como professores dentro das universidades.

Palavras-chave: Oscar Bolão – Luiz D’Anunciação – percussão – bateria brasileira.

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – O UNIVERSO MUSICAL DE OSCAR BOLÃO.....	5
1.1 Um herdeiro de Luciano Perrone.....	5
1.2 Vocabulário e formação musical .....	10
CAPÍTULO 2 – OS PRINCÍPIOS DA BATERIA BRASILEIRA.....	18
2.1 A visão de Bolão sobre a funcionalidade da bateria na música popular brasileira .....	18
CAPÍTULO 3 – ABORDAGEM DE ASPECTOS DIDÁTICOS.....	27
3.1 Contribuições para uma escrita simples e funcional para instrumentos de percussão popular .....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	39
ENTREVISTA COM OSCAR BOLÃO .....	40

## INTRODUÇÃO

O tema abordado trata de aspectos didáticos, pedagógicos e musicais do percussionista e baterista Oscar Bolão, apresentando um preâmbulo mais do que necessário sobre a vida profissional de suas principais influências: Luiz D’Anunciação e Luciano Perrone.

Este breve histórico tem seus primeiros registros no início do século XX – com o estilo único e as performances originais de Perrone junto a Radamés Gnatalli – e vai até os dias de hoje, com Oscar Bolão atuando como músico de ponta no cenário nacional.

A dissertação discorre sobre conceitos, fatos e opiniões acerca do desenvolvimento da prática e do ensino da percussão e da Bateria na música popular brasileira, sob o prisma dos artistas acima citados.

O objetivo geral deste trabalho é falar sobre o estilo e as concepções de Oscar Bolão como instrumentista, destacando suas principais influências tanto na área do ensino de instrumentos de percussão, quanto na de performance musical – respectivamente Luis D’Anunciação e Luciano Perrone -, e o desenvolvimento das idéias e conceitos com os quais trabalha.

Como objetivos específicos, proponho a discussão sobre a importância cultural desses conceitos e práticas adquiridos junto aos seus companheiros músicos e professores, desenvolvidos de maneira particular por ele (Bolão), para aqueles que trabalham com música popular brasileira – tanto instrumentistas como alunos e professores de Licenciatura e Bacharelados dos demais cursos de faculdades de Música.

Discuto também as possibilidades de participação de músicos qualificados, que desenvolvam importante trabalho na realização e desenvolvimento de linguagens representativas do campo popular, como professores convidados das instituições de ensino superior de música.

Todas as minhas justificativas na escolha do tema de minha monografia têm origem no fato de ser baterista/ percussionista; com o fato de ter conseguido me expressar musicalmente através de alguns instrumentos desse imenso universo.

Estou envolvido nas referidas questões como músico atuante no cenário do Rio de Janeiro, e, por isso, estudo percussão cotidianamente com objetivo de expressar-me cada vez melhor, e com um domínio crescente das minhas possibilidades musicais. Este compromisso pessoal não denota somente uma preocupação com o aperfeiçoamento de minha performance profissional como músico, mas também com a construção da minha vida como professor de instrumento, e de música como disciplina regular nas escolas.

Proponho, então, a seguinte discussão:

Diante da relevância dos conhecimentos adquiridos e desenvolvidos por Oscar Bolão, e da necessidade de vários alunos, nos diversos cursos oferecidos pela escola de música do IVL (Instituto Villa-Lobos), de aprender e/ ou aperfeiçoar noções de ritmo e de uma escrita adequada para percussão, mecanismos funcionais básicos de instrumentos de percussão, ou mesmo os contextos sócio-culturais e conceitos musicais que norteiam os instrumentistas nas diversas circunstâncias de atuação profissional – considerando o fato do IVL contar com profissionais qualificados, como o professor Rodolfo Cardoso, mestre de todas essas questões e de algumas mais, como os rudimentos e dinâmica, mas que não tem condições de atender a toda a demanda que se apresenta já há alguns anos na universidade –, seria um atentado ao bom senso se indagasse o quanto o meio acadêmico está perdendo com a ausência de pessoas como Oscar Bolão no seu cotidiano?

Através desta dissertação, que destaca de maneira afirmativa a importância da experiência musical e saberes **sistematizados ou não** de pessoas como Luiz D’Anunciação e Luciano Perrone – conhecimentos estes levados a diante por instrumentistas da qualidade de

Rodolfo Cardoso e Oscar Bolão, entre outros –, discuto a importância da veiculação destes saberes dentro do meio acadêmico, pelo fato de virem ao encontro de várias questões pertinentes ao universo de formação dos diversos perfis profissionais que são formados na área musical. Conhecimentos e experiência de profissionais que, mesmo sem possuírem graduação em ensino superior, trabalham no cenário musical como instrumentistas e professores desenvolvendo linguagens e expressividade representativas da nossa cultura popular, e podem constituir-se em valiosas ferramentas nos processos de ensino/aprendizagem, em questões que vão desde temas recorrentes em aulas de História da Música Popular Brasileira até as atividades dos cursos e práticas instrumentais e de arranjo.

Este trabalho tem a classe de percussionistas e bateristas brasileiros como população de estudo.

A amostra utilizada consiste no estudo de alguns aspectos profissionais e didáticos de quatro grandes músicos: Luiz D’Anunciação (Pinduca), Luciano Perrone, Rodolfo Cardoso, Oscar Bolão.

Minha amostragem é completamente intencional, e justifica-se por dois aspectos bem marcados: a metodologia de ensino desenvolvida por Luiz D’Anunciação, utilizada e encampada conceitualmente por grandes músicos do cenário nacional, como Rodolfo Cardoso e Oscar Bolão, e os conceitos e atitudes musicais de Luciano Perrone na bateria, tocando e criando levadas e vocabulário singulares, dentro do universo de possibilidades proporcionados por ritmos brasileiros.

Oscar Bolão é o artista que, sem dúvida, representa a vivacidade, a expressividade desse jeito brasileiro de tocar bateria, com requintes de desenvolvimento da linguagem e aquisição de novos elementos advindos dos tempos “modernos”. Isso, sem nunca descaracterizar aquela expressividade, e sim, enriquecendo-a, com critério e bom gosto.

Por fim, utilizei-me de observações participantes, vindas já de algum tempo, como aluno do Prof. Rodolfo Cardoso ao longo do meu curso de Licenciatura em música na UNIRIO, e como aluno do curso de percussão e Bateria brasileira, ministrado por Oscar Bolão no curso de extensão da UNIRIO, chamado de Escola Portátil de Música.

No atual trabalho, lançarei mão de entrevistas estruturadas e semi-estruturadas com os dois músicos acima referidos, além do professor Josimar Carneiro, que leciona, na UNIRIO, a disciplina de arranjo e técnicas instrumentais, através de gravações realizadas com gravador portátil, que serão utilizadas principalmente como base de dados e informações constitutivas da minha dissertação.

## CAPÍTULO 1 – O UNIVERSO MUSICAL DE OSCAR BOLÃO

### 1.1 Um herdeiro de Luciano Perrone

Como em certas narrativas que nos remetem à origem de fatos, ou mesmo de grandes histórias, começo este trabalho com lembranças do início do século passado, década de 20, quando Luciano Perrone tocava um *set* de bateria bem diferente das de hoje em dia.

O então jovem baterista, que animava as seções rítmicas e as sessões de várias salas de cinema da época – como a do famoso Odeon, na Cinelândia –, se tornaria um dos mestres de Oscar Bolão, fonte de inspiração para o surgimento de uma concepção brasileira de se tocar o instrumento de origem americana, concepção esta desenvolvida profunda e criativamente ao longo da carreira do seu dedicado aluno.

O instrumento que ele usava na época, cujas possibilidades sonoras e funcionais podem ser imaginadas pela sua constituição física – a Caixa-clara colocada sobre uma cadeira e um prato central pendurado na grade que separava os músicos da platéia –, era suficiente para que o então jovem músico mostrasse seu talento e versatilidade, atuando profissionalmente desde os 14 anos, em bailes, cinemas, teatros, acompanhando pianistas de renome, e tocando em várias orquestras e bandas de *Jazz*.

Com um prestígio crescente no meio, Perrone conheceu Radamés Gnattali em 1929, quando atuou em um cassino, em Lambari, Minas Gerais. Tornaram-se amigos, e passaram a trabalhar juntos desde então, numa parceria musical que marcou época na música popular brasileira. As composições do maestro davam vazão à expressividade e ao estilo único do baterista, tanto que,

anos depois, Gnattali lhe dedicou duas peças: o “Samba em três andamentos” e “Bate-papo a três vozes” (Bolão, 2003, pág. 135).

Em Setembro de 1936, participou do programa inaugural da Rádio Nacional, e passou a integrar as diversas orquestras e conjuntos da emissora (Idem, 2003).

De acordo com texto publicado na revista *Carioca*, Perrone teria sido “o primeiro a oferecer ao público um concerto de bateria, (...) o primeiro a gravar este instrumento em discos”, no Brasil (Idem, 2003).

Em 1939 participou da histórica gravação de *Aquarela do Brasil*, na voz de Francisco Alves e arranjo de Radamés.

A esta altura, Perrone já se tornara um dos maiores, senão o maior baterista brasileiro. Aperfeiçoava-se cada vez mais na linguagem de determinados ritmos nacionais, especialmente no Samba, como podemos constatar em declaração do próprio: “Eu nunca me preocupei em imitar o Gene Krupa porque o que me interessava era o batuque do Samba” (Idem, 2003).

Com artistas do naipe de Radamés e Aída Gnattali, Edu da Gaita, Chiquinho de Acordeom, José Menezes, Vidal e Luís Bandeira, excursionou pela Europa em 1960, integrando a Terceira Caravana Oficial da Música Popular Brasileira – apresentou-se na França, Portugal, Inglaterra e Itália – quando encantou o público e a crítica locais com a desenvoltura e musicalidade com que tocava ritmos brasileiros (Bolão, 2003, pág.136).

“O Samba com o Luciano é assim,

ritmado, sincopado.

Parece até que se ouve o Tamborim,

tem balanço do começo ao fim”.

Com estes versos, Luís Bandeira define bem uma apreciação adequada e comum aqueles que ouviam o baterista (Idem, 2003)

“Dono de um estilo inconfundível...”, Perrone tocava com desenvoltura vários gêneros musicais, fruto das várias experiências práticas em bailes, orquestras e afins. Mas era no Samba que ele se expressava de maneira mais criativa e original, com “um molho especial” (Bolão, 2003, pág. 137).

Relatos do próprio Oscar Bolão, aluno e amigo, dão conta de algumas concepções musicais de Perrone quanto a atitudes e princípios básicos que devem fazer parte do cotidiano profissional do baterista: ele dizia que o instrumentista “tem de contar uma história, tem de saber abrir e fechar<sup>1</sup> na hora certa, tem de participar da melodia, preenchendo os espaços por ela oferecidos, e usando toda a bateria”<sup>2</sup>

Oscar Bolão conta ainda, no seu livro *Batuque é um Privilégio* (2003), que era comum a sensação de que Perrone solava enquanto fazia o acompanhamento de certas músicas, que tocava junto com as nuances sugeridas pela melodia, como afirmava Radamés Gnatalli: “O Luciano toca com a música, não faz ritmo de base simplesmente”(Idem, 2003, pág.137).

Por vezes, tocava na caixa sem a esteira<sup>3</sup>, aproveitando mais a sonoridade acústica dos tambores, outras vezes tocava com as mãos na caixa e as baquetas *guardadas* debaixo dos braços – o que poderia sugerir um “momento suave” de batucada com repique de mão, e os pés funcionando –, e sempre se preocupava em alternar as levadas ao longo das músicas: ora abertas,

---

<sup>1</sup> Abrir e fechar faz referência ao tipo de condução escolhida pelo baterista para a realização de cada parte distinta da música, conforme a forma da mesma. Portanto, é comum convencionar-se que se toque com uma dinâmica mais forte nas “partes abertas” – como introduções, repetições das primeiras partes da música, usando o prato de condução – e com uma dinâmica mais “piano” nas outras partes em geral, como na primeira vez em que se toca a primeira parte, utilizando-se da condução nos pratos de choque (“Hi-Hat”) fechados.

