

“É com esse que eu vou”: samba e piano se encontram nos seus elementos percussivos

COMUNICAÇÃO

Rafael Tomazoni Gomes
UNICAMP – rafaeltomazoni@hotmail.com

Resumo: A partir da análise do texto do refrão do samba “é com esse que eu vou”, composto por Pedro Caetano (1901-1992), o presente texto propõe uma discussão em torno da relação entre o piano - símbolo de status econômico e de prestígio associado à cultura europeia - e o samba - cujas origens são atribuídas à população de baixa renda na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Tal relação sugere, como elemento musical, a síntese ou estilização pianística da sonoridade de instrumentos de percussão, que é ilustrada por um trecho de *Samambaia*, samba/choro composto por Cesar Camargo Mariano.

Palavras-chave: Piano. Samba. Elemento percussivo.

“É com esse que eu vou”: samba and piano meet in their percussive elements

Abstract: From the analysis of the text of the samba’s chorus “é com esse que eu vou”, composed by Pedro Caetano (1901-1992), this paper proposes a discussion about the relationship between the piano - symbol of economic status and prestige associated with European culture - and the samba – witch origins are attributed to the low-income population of Rio de Janeiro in the early twentieth century. Such relationship suggests, as a musical element, the pianistic synthesis or stylization of percussion instruments, which is illustrated by a passage from *Samambaia*, samba/choro composed by Cesar Camargo Mariano.

Keywords: Piano. Samba. Percussive element.

1. Das moças de elite aos chamados pianeiros

O objetivo do presente texto, proveniente da minha pesquisa de mestrado (GOMES, 2012), é pensar possíveis relações entre o piano – instrumento musical associado às elites devido ao seu alto custo financeiro e difícil mobilidade – e o samba – gênero de música popular urbana consolidado no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro¹ e, paralelamente, estabelecer um debate que envolva aspectos pertinentes ao processo de estilização pianística de sonoridades produzidas pelos instrumentos característicos do samba.

Como discorre Amato (2007), o piano no Brasil, em meados do século XIX, fazia parte do cotidiano das classes dominantes, nobres e burgueses, incluindo imigrantes mais abastados que traziam consigo elementos da vida cultural europeia. Para o sociólogo alemão Max Weber (1864-1920), o piano é o “instrumento doméstico burguês” ou “móvel burguês” (WEBER, 1995: 150). Devido seu alto valor aquisitivo, o instrumento era visto como símbolo

de ascensão social, indício de bom nascimento e prestígio associado à cultura europeia, sendo também associado à educação das mulheres. Ter um piano e tocar o instrumento eram fatores considerados como um “dote” das “moças prendadas” (AMATO, 2007; ROSA, 2012).

A partir da segunda metade do século XIX observa-se um processo de popularização do piano, que passa a ser ouvido também em lugares públicos de entretenimento (bares, sala de espera de cinema, teatro de revista), além do já habitual ambiente doméstico e salas de concerto. Em 1892, o compositor, crítico e pianista Antônio Cardoso de Menezes citou a cidade do Rio de Janeiro como “pianópolis”, enfatizando a grande quantidade de pianos na cidade (MOORE, 2000), evidências de que o piano já não era um instrumento exclusivo das “elites”. José Ramos Tinhorão enfatiza a popularização do piano através do trajeto social percorrido pelo instrumento:

A introdução do piano no Brasil, iniciada na segunda década do século XIX, permitiria, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória social descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças de elite do Primeiro e Segundo Impérios até os ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinemas, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da república e inícios do século XX” (TINHORÃO, 2005:195).

Esse tipo de pianista profissional, de “ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços”, ficou conhecido com o rótulo de *pianeiro*, que na maioria das vezes indicava a formação musical informal² desses músicos e sua atuação como profissionais do instrumento em bailes, salas de espera dos cinemas, teatro de revistas, lojas de partituras e outros. A utilização do termo *pianeiro* não é consensual, remetendo a uma pluralidade de sentidos³. Em linhas gerais, são músicos que se especializaram em proporcionar entretenimento para as diversas classes sociais da época (BLOES, 2006; ROSA, 2012).

Dentre o diversificado contexto de atuação dos chamados *pianeiros*, destacamos o contexto de baile, de música para dançar. Marisa Lira nos relata um exemplo de atuação dos *pianeiros* neste contexto:

O ‘pianeiro` ou tocava por camaradagem ou por contrato até onze, uma hora, ou mesmo até de manhã. Ernesto Nazaré foi o maior ‘pianeiro` antes de se tornar famoso. E Aurélio Cavalcanti ficou célebre na história da cidade [do Rio de Janeiro]. Memória estupenda, ninguém como ele para compor ou tocar para dançar. Tinha um ritmo invejável (Marisa Lira, *apud* TINHORÃO 2005: 199).

De acordo com a citação acima, a atividade de “compor ou tocar para dançar” exigia certas qualidades rítmicas da música do *pianeiro*: “um ritmo invejável”, além de resistência física para conduzir um baile “até de manhã”. Aurélio Cavalcante (1874-1915) e

Ernesto Nazareth (1863-1934) são citados como pianeiros que tinham tais habilidades em alto grau.