<sup>2</sup> Entrevista concedida por Oscar Bolão ao autor em Maio de 2006.

<sup>3</sup> Trata-se do mecanismo que, acionado manualmente pelo instrumentista, aproxima a esteira da pele de resposta do tambor, de modo a produzir o timbre característico da caixa-clara. Quando tocada sem a esteira, o instrumento produz uma sonoridade mais *escura*, como um tambor *surdo*, razão pela qual, nessas condições, é chamado de “caixa-surda”(Cardoso de Oliveira, 2006).

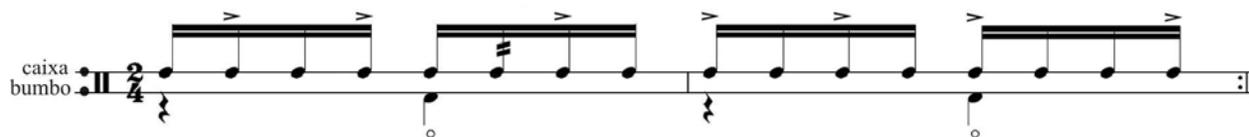
ora fechadas, ora construindo uma condução nos tambores, de forma a passear por toda a bateria, utilizando-se das peças realmente como instrumentos de percussão (Bolão, 2006).

Esta visão de Perrone sobre a funcionalidade da bateria na música brasileira, de utilizar-se dela como um conjunto de instrumentos de percussão que contam uma história, percutidos simultânea e/ou alternadamente, com um sentido de remissão às formações instrumentais originais dos diferentes gêneros brasileiros, especialmente o Samba, constitui um dos legados mais preciosos que Oscar Bolão trouxe dos tempos de convivência e aprendizado com seu mestre.

Este legado constitui-se num conjunto de conceitos desenvolvidos por Oscar Bolão, todos eles norteados pela idéia de se tocar bateria com uma linguagem e interpretação brasileira do instrumento, utilizando todas as vozes do mesmo para construir as linhas rítmicas legítimas dessa linguagem.

Luciano Perrone atuou profissionalmente até o ano de 1994, quando recebeu homenagem, em Outubro, pelos seus 70 anos de atividade. Logo depois, aposentou as baquetas (Bolão, 2003). Faleceu no dia 13 de Fevereiro de 2001, deixando de herança para o seu aluno, Oscar Bolão, muito mais do que a sua própria bateria.

Aí vão alguns padrões rítmicos usados por Perrone no samba:



Neste segundo exemplo, chamo a atenção para o fato de Perrone percutir uma baqueta na outra, que por sua vez fica encostada na pele, conforme indicado no padrão abaixo. A esta articulação, Bolão, no seu livro “Batuque é um privilégio”, deu o nome de *baquetas*. Este recurso técnico gera uma sonoridade muito interessante, completamente pertinente à linguagem que aproxima a bateria de uma *batucada* de escola de samba.

The image shows a musical score for a drum set in 2/4 time. The score is written on three staves: the top staff for 'baquetas', the middle for 'caixa', and the bottom for 'bumbo'. The 'baquetas' staff features a series of sixteenth-note patterns with accents (v) above them, indicating a specific articulation. The 'caixa' staff has a simple rhythmic pattern of eighth notes. The 'bumbo' staff has a pattern of quarter notes with accents (v) above them. The score is divided into two measures by a double bar line with repeat dots.

## 1.2 Vocabulário e formação musical

Oscar Luiz Werneck Pellon, nascido em 06/02/1954, foi criado no Leblon, bairro da zona Sul do Rio de Janeiro, com a sua família: seus três irmãos (dois homens e uma mulher) e seus pais – Dr. Annibal, advogado, e Dona Maria Luiza.

A proximidade com a então favela da praia do Pinto, que ficava a um quarteirão de sua casa – e onde hoje, não por acaso, encontra-se um grande complexo de prédios residenciais de classe média alta –, trouxe o som envolvente do Samba e sua batucada, através da janela, atingindo em cheio o jovem Oscar, segundo filho do casal.

Comprovando a riqueza cultural que se origina da formação inter-racial do povo brasileiro, permeado pelo sincretismo – a despeito de todos os modernos processos de exclusão social implementados por todos os governos e pela classe dominante –, a convivência de Oscar e sua família com a comunidade em questão era significativa. Desde criança, acompanhava com os irmãos os *blocos de sujo* que, no carnaval, passavam com seus instrumentos de lata pela porta da família Pellon.

Quando adolescente acompanhou, na Avenida Presidente Vargas – Centro do Rio – um desfile da agremiação representativa da favela, a Grêmio Recreativo Escola de Samba Independentes do Leblon, levado pelo seu pai, fato que despertou decisivamente o interesse de Oscar pelo Samba e seus instrumentos de percussão (Bolão, 2003, pág.146).

Desde então, passou a freqüentar assiduamente ensaios da Portela, do Salgueiro e da Mangueira, além de outras agremiações *de samba* que ficavam mais perto de sua casa, como os Acadêmicos do Vidigal e o bloco Baba de Quiabo, da Cruzada São Sebastião (favela situada no Leblon).

“De tanto observar e ouvir, surgiu o desejo de tocar” (Idem, 2003), o que me remete a alguns relatos sobre experiências de aprendizagem musical informais, como o descrito nas observações de Kwabena Nketia em sociedades tribais da África, tanto na publicação da revista da ABEM (1994) – “A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares – análise comparativa de quatro métodos” (Santos, Regina Márcia S., págs. 15 e 18), como no artigo “Música e educação não-formal” de Cecília Conde e José Maria Neves.

Segundo o artigo da revista da ABEM:

“ Nketia (1974) distingue, na aprendizagem musical, dois períodos distintos: o primeiro, de “exposição e treino” (p.62), onde o contato com a prática musical é fundamental e o treinamento, a partir do ver fazer, uma constante; o segundo de “afiliação temporária” (p.63), onde o treinamento é dado por um especialista, músico mais experiente, para ampliação do repertório ou aquisição de técnica mais apurada.”

E ainda: “Nketia (1974) diz que a aquisição de competência musical na África depende da habilidade de imitar,...” numa clara alusão à ênfase sobre a prática e a capacidade de aprender através dos diversos níveis de percepção (auditiva, visual, corporal) do fenômeno musical.

De acordo com o outro artigo citado, reitero a analogia entre os processos de aprendizagem de determinadas tribos africanas e de grande parte dos músicos populares no Brasil – a despeito da quantidade de informação áudio-visual disponível no mercado, e levando-se em conta as desigualdades regionais presentes num país de dimensões continentais como o nosso, além do *déficit* educacional a que o povo brasileiro continua submetido, ainda mais quando o assunto é implementar políticas de ensino das artes, com um mínimo de qualidade e eficiência, na rede pública de ensino no Brasil : “A criança africana desde cedo é preparada para compreender e apreciar a música através do movimento e responder fisicamente ao ritmo da música, assim como aos seus modos de significação” (Nketia, 1976).

De volta ao meu relato no Brasil, Bolão experimentou, então, todos os instrumentos de percussão típicos do Samba, do Surdo ao Tamborim, sendo que dominou primeiro a técnica e *mecânica* do Pandeiro.

O seu aprendizado no Pandeiro denota muito da sua formação musical, quase autodidata, quase informal, na “academia do asfalto”, de acordo com suas próprias palavras (Bolão, 2006).

Quando, numa noite, batucava com o instrumento num botequim, um cidadão aproximou-se e, pedindo o seu pandeiro emprestado, demonstrou para Oscar, tocando, os toques “preso” e “solto”, referentes ao primeiro e ao segundo tempos do compasso do Samba, articulados com o uso do dedo – médio ou indicador – da mão que segura o Pandeiro, prendendo ou soltando a membrana, respectivamente. Mais do que uma “dica fundamental” (Bolão, 2003, pág.147), um aprendizado de um princípio básico da articulação e expressão adequada de um instrumento importantíssimo para o Samba e para a cultura musical brasileira.

Ressalte-se aqui a importância do processo empírico, quase autodidático, de ensino/aprendizagem do músico popular, que observa atentamente a realização do fenômeno musical *in loco*, nos bares, praças, casas de espetáculo, etc. A grande maioria de brasileiros, que não têm como pagar pelos serviços de professores particulares, aprende a tocar e/ou cantar não só através de frequentes observações, mas pelas revistas e métodos de bancas de jornal, além de conversas e pequenas *aulas* com os músicos e professores da noite que, de forma humana e altruística, passam parte dos seus conhecimentos para os muitos órfãos de um ensino formal de música popular no Brasil, por incrível que isso possa parecer aos olhos tanto de brasileiros como de estrangeiros, profunda e eternamente extasiados com a qualidade de nossa música popular!

Esse foi, sem dúvida, o tipo de formação musical básica de Oscar Bolão. Suas salas de aula foram as “gafieiras, biroscas, bares e quadras de ensaio” e as melhores fontes de aprendizado, afora este contato direto “com os músicos e com a forma mais autêntica de se tocar a música do

Rio de Janeiro”, eram os discos, os espetáculos e os redutos de Samba e Choro (Bolão, 2003, prefácio).

Em meados do século passado, assim como hoje, não havia uma instituição pública de ensino que priorizasse o ensino da música popular brasileira no Rio de Janeiro. “Nas escolas oficiais, o ensino da percussão era dirigido quase que exclusivamente para a música sinfônica”, e o material didático disponível para o aprimoramento técnico dos músicos interessados em percussão popular consistia em vários métodos vindos do estrangeiro, “...voltados para o *Rock* ou para o *Jazz* e que davam ênfase a aplicação dos rudimentos de caixa da escola americana”(Bolão, 2003).

Ressalte-se aqui que, no período citado acima, até mesmo o ensino de percussão sinfônica carecia de centros formais bem estruturados e de qualidade para o aprimoramento dos músicos interessados, salvo uma ou outra instituição em todo o país. Apesar de não estar ligado oficialmente a uma instituição, Luiz D’Anunciação foi um dos pioneiros no ensino formal de percussão no Brasil<sup>4</sup>.

Com um quadro de ensino musical como o descrito acima, pouco havia de alternativa para o percussionista que quisesse tocar e estudar música popular brasileira que não apontasse para o ensino informal, ou o autodidatismo.

E aos dezoito anos, com a chegada do período de definições profissionais, pessoais, e por que não dizer... amorosas na vida de Oscar Bolão, no ano de 1972, as pressões sociais mais do que esperadas nessa fase superaram a trajetória *heróica e romântica* do agora ex-futuro percussionista e atual bancário do Bradesco na agência da rua Primeiro de Março (Centro do Rio)...mas felizmente, por pouco tempo! (Bolão, pág.148, 2003).

Depois de desistir do emprego no sistema financeiro, da faculdade de Comunicação e de Direito, ao mesmo tempo em que trilhava seus caminhos musicais, tocando em diversos grupos,

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida ao autor por Rodolfo Cardoso de Oliveira, em Junho de 2006.

com diversas formações, tornava-se crescente a necessidade de estudar formalmente percussão. Necessidade esta que foi alimentada pela convivência com vários colegas músicos com quem tocava, e que estudavam formalmente seus instrumentos, alguns até se encaminhando para a vida acadêmica.

A curiosidade e o interesse crescentes por um estudo que o aprimorasse musicalmente, e que o capacitasse a galgar outras possibilidades de atuação profissional, aliado à *interpelação* de seu pai, no sentido de que fizesse **direito** aquilo que escolhesse pra fazer profissionalmente (Bolão, 2003, pág.150), fizeram com que Bolão decidisse estudar técnica com um colega e aluno de Luiz D’Anunciação – Rodolfo Cardoso.

Com Rodolfo, Bolão estudou, por volta de seis a oito meses, questões técnicas pertinentes ao adequado uso das baquetas, de maneira a dominar os principais rudimentos, ou tipos de toques, utilizados pelo percussionista na Caixa-clara, a saber: toque Simples, toque Duplo e toque Múltiplo<sup>5</sup>. Após este período, Rodolfo avaliou que seria uma excelente oportunidade para o aprimoramento técnico e musical de Bolão que ele participasse dos cursos intensivos oferecidos pelo seu próprio professor, Luiz D’Anunciação, conhecido como Pinduca, que por aquela época estaria indo para Londrina, onde ministraria um breve curso de percussão (Cardoso de Oliveira, 2006).

Bolão foi, então, ao encontro de Pinduca, com quem aprendeu uma imensa variedade de conhecimentos técnicos, e a ter disciplina no estudo, conforme suas próprias palavras (Bolão, 2006). Com ele, Bolão aprimorou consideravelmente sua capacidade de leitura musical, prática fundamental para a inserção do percussionista no mercado, nas várias atividades de performance

---

<sup>5</sup> O toque Simples consiste na produção de um som para cada movimento completo do pulso, de modo que a baqueta retorna à sua posição original (“posição de toque”) imediatamente após percutir a membrana (“ponto de toque”). O toque Duplo corresponde à produção de dois sons, de mesma intensidade, para cada movimento completo do pulso, de modo a aproveitar o *quique*, ou *rebote* natural da baqueta na membrana. Já o toque Múltiplo consiste na produção de três ou mais sons para cada movimento completo de pulso (Cardoso de Oliveira, 2006).

*ao vivo* e em estúdios de gravação. Este encontro, aliás, para efeito de registro histórico, aconteceu antes do convívio de Bolão com Perrone.

Com ambos os mestres, Bolão aprendeu que o percussionista deve ter, ou conquistar, o devido respeito como músico profissional, principalmente diante de seus colegas de profissão. E que este respeito se conquistaria com o estudo aprofundado de sua matéria, com a aquisição de um conjunto de conhecimentos práticos e teóricos que capacitasse os percussionistas a responder por tudo que deles pudesse ser requisitado musicalmente, inclusive uma prática de leitura fluente. Isso tanto no âmbito popular quanto no erudito (Bolão, 2006).

Com Luiz D’Anuniação, Bolão também passou a se interessar e a estudar com afinco a música de Concerto, chegando a se preparar tecnicamente para ingressar na Orquestra Sinfônica Brasileira. Chegou a instituir, devido às orientações de seu professor, uma rotina diária de estudos técnicos que chegavam à dez horas. No entanto, desistiu desse projeto nos últimos momentos, e continuou em sua pesquisa dos ritmos brasileiros e dos segredos da nossa percussão.

Através dos ensinamentos do mestre Luiz – que leciona até hoje com uma perspectiva de “percussão sem fronteiras entre o popular e o erudito”, como diz o sub-título de sua série de manuais “Melódica Percussiva” – Oscar Bolão passou a atuar profissionalmente com essa consciência profissional do papel e do respeito que o percussionista tem que ter e assumir diante de seus pares nas diversas áreas de trabalho do meio musical, independente do fato de exercer ou não a função de professor.

Também passou a distinguir a diferença entre “bater” e “tocar” instrumentos de percussão. Segundo o próprio Pinuca: “Dia a dia credita-se maior responsabilidade ao percussionista, tornando-o cada vez mais compromissado com uma formação de alto nível. Fazer música em percussão é tarefa difícil enquanto não se alcança o estágio que permite distinguir entre bater e tocar” (Anuniação, 2003).

Com um trabalho contínuo de fraseado, expressão rítmica, sonoridade e de outros elementos referentes ao aprimoramento de sua expressividade nos vários instrumentos que já tocava, Bolão pôde desenvolver sua performance e linguagem nos vários gêneros de seu interesse, especialmente os da música brasileira.

Trabalhar a musicalidade, o fraseado, a sutileza, as diferentes dinâmicas de peças inteiras ou mesmo em determinados trechos ou exercícios rítmicos, era prática comum e rotineira nas aulas com Luiz D’Anuniação. Esses exercícios, aliados à prática de instrumentos de percussão melódica, como o Xilofone e os Tímpanos, levaram Oscar Bolão a ter uma concepção mais melódica da bateria, a conceber fraseados pensando no aspecto melódico de suas construções.

Sem desprezar o valor artístico de lendários bateristas de *jazz*, como Buddy Rich, por exemplo, que protagonizaram solos memoráveis, nos quais o virtuosismo de milhares de notas em curtos espaços de tempo fez platéias do mundo inteiro delirarem, essa concepção desenvolvida por Bolão no contato com seus principais professores – Rodolfo Cardoso, Luiz D’Anuniação e Luciano Perrone – caminha numa outra direção, sem abdicar dos benefícios técnicos e expressivos daquela.

Este conjunto de conceitos que norteiam a carreira de Oscar Bolão aponta para uma expressividade genuinamente brasileira dos instrumentos de percussão, especialmente a bateria, onde as *levadas*<sup>6</sup> são concebidas aproveitando-se as diferentes *vozes* das suas peças, com um sentido de remissão às origens instrumentais dos gêneros, são construídas como uma história, de modo a acompanhar as nuances da melodia; onde as lacunas deixadas pela ela (melodia) e os eventuais espaços para improviso são preenchidos por frases elaboradas com um sentido

---

<sup>6</sup> “Na terminologia dos músicos populares, a *levada* é uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais” (Travassos, 2005).

melódico, e coerentes com a linguagem rítmica utilizada no discurso musical que está em desenvolvimento ao longo de toda a peça.

## CAPÍTULO 2 – OS PRINCÍPIOS DA BATERIA BRASILEIRA

### 2.1 A visão de Bolão sobre a funcionalidade da bateria na música popular brasileira

No primeiro capítulo contei um pouco sobre a trajetória inicial de Oscar Bolão e aspectos musicais e profissionais de suas principais influências, pessoas decisivas na sua formação musical, na construção de suas concepções e conduta como músico e professor.

Nesta primeira parte, escrevi também sobre seus primeiros contatos com os instrumentos de lata dos moradores da favela do Pinto, e depois, propriamente, com os das escolas de samba e blocos de carnaval que passara a freqüentar. Nesse estágio, após longo e intenso período de observações, passou a experimentar, sempre que possível – e disponível algum instrumento – todo o naipe de percussão existente nesse meio musical.

Outra experiência digna de nota foi a sua vivência no conjunto “Coisas Nossas”, tocando pandeiro, a partir de 1975, quando, segundo Carlos Didier “...Bolão teve acesso ao tesouro rítmico, melódico, harmônico e poético da música carioca das décadas de 1920 e 1930” (*apud*, Bolão, 2003). No repertório, a arte de compositores como Sinhô, Ismael Silva, Noel Rosa, Benedicto Lacerda e Pixinguinha, era estudada, conhecida e interpretada pelo grupo. (Bolão, 2003, págs.147 e148).

É notório que Oscar Bolão, a partir daí, desenvolveu grande habilidade em vários instrumentos de percussão popular, como o surdo, a caixa, o reco-reco, tamborim, repenique, entre outros, além de alguns típicos da música de Concerto – através das aulas com o mestre Pinduca – mas acredito ser impossível falar do valor de Oscar Bolão para a música popular

brasileira sem mencionar, e com sorte, descrever, o seu trabalho com o instrumento bateria e suas concepções de performance.

Quanto às peculiaridades do trabalho de Bolão com os outros instrumentos de percussão popular aos quais se dedica, prefiro simplesmente recomendar a leitura e o estudo de sua publicação “Batuque é um privilégio” – obra já citada inúmeras vezes neste trabalho. Nela, o autor apresenta, de forma clara e elucidativa, a constituição física e as propriedades sonoras desses instrumentos, além de suas funções no âmbito do Choro, do Samba e de outros gêneros *cariocas*, seguidos dos respectivos exemplos escritos e gravados (em CDs) que demonstram suas articulações e *levadas* próprias.

Embora a bateria também esteja no rol de instrumentos cuja linguagem é trabalhada pelo autor no livro, creio que seja pertinente ressaltar e comentar, nesta dissertação, o conceito que norteia Oscar Bolão no que diz respeito a tocar bateria com uma concepção genuinamente brasileira do instrumento.

Este conceito desenvolvido por Bolão difere-se das concepções que são ensinadas comumente nos Estados Unidos e Europa, por exemplo. A princípio, por entender que cada peça do instrumento pode ser usada de maneira consistente nas levadas, estabelecendo padrões rítmicos identificados com determinada seção da música, e não meramente em esporádicos momentos de improviso ou acentos de fim de frase. As concepções européias e estadunidenses baseiam-se, normalmente, na relação polirrítmica entre as conduções nos pratos e as linhas de caixa e de bumbo.

Aspectos culturais também não devem ser desprezados na análise daquelas diferenças comentadas acima, como, por exemplo, o fato da música nos EUA transitar por uma linguagem que, freqüentemente, privilegia a subdivisão ternária da unidade de tempo – fato cuja origem encontra-se na influência do jazz na formação da música popular estadunidense; enquanto a

música popular brasileira, especialmente a música carioca, em sua grande parte, é calcada numa subdivisão par, nos conhecidos grupos de semi-colcheias que, com suas variações e diferentes acentuações, caracterizam os seus diversos gêneros.

Este conceito de se tocar bateria utilizando uma expressividade e linguagem genuinamente brasileira aborda vários aspectos musicais, alguns dos quais já fiz referência anteriormente. Um deles leva em conta a valorização da sonoridade dos tambores graves da bateria pela exploração dos toques “preso” e “solto”<sup>7</sup>.

Sobre o aspecto a que fiz referência anteriormente, destaco o ineditismo, a criatividade da realização dos toques “presos” e “soltos” no bumbo, por Oscar Bolão quando toca ritmos brasileiros (Cardoso de Oliveira, 2006). Ao tocar o bumbo no samba, por exemplo, Bolão simula a articulação usada em pandeiros e surdos – instrumentos componentes das formações originais do gênero em questão – ao *abafar* a nota do primeiro tempo do compasso através do recurso técnico de pressionar a maceta do pedal de bumbo contra a respectiva membrana, executando com extrema musicalidade o toque “preso” característico da linguagem, e, em seguida, realizando o acento do segundo tempo com um toque “solto”, configura de forma original a sonoridade, as diferentes articulações dos tambores graves que identificam a linguagem, a levada rítmica do samba.

Outro aspecto da “bateria Brasileira” diz respeito ao fato de interpretá-la como um conjunto de instrumentos de percussão que contam uma história ao longo da música (Bolão, 2006).

---

<sup>7</sup> O toque “solto” nos tambores corresponde, na verdade, à forma padrão de se percutir o instrumento. Trata-se, a rigor, da produção da nota fundamental do tambor, de modo que a sua membrana soe livremente, sem qualquer interferência em seu processo natural de vibração. Desta forma, obtém-se um som cheio, encorpado. Em oposição a essa idéia, temos o toque “preso”, cujo som é obtido por uma pressão da baqueta na membrana, de maneira a *colar-se* em sua superfície, reduzindo ao máximo a sua vibração e a ocorrência de rebote e toques adicionais indesejáveis. Como resultado, obtém-se um som de curta duração, mais *opaco*, com uma ressonância bem menor do que a alternativa anterior.

Percutidos simultânea e/ou alternadamente – de acordo com o desenvolvimento técnico e de *independência*<sup>8</sup> de cada instrumentista, aliado ao seu interesse em adquirir novas idéias e vocabulário musical que engrandecem o seu cabedal de conhecimentos e suas possibilidades musicais – as peças da bateria oferecem um diversificado universo de *levadas*.