Segundo Cacá Machado, “Nazareth escrevia sob o signo dos gêneros sincopados, o que satisfazia o gosto popular dos dançarinos de sua época” (MACHADO, 2007: 61). Sob o signo dos gêneros sincopados, estão o maxixe, polca-lundú, tango brasileiro e outros. Trata-se da “misturada ritmo-melódica” (ANDRADE, 1976: 321) de gêneros musicais percussores do samba, identificados por Carlos Sandroni como “estilo antigo do samba” (SANDRONI, 2001:131)

A presença da síncope - elemento musical comum aos gêneros formadores do samba - é comumente atribuída à influência da cultura africana: “africanização abasileirada da polca europeia” (WISNIK, 2003:5), fato observado por Mário de Andrade como “lugar-comum que não se funda sobre evidência documental sólida” (SANDRONI, 2001:23). Considerando que a origem de tais gêneros – identificados de maneira genérica por maxixe – é atribuída ao bairro da Cidade Nova no Rio de Janeiro, um núcleo de população urbana pobre que preservava aspectos associados à cultura africana (TINHORÃO, 1974:63), é possível atribuir ao maxixe certa imagem da cultura afro-brasileira (MACHADO, 2007).

Ao pensar no valor simbólico atribuído ao piano como status econômico, símbolo de prestígio associado à cultura europeia, acessível à burguesia de classe média alta, é no mínimo “instigante” pensar que o samba, – gênero musical associado a uma certa imagem da cultura musical afro-brasileira e representativo das classes de menor poder aquisitivo – ainda em sua fase embrionária, foi também representado pelo piano. Os chamados pianeiros foram os agentes responsáveis por tal mediação, ao levar o maxixe aos diversos estratos sociais da época, através da síntese ou estilização pianística dos instrumentos característicos dos grupos populares, como a flauta, o violão e o cavaquinho (BLOES, 2006; MACHADO, 2007).

Num período anterior ao advento da fonografia, foi através de partituras para este instrumento que o samba foi registrado, deixando um importante legado para as gerações seguintes.

3. “É com esse que eu vou” – O piano e o samba se encontram no aspecto percussivo

O refrão do samba “É com esse que eu vou, de Pedro Caetano (1901-1992), composto para o carnaval carioca de 1948, apresenta o seguinte texto: “Quebra – quebra/ quero ver/ cabrocha boa/ no piano da patroa/ batucando/ é com esse que eu vou”. Apesar de

curto, o trecho ilustra algumas ideias esboçadas neste texto, que envolvem aspectos musicais, sociais e culturais presentes na relação samba-piano.

“Quebra- quebra” faz alusão a um gesto coreográfico de agitar ou “requebrar” os quadris. Sandroni, após localizar algumas referências a este gesto coreográfico em crônicas e poemas do século XIX, conclui que são “gestos comuns às danças mestiças do tipo lundu, à dança moderna do maxixe até a coreografia do samba contemporâneo” (SANDRONI, 2001:67).

Já o trecho “no piano da patroa” revela que o instrumento se encontra num ambiente doméstico burguês, uma vez que o proprietário tem condições de possuir o instrumento e manter empregados domésticos. Pertencendo à “patroa”, o instrumento não faz parte do contexto de origem da “cabrocha”⁴, onde predominam instrumentos de percussão como o tamborim e a cuíca (instrumentos que são citados em outro trecho do samba em questão). A “cabrocha”, ao ter acesso ao piano no seu ambiente de trabalho, dança o samba “batucando” no piano da patroa, ou seja, transportando a maneira de tocar os instrumentos de percussão para o piano, numa abordagem rítmica do instrumento⁵.

A proposta de incluir esta referência ao piano presente na letra do samba de Pedro Caetano – que também tocava piano – é, além de ilustrar algumas relações sociais como a “patroa” e a “cabrocha”, enfatizar a relação “batuque” e “piano”: o batuque representando a manifestação musical rítmica associada à cultura afro-brasileira e o piano representando um traço da cultura europeia no ambiente doméstico burguês.

Quando a “cabrocha quebra batucando no piano”, o piano e o batuque dialogam e negociam suas qualidades. Podemos esboçar esse diálogo onde ambos compartilham suas características da seguinte forma: as células rítmicas dos instrumentos de percussão (ou batuque) sofrem variações para que sejam estilizadas ao piano. O piano, por sua vez, com sua característica de “redução orquestral”, pode sintetizar a seu modo a rítmica do grupo de percussão (por exemplo, o surdo, tamborim e a cuíca) dentro de um contexto harmônico e melódico que lhe é característico.

4. *Samambaia*: sobreposição do tamborim ao tambor-surdo

Composto no ano de 1981 pelo pianista Cesar Camargo Mariano⁶ (1943-), o choro *Samambaia* foi registrado em sua versão para piano solo no disco *Solo Brasileiro* (MARIANO, 1994). Desta versão, destacamos os compassos 15 a 22, com intuito de exemplificar uma possibilidade de abordagem pianística no samba, onde se pode contemplar

uma síntese ou estilização pianística da sobreposição do tamborim (mão direita) ao tambor surdo (mão esquerda):

Exemplo 1: *Samambaia*, sonoridade análoga à sobreposição do tamborim ao tambor-surdo.