Segundo o conceito trabalhado por Luciano Perrone e desenvolvido por Bolão em vários *bate-papos* na casa do mestre, em São Cristóvão, ao longo de uma convivência rica em experiências artísticas, a *levada* da bateria numa seção rítmica de música popular brasileira teria que contar uma história, de modo a utilizar todas as peças do instrumento com um sentido de remissão a formação instrumental de origem dos gêneros *brazucas* (Bolão, 2006).

Isso quer dizer que o baterista, ao tocar samba, deveria usar a caixa e/ou os pratos de condução pensando na concepção de *levadas* de tamborim; que deveria pensar no princípio de toques “preso” e “solto” utilizados no surdo e no pandeiro para construir as linhas de bumbo e surdo na bateria, de forma a caracterizar adequadamente a linguagem do gênero.

Quer dizer que, ao tocar Baião, o baterista deve remeter-se ao Zabumba para construir a sua *levada*, de maneira que o fraseado do *Bacalhau*<sup>9</sup> seja transportado para a caixa, ou o aro da mesma, e o fraseado dos toques produzidos pela maceta, originalmente realizado na outra face do instrumento (“pele de toque” do zabumba), seja *traduzido* para as linhas de bumbo ou surdo da bateria (Bolão, 2006).

É necessário salientar que essas correlações entre instrumentos de percussão e peças da bateria são estabelecidas pelas semelhanças de timbre entre as mesmas.

---

<sup>8</sup> Denomina-se *independência* a capacidade de tocar dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo, de forma a construir uma textura polirrítmica nas *levadas*, de maneira musical, que contribua e enriqueça a fluidez da linguagem que estiver sendo desenvolvida.

<sup>9</sup> O *Bacalhau* a que me refiro é o mais popular, usado em quase todos os contextos musicais em que se toca o zabumba. É tradicionalmente feito de tiras de bambu, e percute a pele de resposta do instrumento, construindo a sua textura polirrítmica com o fraseado da pele de toque, executado pela maceta com toques “soltos” e “presos”. A exceção consiste no *Bacalhau* utilizado nos zabumbas tocados nos maracatus tradicionais de Recife, feito de madeira, semelhantes às baquetas, só que mais finos e leves, e percute a mesma membrana (de toque) que a maceta.

Bolão afirma que, independente das dificuldades técnicas, e mesmo de adaptação muscular, que surgem para desafiar os bateristas que atualmente estudam essa abordagem de se tocar o instrumento – pensando na percussão como um todo –, é muito importante que o músico saiba tocar outros instrumentos do naipe da percussão, como pandeiro, tamborim, repique, zabumba, e tantos quanto possíveis desse extenso naipe da percussão popular (Bolão, 2006).

Óbvio que se torna muito difícil para o estudante, e mesmo para o profissional, tocar com razoável domínio técnico todo esse arsenal de instrumentos, mas faz-se necessário ao músico que se aprofunda no conceito e na prática da “*bateria brasileira*” aprender e praticar alguns deles e ter noção das levadas e sonoridade específicas de tantos outros para habilitar-se a tocar gêneros brasileiros com essa abordagem (Bolão, 2006).

Ainda sobre o samba na “*bateria Brasileira*”, Bolão desenvolveu outras levadas do gênero, em que situações musicais corriqueiras no âmbito da percussão tradicional são adaptadas para a bateria, de forma original e criativa, expressando estilo e concepções próprios. Destaco aqui um exemplo: retomou um antigo hábito de alguns músicos do início da história do instrumento no Brasil – o de se tocar com as mãos.

Assim como naquela época, essa possibilidade representa uma saída musical, uma chance de “contar uma história” (Bolão, 2003) através da variação da *levada* rítmica, completamente inserida no contexto do conceito sobre o qual trato neste capítulo. Pode apresentar-se, por exemplo, como um interlúdio, uma mudança de clima dentro de uma levada *normal*, conduzida por baquetas, que são habilmente *escondidas* embaixo dos braços, após a devida preparação rítmica que acompanhe um final de frase.

Por vezes, o trecho que se segue na música sugere uma queda da dinâmica, sem perder a pulsação, as acentuações e as subdivisões do samba, só que num ambiente de uma batucada

suave, mais acústica. Explora-se, então, essa nova sonoridade e suas possibilidades rítmicas, até que a música se encaminhe de volta à dinâmica anterior, e a volta às baquetas.

Para tocar com as mãos, Bolão reporta-se, por exemplo, às levadas de Repique de mão, instrumento típico das rodas de samba do subúrbio carioca. Ao tocar com as mãos na caixa com a esteira *desligada* – o que a faz ressoar com o som natural do tambor –, utiliza os diferentes pontos de toque da membrana, de modo a explorar a diferença de sonoridade entre a região central e periférica da pele, além de acentuações com diferentes articulações das mãos (bloco de dedos e polegar), simulando a linguagem do instrumento de origem. Isso com a vantagem de ter os pés funcionando no bumbo e nos pratos de choque, completando o *molho* do samba.

Oscar Bolão trabalha essa perspectiva de adaptação da bateria à percussão original do samba, quando realiza uma simulação da levada do reco-reco na caixa, desta vez com o uso das vassourinhas<sup>10</sup>, que produzem arrastos nas peles porosas (com superfície mais áspera). Estes “toques arrastados” – que produzem a sonoridade marcante das vassourinhas (Cardoso de Oliveira, 2006) – reproduzem as semi-colcheias que são realizadas comumente pelo reco-reco numa seção rítmica de samba, inclusive com as respectivas acentuações características. Novamente, o bumbo completa a *levada* com a acentuação grave e de som aberto típica do segundo tempo no samba, enquanto o pé dos pratos de choque preenchem o primeiro tempo, ou as colcheias *fracas* dos tempos, como é característico no gênero.

São vários os exemplos dessa concepção *percussiva* da bateria desenvolvidos por Oscar Bolão no âmbito do samba, que utiliza comumente os fraseados de tamborim, de repique de anel, e até da cuíca em suas levadas, de modo a atender às demandas musicais que surgem nas diversas circunstâncias de trabalho da música popular.

---

<sup>10</sup> Par de artefatos utilizados para percutir as membranas da bateria, alternativo às baquetas, constituído de um cilindro na porção inferior feito de plástico ou borracha que contém um fuso de hastes muito finas – fuso este que pode ser retrátil ou não – feitas de plástico ou metal. Estas hastes percutem ou arrastam a pele porosa da caixa, produzindo um som peculiar, mais sutil e aveludado do que as baquetas.

Um outro hábito de *bateras* antigos que Bolão também retoma é o de usar instrumentos de percussão, propriamente, acoplados ao *set* de bateria, como o agogô e o tamborim. Com a presença deles, o músico tem a chance de conduzir as levadas apresentando a timbragem – nesses dois casos, de instrumentos com som agudo, de grande destaque no contexto da percussão – que se ouve nas formações instrumentais originais de vários gêneros musicais brasileiros.

Quando toca com o grupo “Pife Muderno” – cuja formação apresenta instrumentos de sopro (vários) e de percussão, e interpreta temas de gêneros como Baião, Ciranda, Frevo e Maracatu – Bolão usa um agogô acoplado junto ao seu pequeno *set*, constituído de uma caixa e um prato. Nas músicas em que são requisitadas *levadas* rítmicas de Maracatu, uma das possibilidades executadas com frequência pelo músico é a da condução no agogô, com o padrão rítmico quaternário normalmente utilizado nos conjuntos tradicionais. Junta-se a essa condução a levada de caixa e de bumbo (no caso específico desse trabalho, Bolão não usa bumbo, pois há um percussionista que toca zabumba, exercendo a função da marcação do ritmo com notas graves), que se remetem, respectivamente, às frases de caixa e alfaias das formações tradicionais para a construção de suas linhas.

Quando toca Maracatu sem o acompanhamento de outros percussionistas, Bolão realiza com o pedal de bumbo o fraseado grave das alfaias, utilizando-se do mesmo princípio de toques “presos” e “soltos” para diferenciar as nuances de *levadas* do instrumento, que valorizam a expressividade dos tambores graves na música brasileira. Considero essa valorização extremamente valiosa, não só sob o ponto de vista dos músicos, que encontram nessa concepção pontos de referência e expressividade que os inspiram e os ajudam na construção de interpretações instrumentais coerentes com a linguagem do gênero, mas também sob o prisma de quem observa carências e deficiências no domínio da rítmica brasileira por parte de músicos e estudantes de música.

Outra questão que surge no bojo da aplicação de todo esse arsenal de vocabulário forjado nas concepções desenvolvidas por Bolão, ainda não abordado neste trabalho – que Bolão aprendeu muito bem com seus mestres, e repassa com generosidade a seus alunos atualmente – é a da adequação de todo esse vocabulário musical ao tipo de formação instrumental em que o músico está inserido.

É importante que o percussionista coloque-se a serviço da música, levando em conta o tipo de formação de cada trabalho onde estiver atuando, de maneira a oferecer ao compositor, arranjador, regente e demais músicos com quem trabalha, ou simplesmente toca, o seu universo de possibilidades musicais – um *arquivo* de idéias e concepções práticas – de onde seja possível requisitar ornamentos, frases, levadas, enfim, vocabulário rítmico que se encaixe na sustentação, condução e fluidez rítmica em cada momento ou circunstância de trabalho.

Esse conceito compreende, entre outras coisas, o critério de não estabelecer linhas de condução que se sobreponham, ou mesmo se contraponham às de outro(s) músico(s), de modo a dispor de todo um conhecimento técnico e habilidades musicais a qualquer momento, indiscriminadamente – salvo desejo expresso de compositor ou arranjador –, sempre levando em conta critérios acerca da função e da relação entre os instrumentos em cada circunstância musical.

Seguem exemplos escritos referentes a algumas das citações feitas anteriormente:

### Pandeiro: ritmo de samba básico.

■ = movimento para baixo    ∨ = movimento para cima

base • dedos •  
membrana • polegar •

## Adaptação de reco-reco à bateria.

▣ = movimento de fora para dentro    ▽ = movimento de dentro para fora  
 obs: o traço na haste significa que a escova deve raspar a pele  
 haste para cima = mão esquerda / haste para baixo = mão direita

Musical notation for 'Adaptação de reco-reco à bateria'. The score is in 2/4 time. It features two staves: 'escovas' (brushes) and 'bumbo' (bass drum). The 'escovas' staff contains four measures of music, each with a thick horizontal line above the notes and a 'V' symbol above it. The 'bumbo' staff contains four measures, each with a 'V' symbol below the notes. The notes are quarter notes, and the bass drum part consists of a single note per measure.

## Adaptação do Repique de Mão à bateria

Musical notation for 'Adaptação do Repique de Mão à bateria'. The score is in 2/4 time. It features two staves: 'mão' (hand) and 'bumbo' (bass drum). The 'mão' staff contains four measures of music, each with a thick horizontal line above the notes and a 'V' symbol above it. The 'bumbo' staff contains four measures, each with a 'V' symbol below the notes. The notes are quarter notes, and the bass drum part consists of a single note per measure.

## Adaptação de levada de Maracatu à bateria

Musical notation for 'Adaptação de levada de Maracatu à bateria'. The score is in 2/4 time. It features two staves: 'campânula aguda' (acute bell) and 'campânula grave' (grave bell). The 'campânula aguda' staff contains four measures of music, each with a thick horizontal line above the notes and a 'V' symbol above it. The 'campânula grave' staff contains four measures, each with a 'V' symbol below the notes. The notes are quarter notes, and the grave bell part consists of a single note per measure.

Obs: Os traços nas hastes referem-se à caixa.

## **CAPÍTULO 3 – ABORDAGEM DE ASPECTOS DIDÁTICOS**

### **3.1 Contribuições para uma escrita simples e funcional para instrumentos de percussão popular**

Conforme relatado no primeiro capítulo deste trabalho, Bolão estudou com o professor Luiz D’Anunciação conceitos e procedimentos que deram suporte ao seu desenvolvimento técnico como músico, inclusive a prática fluente de leitura e escrita musical para percussão. O mesmo procedimento de ensino/aprendizagem partilhado com Rodolfo Cardoso, que também incorpora e propaga, entre seus alunos, o sistema de escrita musical ensinado pelo mestre Pinduca.

Pianista e percussionista, Luiz D’Anunciação foi iniciado no estudo da música por seu pai, e completou sua formação nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, no período de 1955 a 1959, na Pro-Arte do Rio de Janeiro, além de estudos de percussão na universidade do Colorado (Boulder, EUA), classes de Vibrafone e Marimba com importantes professores dos EUA, e estudos da percussão cubana em Havana (1996). O sistema de escrita musical que desenvolveu para percussão é considerado o mais adequado por uma grande quantidade de músicos profissionais que trabalham no meio popular e/ou erudito, tanto para fins didáticos como para a prática de leitura nas diversas situações de performance musical (Anunciação, 2003. Estudos de técnica para caixa-clara, vol. III e Cardoso de Oliveira, 2006).

Responsável pela formação musical de diferentes gerações de percussionistas que hoje atuam como instrumentistas e/ou professores de música em diversas instituições no Brasil e em

outros países, Luiz D’Anuniação baseou-se no conceito de “Propriedade de Articulação” para construir o acabamento final do seu sistema, que consiste em designar, na partitura, a localização das diferentes formas de articulação do instrumento, relacionando-as com as suas respectivas posições na pauta. A essa indicação denominamos “Clave de Articulação”, expressão sugerida pelo professor Luiz Paulo Sampaio, da UNIRIO, e acatada por Luiz D’Anuniação (Cardoso de Oliveira, 2002, pág.97 – “O Império do samba” – Uma etnografia da bateria do grêmio recreativo escola da samba Império Serrano, dissertação de Mestrado). Portanto, através da “Clave de Articulação”, o músico vê a denominação dos elementos percussores e as suas respectivas localizações na pauta. Esta, por sua vez, “deve ser compatível com o conteúdo sonoro”, ou seja: “o som é identificado da maneira como é produzido”, conforme as próprias palavras de Luiz D’Anuniação (Bolão, 2003).

Desta forma, ao ler uma partitura de percussão, o músico tem condições não somente de ler a incidência de notas nos instrumentos de altura indeterminada, mas também de saber por intermédio de qual tipo de articulação, como essas notas são percutidas. Assim, o *pandeirista*, por exemplo, lê não somente as subdivisões rítmicas que deve executar, mas aonde incidem as diferentes formas de articulação do instrumento, a saber: bloco de dedos, palma da mão, dedo polegar e dedo na parte inferior da membrana – que determina o abafamento ou não do som percutido na parte superior da mesma.

Como estudante do instrumento há mais de quinze anos, acompanho, sempre que possível, as novidades e atualizações acerca de questões técnicas, de expressividade e de linguagem da bateria em cursos, aulas particulares, e diferentes publicações nacionais e estrangeiras. Há algumas décadas, tornou-se lugar-comum em todas as seções pedagógicas apresentadas nesses cursos, aulas ou publicações especializadas, a presença de transcrições de *levadas* de bateria de determinadas músicas ou mesmo de padrões rítmicos de diversos gêneros

musicais – tomados como objeto de estudo –, além de exercícios de técnica e *independência*, que elucidem para o leitor/estudante ou profissional interessado a maneira pela qual foi realizada a peça ou trecho em questão, ou como se tocam os diferentes gêneros musicais pesquisados.

Nas diversas publicações ou aulas a que tive acesso – como exemplares da revista “Modern Drummer Brasil”, e os métodos “Afro-Cuban Rhythms for Drumset” e “Afro-Cuban grooves for Bass and Drums” –, as partituras de bateria designam a localização das notas referentes às peças do instrumento nas linhas e espaços delimitados no pentagrama, através de um reconhecimento prévio da localização de cada peça na pauta, representada num gráfico, geralmente designado com o termo estrangeiro “Music key”.

No caso de outros instrumentos de percussão, cujas partituras são publicadas em diversos artigos, periódicos e métodos, observam-se variadas formas de escrita, como as que representam os diversos valores de duração das notas através de figuras geométricas de tamanhos diferentes. Nos periódicos e métodos citados no parágrafo anterior, os sistemas notacionais apresentam as levadas de alguns desses instrumentos numa só linha ou espaço do pentagrama, cujos diferentes tipos de articulações são representados por figuras (símbolos) distintas, acompanhadas por letras legendadas, numa espécie de ditado rítmico codificado. Esse tipo de sistema de notação dificulta, ao meu ver, a identificação, ou a distinção, por parte dos músicos, das formas de articulação que podem ser obtidas nos instrumentos de percussão, e transcritas para as respectivas partituras – seja com objetivos de uso didático ou de uma leitura prática dentro de um contexto profissional –, se comparado ao sistema baseado na “Propriedade de Articulação”.

O sistema de escrita para instrumentos de altura indeterminada desenvolvido por Pinduca entre as décadas de 1970 e 80, encampado por Rodolfo Cardoso e Oscar Bolão entre tantos

músicos de renome que participam ativamente da formação de outros músicos Brasil afora, veio a preencher a lacuna de representá-los na pauta de uma forma adequada.

O sistema de Luiz D’Anunciação é considerado o mais adequado pelos referidos profissionais devido à sua funcionalidade didática, e praticidade musical, sob o ponto de vista do instrumentista. Isso porque houve a preocupação de se criar uma representação – baseada na “Propriedade de Articulação” – que pudesse ser lida e utilizada, em qualquer lugar do mundo, por qualquer percussionista que leia música com os símbolos da notação tradicional.

Com isso, este trabalho de Luiz D’Anunciação reúne aspectos conservadores e inovadores da escrita musical, ao conjugar a utilização da notação tradicional da música – semínimas, colcheias, semi-colcheias, etc. – com uma forma adequada de designação das notas conforme sua propriedade de articulação, de maneira que a pauta traduza as formas pelas quais os instrumentos são percutidos (Cardoso de Oliveira, 2006).

Assim como no caso do pandeiro, Oscar Bolão segue os princípios de escrita musical de Luiz D’Anunciação, demonstrando um arsenal de *levadas* de vários instrumentos de percussão popular, no seu livro **Batuque é um Privilégio**, com os respectivos exemplos escritos.

As pautas e as respectivas *Claves de Articulação* diferem conforme a quantidade de articulações necessárias na percussão dos instrumentos, de modo que um Trigrama (diagrama com três linhas) é suficiente para a escrita de uma *levada* de pandeiro, enquanto um diagrama com uma só linha é utilizado para a *levada* de reco-reco e tamborim.

Bolão desenvolve o sistema de escrita de Luiz D’Anunciação ao utilizá-lo no seu trabalho de incorporação de diversas linhas e *levadas* da percussão tradicional à bateria, viabilizando aqueles que estudam a sua linguagem o devido entendimento de sua expressividade, e de suas variações de timbre.

Nas suas atividades como professores de percussão e bateria, pessoas como Bolão, Rodolfo Cardoso, Luiz D’Anuniação, contribuem de maneira significativa com outras disciplinas que compõem diferentes níveis de cursos e escolas de música. Quantas vezes percussionistas que trabalham em bandas ou orquestras, nas diversas circunstâncias profissionais em que o repertório a ser tocado é apresentado aos músicos com peças arranjadas e escritas, não se deparam com a situação de serem os únicos do grupo a não terem uma partitura que os oriente? Parece-me que isso nos leva, fundamentalmente, a uma questão abordada anteriormente neste trabalho: a do resgate, ou quem sabe seja ainda a conquista, do respeito e dignidade para a atividade do percussionista, tão defendida por Luciano Perrone desde a primeira metade do século passado.

Para Josimar Carneiro, professor de arranjo e técnicas instrumentais dos cursos de Licenciatura e MPB da UNIRIO, a situação à qual me referi anteriormente teria duas razões históricas, no Brasil, que remontam à primeira metade do século XX e aos famosos programas de rádio que aconteciam ao vivo nesse período: uma delas consistiria no fato da maioria dos percussionistas que atuam no campo da música popular não saber ler partitura – **quadro que, desde o início do século passado se modificou, é verdade, mas de forma desigual, refletindo as injustiças sociais e a omissão do estado brasileiro em cumprir seus deveres constitucionais para com a educação do povo**<sup>11</sup>. Outra razão apontaria para o fato de que os bateristas e percussionistas que trabalhavam com os *grandes* arranjadores da época eram

---

<sup>11</sup> Destaco aqui a complexidade das questões sociológicas que permeiam a história da música e dos músicos populares no Brasil, reportando-me a comentário da professora Elizabeth Travassos: “...se lembrarmos que boa parte da música popular ainda dispensa qualquer representação gráfica, podendo ser composta, ensinada, apreciada, transmitida etc. sem necessidade de notação, a introdução da escrita no universo da música popular representa uma alteração musical e social importante. É essa mudança recente que está tornando necessárias as competências de escrita e leitura por parte dos percussionistas. E como eles, por razões históricas, provêm majoritariamente das camadas pobres, e são negros, estão privados da educação musical formal, que ainda hoje é acessível apenas a uma maioria de brancos e a uma minoria de negros. A introdução da escrita, portanto, tem também implicações sobre o mercado de trabalho e as carreiras profissionais de músicos oriundos das classes populares” (Observação de Elizabeth Travassos em comentário à monografia, junho de 2006).

reconhecidamente competentes, conhecedores das linguagens dos gêneros mais veiculados, e como tal, não precisariam de uma partitura completa, que indicasse como deveriam se expressar. Seria como “ensinar o padre a rezar a missa”. Ao invés disso, estabeleceu-se desde então, entre esses músicos e arranjadores, uma partitura de percussão que indicava, basicamente, o gênero da música e a sua forma, com algum detalhamento sobre a numeração dos compassos, delimitação das partes da música com marcas de ensaio, e indicação de viradas ou convenções rítmicas (Carneiro, em entrevista concedida ao autor, em junho de 2006, com grifo meu).

Sabemos que até hoje, no Brasil, temos um quadro deficiente no ensino da rede pública em geral, ainda mais quando se trata do ensino de música, em todos os níveis. Conseqüentemente, temos uma escassez de oportunidades para que músicos tenham acesso à educação formal, e aos códigos que se encerram na prática da leitura e escrita musical, fator este que, desde o século passado, continua afastando um grande contingente de talentosos músicos populares das atividades profissionais oferecidas no mercado atual da música, principalmente das gravações em estúdio.

Por um outro prisma, assim como na época de ouro do rádio e seus programas com música ao vivo, permanece o senso-comum de que não seja necessário que o percussionista saiba ler partitura, além das indicações do antigo sistema de gênero e forma citado anteriormente, graças ao talento e musicalidade do músico brasileiro. Ambas as situações ajudam a sustentar a velha conjuntura na qual uma parte significativa de arranjadores ignora formas adequadas de escrita musical para percussão, ao passo que exige dos percussionistas – únicos do grupo a não terem parte escrita – um resultado musical imediato quanto às suas performances.

Ocorre que, já há algumas décadas, existe um aumento expressivo da demanda por vagas em instituições particulares e oficiais de ensino de música, por parte de jovens e adultos

desejosos de uma educação musical que lhes propicie uma formação teórica consistente, aulas de instrumentos e de outras habilitações que lhes permitam inserir-se nos contextos musicais de suas preferências, e, em muitos casos, uma experiência pedagógica que os capacite aos desafios do mercado de trabalho atual.

Seria, então, uma situação justificável em pleno século XXI o fato de percussionistas atuantes na música popular, que conseguem superar os obstáculos da ausência ou precariedade de um sistema de ensino que forneça a base de conhecimentos necessária para ingressar numa faculdade, encontrarem nas atividades acadêmicas de prática de conjunto ou orquestras os mesmos sistemas de gênero/forma que guiavam Luciano Perrone nos programas de rádio do início do século XX?