As acentuações do *continuum* de semicolcheias escritas na clave de sol são análogas à sonoridade do *tamborim*. Na escola de samba, o instrumento assume a função de “linha-guia”, uma orientação sonora que possibilita a coordenação geral em meio a uma variedade de eventos rítmicos concorrentes.

Na clave de fá, podemos observar estruturas análogas ao *tambor surdo*, instrumento de registro grave, que na escola de samba realiza a *marcação* - “batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba” (OLIVEIRA PINTO, 2001:93). Na escrita convencional, isso significa assinalar a localização das semínimas do compasso 2/4, sendo que uma característica importante é o apoio no segundo tempo e uma nota com curta duração no primeiro tempo.

Este procedimento de redução, síntese ou estilização dos instrumentos característicos dos grupos populares ao piano, é um importante aspecto que permeia a tradição dos chamados pianeiros (GOMES, 2012). Para o pianista Leandro Braga, “nenhum ritmo, seja qual for, nasceu do piano. Estamos sempre imitando os instrumentos de percussão, tomando emprestado seus toques para criarmos os nossos” (BRAGA, 2003:8).

Tal referência à percussão pode ser observada no verbete “piano” do Dicionário Grove de Música: “instrumento de teclado que se distingue pelo fato de suas cordas serem percutidas por martelos, em vez de pinçadas [...], ou percutidas por tangentes [...]

1994:720). O aspecto percussivo, portanto, é também uma característica inerente ao sistema mecânico de produção de som do piano.

5. Conclusão

Numa época anterior ao advento da fonografia, o piano ocupava a posição que o binômio rádio-disco ocuparia ao longo do século XX (MACHADO, 2007). Em muitos casos, contratar um pianista era uma alternativa financeira, caso não houvesse dinheiro para pagar um grupo de músicos. Uma vez acessível ao público nos lugares de entretenimento, o instrumento passou a veicular a música popular da época, sobretudo os chamados estilos antigos do samba.

Coube aos chamados pianistas a função artística de músicos capazes de transplantar para o piano a sonoridade característica dos grupos populares. Ressaltando o aspecto rítmico característico desses grupos, o samba tocado pelos pianistas vai ao encontro de um elemento central na produção sonora do piano: o elemento percussivo.

Referências

AMATO, Rita de Cássia Fucci. *O Piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica*. In: ANAIS DO XVII CONGRESSO DA ANPPOM. São Paulo, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo (SP): Martins; Brasília, DF: INL, 1976.

BOLÃO, Oscar. *A percussão na música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumina: 2003.

BRAGA, Leandro. *Primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianistas: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. São Paulo, 2006. 98f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista.

GOMES, Rafael Tomazoni. *O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano*. Florianópolis, 2012. 143f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MARIANO, Cesar Camargo. *Cesar Camargo Mariano - Solo Brasileiro*. CD 518874-2. PolyGram, 1994.

MOORE, Tom. *A Visit to Pianópolis: Brazilian Music for Piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno*. Notes, vol. 57, n.1. 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005 [2001].

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. *África Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, 22-23, 2001, 87-109.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom tocar um instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República*. Brasília, 2012. 331f. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília.

SADIE, Stanley. Piano. In: *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Jorge Zahar Editor, RJ: 1994. 720-722.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008 [2001].

TINHORÃO. *Os sons que vêm da rua*. Editora 34, São Paulo: 2005 [1976].

_____. *Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto*. Vozes, RJ:1974.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4/5, 13-79, 2003.

¹ A história do samba é contada principalmente através da cidade do Rio de Janeiro, que por ser a capital federal, concentrava a maior parte da vida cultural do país, principalmente até a primeira metade do século XX. Segundo Marcos Napolitano, “[...] a cidade do Rio de Janeiro, umas das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição” (NAPOLITANO, 2001:39).

² Refiro-me à formação “informal” no sentido de não terem frequentado um conservatório de música e não participarem de aulas regulares com um professor.

³ Para um aprofundamento em relação aos diversos significados atribuídos ao termo *pianeiro*, ver XXXX (2012), p. 13-26 e Rosa (2012), pg.56-76.

⁴ O dicionário Houaiss define “cabrocha” como “mulher que gosta de sambar ou que participa dos desfiles carnavalescos [...] Trata-se da figura emblemática da mulata dançarina do samba”.

⁵ Neste caso, entende-se por “bataque” a rítmica dos instrumentos de percussão, como “acompanhamento rítmico constituído pela batucada” (SANDRONI, 2001:201).

⁶ Considerado um herdeiro da tradição dos chamados pianeiros, o pianista e compositor Cesar Camargo Mariano teve na música de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth importantes pilares em sua formação musical (XXXXX, 2012).