Há atividades práticas dentro da academia em que os percussionistas acompanham a música pela parte de outros instrumentos, como o contra-baixo, com o objetivo de saber pelo menos os caminhos da sua forma o quando e onde termina a peça, e por vezes, há reclamações por parte de regentes e arranjadores quanto às linguagens utilizadas, quanto às escolhas de levadas e demais intervenções feitas pelo naipe da percussão.

Assim como o professor Josimar Carneiro (depoimento oral, Junho de 2006), considero a imensa importância histórica da cultura oral que caracteriza grande parte da transmissão de conhecimentos no âmbito da percussão popular brasileira, passada de geração para geração de músicos, que mantém as tradições da linguagem e expressividade original de nossos gêneros musicais, que as reacendem para todo o povo quando parecem sucumbir diante das imposições do mercado fonográfico, que as recriam incorporando novas formas de interpretação que não descaracterizem a sua sonoridade e essência cultural.

Contudo, acredito que seja igualmente importante conjugar, articular diferentes projetos de formação, “...abrindo as fronteiras entre o acadêmico (a escola formal-oficial) e outros círculos de sociabilidade e formação, outras instâncias educacionais e culturais”, numa perspectiva complementar entre “... o mundo da universidade (estudos acadêmicos) e o mundo da prática (o cotidiano do trabalho)...” (Santos, 2005).

Nessa perspectiva, creio que o trabalho desenvolvido por Oscar Bolão como professor de percussão constitui-se em valioso meio de interação entre as realidades da academia e do cotidiano do músico popular.

Bolão transmite em sala de aula a sua experiência, seus conhecimentos, seu vocabulário musical, que o faz transitar, de maneira original e competente, pelas diversas situações do mundo do instrumentista de música popular que atua em shows e em gravações de estúdio, através de demonstrações práticas onde cada exemplo de *levada* ou fraseado é devidamente acompanhado pela sua *parte* escrita. Vários ritmos que normalmente fazem parte do universo de atuação do percussionista popular no Brasil, além do Samba, como a Valsa brasileira, o Maxixe, o Choro, a Marchinha e o Frevo, são abordados por Bolão, com o devido respeito histórico e cultural – no que diz respeito às suas respectivas possibilidades de execução e linguagens específicas – de quem se dedicou, e se dedica, com seriedade e afinco à pesquisa de suas formas de expressão.

A interação com seus alunos, em sala de aula, faz-se de forma espontânea e bem-humorada, sempre permeada pela imersão na prática musical, onde *tocar junto* é uma constante.

Através do seu trabalho como professor, Bolão mostra-se coerente com a preocupação de seus mestres Luiz D’Anunciação e Luciano Perrone em dar dignidade e respeito aos percussionistas e às suas atividades profissionais, pois além de transmitir toda a sorte de conhecimentos teóricos e práticos citados anteriormente, traz para o cotidiano desses músicos em

formação o hábito de se ler música. Seus planos de aula, não raro, seguem uma seqüência de exemplos musicais ordenados por ordem de dificuldade, contidos em seu próprio material didático, com a preocupação de se criar o hábito da leitura nos músicos, que se acostumam, então, a tocar lendo, sem perder o *suíngue*.

Acredito que a presença de músicos talentosos e com estilo e concepção próprios, como Oscar Bolão, na universidade de música, dando aula, seria extremamente salutar e benéfico tanto para alunos como professores, concorrendo para o enriquecimento e maior troca de conhecimentos e experiências em diversas disciplinas e atividades acadêmicas, como as práticas de conjunto e de orquestra, por exemplo.

Contudo, observo que a participação de músicos com o perfil descrito acima em processos de ensino/aprendizagem dentro da academia – que não possuem graduação em música – encontra-se, atualmente, na contra-mão das vias legais em vigor nos processos de admissão para quadros docentes em instituições de ensino superior, para minha decepção e desestímulo. Isso porque, apesar de ter consciência de que o ensino superior de música – na UNIRIO, por exemplo – é constituído por cursos com grades curriculares distintas, variadas habilitações e abordagens pedagógicas, considero fundamental a participação e a interação de profissionais que fazem a música acontecer fora dos muros da universidade no cotidiano da escola formal-oficial.

Todos observamos uma tendência de se exigir uma titulação acadêmica (mestrado, doutorado) cada vez maior como uma das condições primordiais para o ingresso de profissionais como professores no ensino superior, mas será que essa tendência atende, em todos os casos, as diferentes demandas de alunos e das atividades de ensino, pesquisa e extensão, desenvolvidas numa escola onde se ensina música? Será que estas exigências significam sempre uma garantia

de melhoria da qualidade no ensino de instrumento nos diferentes bacharelados e no curso de MPB da UNIRIO, por exemplo?

Em suma, num curso superior de música, onde ocorre a formação de profissionais que trabalham, independentemente das diferentes habilitações e perfis de atuação, com o fazer musical forjado na interação de pessoas que vivem em realidades sócio-culturais diferentes, cujo “conhecimento está para além do recorte das disciplinas, transborda as terminalidades dos cursos, borra as fronteiras instituídas na cultura organizacional, é tecido transversalmente, no cotidiano das práticas sociais” (Santos, 2005), indago se a universidade de música, no Brasil e em qualquer lugar do mundo, ganha ou perde com a exclusão, cada vez maior, de profissionais como Oscar Bolão, do seu cotidiano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um rico processo de formação musical, que mistura a vivência empírica no mundo da percussão do samba com o estudo formal da percussão popular e erudita, Oscar Bolão ampliou definitivamente os horizontes de Luciano Perrone, e de outros músicos que, desde o começo do século passado, trabalham com a perspectiva de construção de uma linguagem, de uma expressividade genuinamente brasileira.

Interessado em aprimorar sua técnica e musicalidade, estudou com Luiz D’Anuniação os fundamentos e conceitos básicos que consolidaram sua formação de instrumentista, além de aprofundar seus conhecimentos teóricos e sua prática de leitura musical.

Ao trilhar seus próprios passos como músico e professor, desenvolveu um estilo e linguagem singulares na bateria, ao incorporar elementos expressivos da percussão brasileira, além de conjugar a parte da prática instrumental com a de leitura nas suas aulas. Em ambas as vertentes de sua atuação profissional, tem uma atitude de dar dignidade e respeito ao naipe da percussão, incentivando o estudo e o aprimoramento técnico e de outros aspectos musicais que capacitem o percussionista a responder, em pé de igualdade com os músicos de outros naves de instrumentos, pelas diversas demandas profissionais do mundo atual.

Ao incorporar e propagar um sistema de escrita para percussão adequado e comprovadamente funcional como o de Luiz D’Anuniação, ajuda a minimizar as dificuldades em se escrever para percussão na música popular, seja no universo das atividades acadêmicas, seja no mundo prático das atividades profissionais existentes no mercado.

Por isso tudo, acredito que a participação de Oscar Bolão como professor dentro de instituições de ensino superior de música, assim como a de outros músicos que se destacam por desenvolver a linguagem e expressividade da música popular brasileira, seria extremamente

salutar e necessária à formação dos vários perfis profissionais que lá se desenvolvem e a consecução de um projeto pedagógico mais aberto e permeável, que conjugue diferentes políticas de formação, e que atenda às diferentes realidades de atuação profissional que encontramos fora da academia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bolão, Oscar. Batuque é um privilégio. Rio de Janeiro : Editora Lumiar, 2003.

D'Anunção, Luiz. Manual de Percussão, volume III – Estudo de técnica para a Caixa-clara, cadernos 2 e 3. Rio de Janeiro : ebm/D'aziula, 2<sup>a</sup>. edição, 2003.

Malabe, Frank & Weiner, Bob. Afro-Cuban Rhythms for Drumset. New York : Manhattan Music Inc., 1990.

Goines, Lincoln & Ameen Robby. Afro-Cuban grooves for bass and drums. New York : Manhattan Music Inc., 1990.

Travassos, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. In: Revista da ABEM, número 12, março, 2005.

Santos, Regina Márcia S. Música, a realidade nas escolas e políticas de formação. In: Revista da ABEM, número 12, março, 2005.

Conde, Cecília & Neves, José M. Música e educação não-formal. s/d.

Santos, Regina Márcia S. A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares – análise comparativa de quatro métodos. In: ABEM, 1994.

Nketia, J.H. Kwabena. The music of África. New York : W. W. Norton & Company, 1974.

## ENTREVISTA COM OSCAR BOLÃO

A seguir, transcrevo entrevista concedida a mim por Oscar Bolão, em Maio de 2006.

**Marcello:** Bolão, queria que você falasse da sua convivência com Luciano Perrone, coisas que te influenciaram, quanto ao seu aprendizado de música, quanto a conceitos, concepções...

**Oscar Bolão:** Você quer saber a importância do Luciano pra música brasileira... ele foi um dos primeiros caras a tocar o instrumento bateria no Brasil, junto com com Valfrido Silva e o Suti (?)... o Valfrido inclusive é mais velho do que ele (Perrone), é de 1904... eles foram os que criaram essa coisa da “bateria brasileira”. Porque antes, nas salas de cinema, eles acompanhavam os filmes. Era só uma caixa que ficava em cima de uma cadeira, um prato pendurado... e eles desenvolveram essa linguagem, porque a bateria é um instrumento americano, né? O que posso dizer do meu encontro com o Perrone, é que vários aspectos foram importantes: um deles é esse meu gosto pela música brasileira; mas a importância do Perrone é variada. Ele, por exemplo, deu dignidade ao músico da percussão. A partir dele é que se valorizou mais o percussionista. A coisa fundamental, é que essa paixão pela música brasileira, essa vontade de se criar uma “bateria brasileira”, que a gente conversa nas aulas (curso de bateria brasileira ministrado por ele na Escola Portátil de Música, atividade de extensão da UNIRIO), isso tudo foi coisa que ele botou na minha cabeça.

**M:** Fugindo da concepção *jazzística*, caracterizada por certos padrões fixos de condução nos pratos, acentuação na caixa no segundo e quarto tempos no compasso quaternário...

**O.B:** Isso já foi depois da Bossa Nova, né? Mas o fato é que eles desenvolveram mesmo essa linguagem da música brasileira pra bateria. Tem uma frase dele (Perrone) que está até no meu livro (Batuque é um privilégio, 2003): “Eu nunca me preocupei em imitar o Gene Krupa, porque o que me interessava era o batuque do samba”. Isso aí já diz muita coisa.

**M:** Ele disse isso pra você, ou você ouviu ele dizer em alguma ocasião...

**O. B:** Ele disse isso conversando comigo, e eu me lembro sempre disso.

**M:** Qual a importância dessa expressividade, dessa linguagem desenvolvida por ele para o percussionista, para o baterista que toca música popular brasileira?

**O. B:** Eu acho muito importante. Tem uma outra frase, atribuída ao Tom Jobim, não sei, que “ninguém é universal fora do seu quintal”. Quero dizer que, num país tão rico musicalmente como o nosso, principalmente nesse aspecto do ritmo, você se preocupar em imitar coisas de fora, pra mim é uma perda de tempo... chega a ser até burrice. Nas oficinas que tenho feito por aí, tenho visto que os estrangeiros ficam loucos com as nossas coisas, sabe? E é aí que eles vão te respeitar. Você vê: acontece várias vezes, quando um músico norte-americano, baterista, vem aqui (no Brasil) pra dar uma *Masterclass*, uma oficina, chega na hora dos músicos da platéia se apresentarem, os garotos mostrarem serviço, começam a tocar *Jazz, Rock, Funk...* o cara boceja! Porque é a coisa dele! Ele fala: Oh, yes, ok! E aí? (risos)...

**M:** Devem querer ouvir uma *novidade* com a nossa linguagem, né?

**O. B:** É, lógico! Aí você senta e toca um samba, ele fica louco. Isso já aconteceu várias vezes... e aquele estilo de tocar do Luciano e de outros caras mais antigos, de antes da Bossa-Nova, que eu procuro seguir, que engloba o Samba-Cruzado, aquelas coisas... Outro dia, fazendo um encontro internacional de percussão em Belo Horizonte, quando comecei a tocar nos tambores, tinha um grupo chamado “HandsEnsemble”, que é uma legião estrangeira: tem suíço, francês, norte-americano... os caras estavam todos na primeira fila, assistindo. Tinha que ver a cara dos caras, bicho: ficaram assim, de boca aberta. Porque pra eles, a referência do samba que eles têm é a Bossa-Nova. E, ao meu ver, a Bossa-Nova é uma maneira de se tocar samba. É um erro que, a partir daquela época, final dos anos 50, qualquer samba, eles toquem daquela maneira, que tem uma influência da música norte-americana, do *Jazz*, de se conduzir sempre no prato,

coisa e tal. Então se perdeu aquela malícia... porque samba é uma coisa difícil de tocar, não é? E a Bossa-Nova facilitou pra todo mundo, de modo que até eles (norte-americanos) possam tocar.

**M:** Agora já falando de aspectos musicais, aquele recurso de você tocar com o pedal de bumbo fazendo toques “presos” e “soltos”, expressando a articulação do surdo...

**O. B:** Isso é fruto de várias conversas que tive com Perrone, quando ia todo fim de semana na casa dele, em São Cristóvão bater papo, e ele fazia muito isso. Eles (alguns contemporâneos de Perrone, além dele) tinham “Cowbell” pendurados na bateria, agogô... e a própria maneira de tocar caixa era uma coisa que vinha do tamborim, e jeito de *tocar batucado*... Comecei a perceber isso: que a bateria é uma adaptação. Os instrumentos de percussão vieram antes. A bateria foi um maluco norte-americano que resolveu, um dia, juntar o bumbo, a caixa e o prato, que eram tocados por três caras, e passou a fazer sozinho. Então, é interessante que você tenha conhecimento de instrumentos de percussão, de como se toca um pandeiro, um surdo, um tamborim; e trazer isso pra bateria enriquece pra caramba. É por isso que eu falo pra rapaziada que vem ao meu encontro, que se interessem pela percussão também, porque vai ajudá-los na arte deles, no desenvolvimento da linguagem, do repertório... e esse trabalho eu tenho feito... e tenho percebido uma porção de coisas. Por exemplo, esse negócio de abafar o bumbo (com travesseiros, colchões, dentro do tambor)... Isso, ainda mais na música brasileira, baseada nos tambores, com toda a influência da música africana, aquele bumbo tem que soar! Porque aí você passa a aplicar nele os princípios de articulação do surdo no samba, da zabumba, das alfaias no Maracatu, entendeu? Aí, desenvolvi essa técnica.

**M:** É uma preocupação em valorizar a sonoridade dos tambores graves, que existe muito no Brasil, não é?

**O.B:** Isso. Aí me deu uma centelha: como é que toca o surdo no samba? O instrumento tem uma articulação característica, de toques “presos” e “soltos”, a primeira e a segunda (termos

relativos à percussão dos surdos no primeiro e no segundo tempos do samba) das baterias das escolas de samba, aquela pergunta e resposta. Aí comecei a pesquisar isso e desenvolvi essa técnica de tocar fazendo o primeiro tempo “preso” e o segundo “solto”. Isso é uma questão importante, porque na Bossa-Nova, o Bumbo é tocado de maneira *linear*, não tem acento nenhum. Os caras abafam o som do tambor, fica “pup, pup, pup...” (faz com a boca um som seco, sem nenhuma profundidade, abafado), e isso não é nada! E a gente sabe que uma das características principais do samba é esse acento no segundo tempo. O mesmo pensamento ocorre em analogia com o pandeiro: quando eu sento na bateria pra tocar um choro ou um samba, uso o bumbo como uso o polegar do pandeiro. Aí fica de verdade, fica como tem que ser! Não é Bossa-Nova! Aí eu passei a falar isso com meus alunos, para acentuarem no segundo tempo a fim de caracterizarem adequadamente o gênero, samba. Outras coisas: pedal-duplo, por exemplo: ficava olhando pr’aquela negócio e perguntava: que vou fazer com isso? Ele é muito usado na música norte-americana, no *Rock’n Roll*, pra fazer *rulo*, essas coisas virtuosas da linguagem deles, e aqui pra gente tem que fazer algum sentido, musical. E aí, um dia veio na minha cabeça: era o “surdo de corte” da escola de samba! Comecei a criar exercícios, e a desenvolver essa maneira de tocar, inclusive utilizando os toques “presos” e “soltos”, utilizando o fraseado dos “surdos de corte”. E o resultado é um *inferno!* Enquanto você fica na caixa... (simula então uma levada típica de samba, constituída com os acentos típicos do gênero), o surdo faz... (também faz com a boca o som característico de um fraseado de “surdo de corte”, uma linguagem baseada no improviso entre os toques de primeira e de segunda nas escolas de samba). Então, esse é um tipo de trabalho que venho desenvolvendo. Adaptei pra bateria o “repique de anel”, que a gente toca com as baquetas no aro do tom-tom e também na membrana, executando toques “presos” e “soltos” (também simula a sonoridade de uma levada que caracteriza o instrumento na bateria). Também fiz este tipo de adaptação com o “repique de mão”, porque existiam alguns bateristas...

**M:** (interrompendo)... repique de mão tocado na caixa com a esteira *desligada*, não é?

**O B:** Isso, com a caixa surda. Mas muitos bateristas, desses mais antigos, eles tocavam com as mãos. Havia momentos em que eles faziam percussão com as mãos.

**M:** E com isso surge um momento de uma batucada mais suave dentro da música, né?

**O B:** É isso. Você vem tocando com as baquetas, aí as *guarda* debaixo dos braços, e começa a tocar a caixa com as mãos como se fosse o “repique de mão”. Isso tudo, que é muito interessante, eu aprendi com o Perrone: que o baterista tem que contar uma história, e não fazer o ritmo de base simplesmente, tem que tocar com a música. Então o Perrone fazia muito isso, ele *tirava* a esteira, *botava* a esteira, *abria* no prato, fechava no bumbo, etc. E isso enriquece a música. Fica um espetáculo à parte. Você via o Luciano Perrone tocar, era um espetáculo. Valfrido Silva também. Agora estou estudando o Valfrido Silva, que era um baterista maravilhoso, cheio de suingue. Então essas coisas que venho desenvolvendo no meu trabalho, são o resultado das minhas conversas com Perrone. Você, agora mesmo, está vendo com a gente na turma de bateria (curso oferecido por Bolão na EPM – Escola Portátil de Música, na UNIRIO), aliás uma coisa que foi o Perrone que me alertou: que muitas vezes os músicos vem tocando um samba, e na hora dos seus *solos*, vira *Jazz*, ou vira *Rock*. Isso ficou na minha cabeça. Aí, fiquei pensando, mas por que será isso? Então, um dia me deu um estalo: vou pegar frases de tamborim, de agogô, e usá-las na hora do improviso, que têm a ver quando você está tocando um samba. Isso se estende também aos outros gêneros, como o Baião, o Maracatu, quando você pensa nos tambores, nas zabumbas, nas alfaias... Você pode pensar no bacalhau como a baqueta da mão esquerda (usada na caixa ou no aro da caixa na bateria) e a maceta como o pedal de bumbo.

**M:** De modo a fazer as acentuações características desses instrumentos de percussão na caixa, nos outros tambores, espalhando pelas peças da bateria?

**O B:** É claro. Você pode se utilizar daqueles exercícios (dados no seu curso da EPM) com aquelas frases de “toques duplos”, entremeados com acentuações em “toques simples”, assim como aquelas frases virtuosas que o Buddy Rich fazia maravilhosamente em seus momentos de improviso, só que esses solos de *Jazz* são realizados em “tercinas”, que caracteriza a linguagem deles. O samba não tem “tercinas”, não utiliza essa subdivisão dos tempos em sua linguagem...

**M:** Pode aparecer como uma alteração eventual...

**O B:** Exatamente. Mas, basicamente o samba apresenta aquela subdivisão em Semi-Colcheias. E o Perrone já achava aquilo estranho, a utilização dessa linguagem do *Jazz* no samba, na hora dos músicos improvisarem. E eu acho que ele tem razão, porque você sai da linguagem.

**M:** Seria como se, para solar, os músicos só dispusessem da linguagem norte-americana para se expressarem.

**O B:** Exatamente. Então, você tem feito parte disso, desse trabalho de desenvolver nos músicos, esse pensamento de adaptar as frases dos instrumentos de percussão do samba na bateria, nesses momentos de improviso, pensando sempre na linguagem do samba. E isso pode se aplicar, de maneira análoga, ao Maracatu, ao Baião, e outros gêneros da música brasileira. E tudo isso é fruto do meu encontro com o Perrone.

**M:** E qual a importância do seu aprendizado com o Pinduca? Quanto ao desenvolvimento de sua técnica, do seu vocabulário musical...

**O B:** Esse é meu outro grande mestre. Eu o conheci, inclusive, antes do Perrone. E te digo mais: antes de encontrar o Pinduca ainda teve um cara que foi muito importante na minha vida, que foi o Rodolfo Cardoso, que também foi aluno do Pinduca. Quando eu larguei faculdade de Direito, larguei tudo pra ser músico, meu pai me disse que estava tudo bem, que eu fizesse o que quisesse, desde que fosse **direito**. Então, até hoje eu estou em dúvida, se era pra ser advogado, ou não... (risos).

**M:** Quê “direito” era esse, né?

**O B:** Mas aí eu fui estudar com o Rodolfo. E lá pelas tantas o Rodolfo me falou que ia me encaminhar para o Pinduca, porque ele era “o cara”. E, de fato, o Pinduca é um cara importantíssimo na questão do estudo da percussão. Com ele aprendi muita coisa, dentre elas a diferença entre “bater” e “tocar”, entendeu? Eu não bato, eu toco. O Pinduca também segue essa linha de fazer com que o percussionista se faça respeitar, adquirindo conhecimento, estudo. Às vezes o percussionista vai tocar numa orquestra, num grupo, e ele sendo “bronco”, hoje em dia menos, isso acontecia mais na minha época, e aí tinha aquela situação de: “ah, deixa esse pessoal aí, eles fazem o que eles quiserem...”, e não é assim. O percussionista é músico. E, no entanto, tem essa brincadeira de que percussionista não é músico, que é amigo dos músicos. E a gente é que segura a barra das orquestras, e de muitos trabalhos por aí. Então é isso, essa coisa de se valorizar, de conhecer, de saber o que está fazendo, de saber o que está dizendo, que é pra quando alguém te argüir, um maestro ou alguém que queira tirar onda com a sua cara, você não permitir. Isso eu também aprendi na convivência com o Pinduca.

**M:** E o seu aprendizado com ele, isso também ajudou no desenvolvimento dessa sua expressividade brasileira de tocar?

**O B:** Também, mas com ele eu aprendi mais a estudar com disciplina e consciência dos movimentos, a me preocupar com a frase que estou tocando, pra não ficar “batendo”. E uma coisa que já se mistura com a influência do Perrone, que é a questão do fraseado, é a questão da sutileza. Como fui também estudar percussão sinfônica com ele, a gente trabalhou muito as dinâmicas, de tocar *fraco*, e logo depois tocar *forte*. Enfim, todo um estudo de técnica que era orientado com muita disciplina. Quando acordava, tinha um roteiro diário de dez horas de estudo, e quase fiquei louco. E um aspecto do Pinduca que eu, Rodolfo e outras pessoas vimos trabalhando, é a escrita da percussão... Desenvolver a escrita da percussão. A escrita para

pandeiro que o Pinduca bolou, eu considero perfeita. E, a partir dos seus princípios de escrita para percussão, quando comecei a fazer as minhas pesquisas sobre ritmos, isso me ajudou muito para estabelecer as suas adequadas notações. Você tem que colocar na partitura, o tipo de articulação que está realizando para produzir aquele som. Então, aí vem a indicação diferenciada do polegar, do bloco de dedos, da palma da mão, enfim...A partir daí fiquei seguro pra escrever o que estava desenvolvendo nas minhas pesquisas. Como é que vou escrever pra repique de mão, e suas adaptações para bateria? É uma maluquice! Como é que vou transmitir as articulações dos dedos? E tem gente que acha que não é importante mostrar como se toca, né? Acha que a pessoa deve fazer como achar melhor, e não é assim. O cara que trabalha com o ensino da percussão, tem que mostrar o caminho pros alunos. Os alunos têm que saber as maneiras de se percutir um pandeiro, têm que ter uma base, têm que sair de uma base pra depois desenvolver o lance deles. Os instrumentos têm suas formas próprias de articulação. Você vê que o Marcos Suzano tem a sua forma própria de tocar, mas basicamente, ele utiliza o polegar, o bloco de dedos e a base da palma da mão, além da utilização do dedo, abafando ou não na parte inferior da membrana.

**M:** Então quanto ao sistema de escrita desenvolvido pelo Pinduca...

**O B:** Nunca vi nada melhor. Outro dia eu estava aqui na escola de Choro (EPM), chegou um baixista francês, que tem o meu livro, e falou: “você que é o Bolão? Eu tenho o seu livro. E achei maravilhoso, porque eu gosto muito de tocar pandeiro, estou estudando pandeiro, e aquela forma de escrever para pandeiro é muito boa”. Aí eu respondi: pois é! Mas não fui eu quem desenvolveu, foi o Pinduca. E fiquei muito feliz por perceber que estamos no caminho certo. Por que a gente tem um desejo de, um dia, unificar, padronizar minimamente as formas de se escrever para percussão, já que a gente trabalhando por aí vê cada absurdo, bicho, que é brincadeira.

**M:** Em termos de escrita?

**O B:** Em termos de escrita. E muita coisa já se perdeu, de registros, sabe? Por exemplo, o que é o Cucumbi? O Cucumbi tinha um ritmo, e o Mário de Andrade esteve lá, viu, e não registrou. Observando então alguns registros da história da música popular brasileira, a gente vê que já se perdeu muita coisa. Por isso é que vou abrir agora (na EPM) um curso de escrita para percussão, porque às vezes você está viajando, está lá no interior do mato, aí vê um cara tocando um negócio que você acha legal, representativo da cultura dele, e você sabe como é que faz para escrever o ritmo na partitura, de uma forma adequada. Porque isso não se ensina nas escolas, a escrita para percussão é um assunto tratado com certo desleixo, desdém. E isso deveria ser matéria de universidade, para o aluno de composição, de regência, de arranjo... Eles têm que saber o que é uma baqueta de feltro, uma baqueta de borracha, uma baqueta pesada, uma baqueta leve, uma baqueta de tímpano, uma baqueta de vibrafone. Têm que saber o que se pode fazer com o pandeiro, suas diferentes formas de expressão, um trêmulo, o tapa...

**M:** E essa situação que encontramos ainda hoje na academia, em que nas diversas práticas de conjunto e de orquestra, raramente recebemos a partitura de bateria e percussão para tocarmos as músicas acompanhando, como os músicos de outros naipes, as indicações e nuances próprias das peças que são propostas nessas atividades?

**O B:** Mas sabe o que é isso? É ignorância, ignorância no sentido mesmo de desconhecer. A pessoa desconhece uma coisa, é ignorante naquele assunto. Então o trata com desdém, como se não existisse. Na introdução do meu próximo trabalho escrito, eu falo sobre isso. Então, o que acontece numa situação de uma orquestra, por exemplo: o regente, por vezes, não sabe o que quer do percussionista. Ele só diz pra você : “não, não é isso não”, e ainda fala assim! (com arrogância na voz). Então, você tem que perguntar: “o que o senhor quer?” É nesse momento que eu falo que o percussionista tem que estar preparado para discutir, para argumentar com esses profissionais. Um exemplo, na verdade um erro que vejo em tudo que é lugar: a pessoa te pede pra fazer um

“*rufo*”: “faz um *rufo* aí!”! “*Rufo*” não! “*Rufo*” vem do inglês – *Ruff* – que consiste numa apojatura dupla (faz o som representativo com a boca). No entanto, o que essa pessoa quer é que você faça um “*Rulo*”, que vem do termo “*Roll*” (que designa um som continuado realizado com uma seqüência alternada de toques duplos ou múltiplos), que é aquele som de longa duração. Então, esse tipo de conhecimento tinha que ter nas salas de aula, nas faculdades, nas escolas de música, tanto para o percussionista que tem de saber disso tudo, quanto para os estudantes de regência, composição e arranjo que vão lidar com essa demanda em várias situações profissionais. Enquanto isso, fica nessa ciranda sem fim: o cara (regente, arranjador, etc.) não sabe o que quer, e se o percussionista não está preparado para entender o que dele está sendo pedido, acaba pagando o pato. Por isso que falo pros meus alunos: tem que se valorizar, tem que saber ler, tem que conhecer música, pra nessa hora saber argumentar com os outros profissionais sobre o que lhes diga respeito em termos de música.

M: E paralelo a todo esse conhecimento, estudar também outros aspectos musicais, como percepção, harmonia...

**O B:** Isso eu já não tenho, mas o Rodolfo tem. Eu não estudei música a esse nível, mas considero que seja muito importante pro baterista, pro percussionista estudar música como um todo. Por exemplo, o Jack DeJonette (baterista norte-americano) toca piano. É um baterista famoso do *Jazz*, e também atua como pianista. Quando estudei percussão sinfônica durante um tempo, isso foi muito bom pra mim, quando estudava teclado, vibrafone, instrumentos melódicos, quando você cai na bateria, a sua visão do instrumento muda. Você passa a pensar em melodia. O *Max Roach* (lendário baterista norte-americano de *jazz*) tem uma frase muito legal. Ele disse que seria preciso fazer com o ritmo o que Bach fez com a melodia. *Max Roach* é um baterista que eu amo. Os *solos* dele são todos melódicos. Então tudo isso é muito importante, e a gente não vê isso sendo estudado nas escolas de música. O Rodolfo, aqui na UNIRIO, corta um dobrado por

não ter instrumentos e condições materiais pra poder dar aula, e vai fazer como? É falta de respeito. Em alguns lugares está cheio de computador, mas daqui a pouco, você sabe as condições da bateria que vai ter que tocar na prática da orquestra, aquela amarela sem-vergonha (fala de um instrumento que pertence ao Instituto Villa-Lobos, da UNIRIO, há anos, e há anos encontra-se completamente depredado pela ausência de conservação e desleixo administrativo quanto à regulamentação de seu uso nas diversas atividades acadêmicas). Isso é uma vergonha.

**M:** E quanto à ausência de um bacharelado em percussão popular no Rio de Janeiro, um estado com a história musical que o Rio tem, onde se formaram e se consolidaram vários gêneros musicais importantíssimos para a formação da nossa identidade cultural, como o samba?

**O B:** Bom, eu não posso dar aula em lugar algum da rede oficial de ensino pelo fato de não ter diploma. Mas eu te pergunto: tenho 53 anos. Diga-me aí: onde tinha escola, na época da minha formação, pra que eu pudesse tirar diploma desse assunto? Qual era minha escola? Minha escola era subir morro atrás dos “caras” (percussionistas de samba), era ir a ensaios de escolas de samba, era ir na casa do Luciano Perrone. Não tinha nada disso. O estudo de percussão aqui era só voltado pra música erudita. A música popular, nem pensar! Era coisa de bandido. Aí eu fui atrás, subi morro, corri da polícia, aprendi a ler...fui atrás. E tenho um arquivo lá no meu computador, que registrou tudo, tudo escritinho: eu tenho uma pesquisa que fiz para a Rio-Arte, chamada “A alma negra do samba”. Peguei os negões todos, os principais, que gravam, que tocam com todo mundo, como o Gordinho, Trambique, Alissom, Ovídio, Ubirani, Esguleba... Levei os caras pra minha casa, liguei o microfone, e disse pra eles: toca tudo que vocês sabem aí! Aí, toca tamborim, agogô, reco-reco, cuíca... Eu gravei tudo e depois quebrei minha cabeça ouvindo aquela confusão, trabalhando com um M.D., e enfim, está tudo anotado lá. É uma bíblia de samba. Nunca se preocuparam com isso, com “os caras” que fazem. Eles tinham que estar aqui (na faculdade). Nos Estados Unidos, é o seguinte: eles querem saber quem é o cara que sabe. Ah,

é o *Max Roach*, então pergunta pra ele quanto ele quer pra vir dar aula aqui. Não interessa se o sujeito tem diploma, se é formado em Licenciatura. Se ele é “o cara”, contrata! Mas aqui, parece que é o academicismo francês, não sei o quê. Na verdade, esses caras morrem de medo da gente, porque setenta por cento dos caras que dão aula em universidade, nunca os vi tocando com ninguém (risos). Estou exagerando, evidentemente, mas isso não está muito longe da verdade não! Acho que isso tinha que ser revisto, não sei se seria sob a forma de cursos de extensão (a maneira de inserir músicos sem graduação na universidade, como professores). O problema dos cursos de extensão é que a universidade não paga. Aí o músico que vem dar o curso de extensão vai pagar as contas dele como? Tinha que ter uma universidade de música popular; não sei qual seria o jeito. Um país igual ao nosso, rico musicalmente desse jeito... Esses mestres do samba, do Maracatu, estão fora das escolas, mas tinham que estar aqui. Afinal, eles são as pessoas que fazem a música acontecer. A gente tem que valorizar esses caras! Enquanto isso, eles ficam por aí tocando por cem mil réis, gravando pra ganhar uma merreca! Então tem que valorizar, tem que respeitar esses caras. Isso eu procuro fazer, volta e meia eu vou e trago um deles aqui (na EPM, para dar aula no horário do seu curso, quando os alunos contribuem pagando uma taxa pela vinda e pela aula extra com os referidos músicos). Mas eles tinham que ter carteira assinada, carteira de professor, de mestre! Só porque é pobre, nasceu na favela, é burro? Eles só não tiveram as oportunidades que nós tivemos, bicho. Se você os coloca, por um determinado tempo, num curso de didática, e bábábábá... morreu! Trata-se de um conhecimento mais específico no âmbito da universidade, tudo bem. Mas isso aí eles aprendem, cara! E podia ter uma universidade maravilhosa aqui, como se tem lá fora, com esses caras todos tocando. Lá é assim: “ah, vou estudar naquela universidade, porque aquele músico com quem quero aprender dá aula lá”... E aí o aluno procura aquela universidade. Mas, voltando ao porquê de eu não poder dar aula, é isso:

naquela época não tinha escola pra isso, agora é que está se tentando fazer isso aqui (referindo-se às atividades da EPM), criar esse tipo de coisa.

**M:** De repente é uma falta de vontade política de se flexibilizar essa história na universidade de música...

**O B:** São esses “eruditos”, bicho, que se cagam de medo da gente. Igual o Jayme (Vignoli) estava contando, que a maestrina, não sei quem foi, que vai tocar o concerto do Radamés no próximo Domingo, o “Suíte Retratos”, sobre o quarto movimento, falou: “ Ah, é tipo um sambinha...”. Eles são assim, bicho: não sabem, e menosprezam! E aí, quando eles têm que gravar, se cagam todos. É outra deficiência: esses caras que estudam música erudita quando vão tocar Radamés e Villa-Lobos, quando esses compositores escrevem samba, maxixe, fica aquela pôrra alemã, entendeu, sem suingue. Esses caras tinham que estudar rítmica brasileira também na universidade. Esses caras do Oboé, esses caras da Trompa, tinham que ter essas aulas de rítmica, pra desenvolverem a linguagem da música brasileira. Você vê uma orquestra russa tocando Tchaikovsky: maravilhoso! Aí você vê uma orquestra brasileira tocando música brasileira, parece com a russa (risos). Não devia ser assim, né? E essa deficiência provém desse preconceito com a música e os músicos populares.