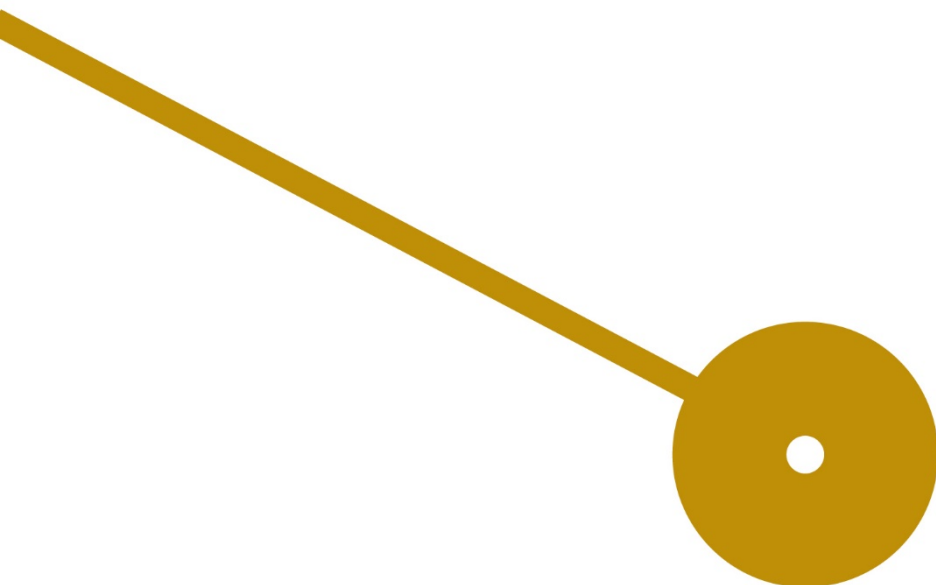




A vida e a obra de Toninho Pinheiro: Um pilar da Bateria Brasileira

Felipe Bastos Pinheiro Martins

01/2021





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO BATERIA JAZZ

A vida e a obra de Toninho Pinheiro: Um pilar da Bateria Brasileira

Felipe Bastos Pinheiro Martins

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, Jazz, *Bateria*.

Professor Orientador
Ana Maria Liberal

Professor Coorientador
Tarcísio Braga

01/2021

Dedico esse trabalho a Geralda Natali Pinheiro que aos 85 anos poderá ver a obra de seu marido lembrada e eternizada.

Agradecimentos

Agradeço à minha família, que sempre me deu o suporte necessário durante a minha trajetória artística e acadêmica. A todos que colaboraram com o projeto através de vossos ricos depoimentos. Agradeço a minha orientadora Ana Maria Liberal e ao meu amigo e coorientador Tarcísio Braga da Universidade do Estado do Amazonas. Ao professor Michael Lauren pelos ricos ensinamentos transmitidos durante o programa de mestrado. E por fim, mas não menos importante, agradeço a todos aqueles que tocam ou apreciam a música com o coração.

Resumo

O objectivo desta dissertação foi o de analisar o contributo e estudar o legado do baterista Toninho Pinheiro (1937-2004) na bateria brasileira e na Música Popular Brasileira. Foram realizadas entrevistas aos seus familiares, a músicos que tocaram com ele e a bateristas seus contemporâneos ou não. Foi também efectuado um estudo interpretativo bem como transcrições de importantes faixas gravadas por Toninho Pinheiro ao longo da sua trajectória profissional.

Os resultados indicaram que o contributo de Toninho Pinheiro foi fundamental para a música popular brasileira. O legado do baterista para a história da bateria brasileira ficou também bastante evidente.

Palavras-chave

Toninho Pinheiro, Século XX, bateria, música brasileira, sambajazz, jazz brasileiro.

Abstract

The aim of this dissertation was to analyze the contribution and to study the legacy of the drummer Toninho Pinheiro (1937-2004) in Brazilian drums language and in Brazilian Popular Music. Interviews were conducted with family members, with musicians who played with him and with drummers who were or weren't his contemporaries. An interpretative study was also carried out as well as transcriptions of important tracks recorded by Toninho Pinheiro throughout his professional career.

The results indicated that the contribution of Toninho Pinheiro was of central importance to Brazilian Popular Music. The drummer's legacy for the history of Brazilian drums was also quite evident.

Keywords

Toninho Pinheiro, 20th Century, sambajazz, brazilian jazz, drum set, brazilian music.

Índice

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1. CONTEXTUALIZAÇÃO: PANORAMA MUSICAL PAULISTANO ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX..... | 4 |
| 2. METODOLOGIA DA INVESTIGAÇÃO..... | 12 |
| 2.1. Objetivo..... | 12 |
| 2.2. Amostra..... | 12 |
| 2.3. Material..... | 13 |
| 2.3.1. Entrevistas em formato semiestruturado..... | 13 |
| 2.4. Análise das entrevistas..... | 14 |
| 2.5. Resultados e discussões..... | 15 |
| 2.5.1. O Homem..... | 15 |
| 2.5.2. O Intérprete..... | 17 |
| 2.5.3. O Músico..... | 19 |
| 2.5.4. O Legado..... | 21 |
| 3. BIOGRAFIA DE TONINHO PINHEIRO..... | 24 |
| 3.1. Início: Vida Profissional..... | 24 |
| 3.2. Era dos trios..... | 28 |
| 3.2.1. Manfredo Fest Trio..... | 30 |
| 3.2.2. Pedrinho Mattar Trio..... | 31 |
| 3.2.3. Jongo Trio..... | 32 |
| 3.2.4. Som 3..... | 35 |
| 3.2.5. Dick Farney Trio..... | 37 |
| 3.3. MPB..... | 40 |
| 3.3.1. Wilson Simonal..... | 41 |
| 3.3.2. Elis Regina..... | 44 |
| 3.3.3. Eduardo Gudin..... | 45 |
| 3.4. Últimos trabalhos..... | 48 |
| 4. ESTUDO INTERPRETATIVO..... | 50 |
| 4.1. Configurações da bateria de Toninho Pinheiro..... | 50 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2. Baquetas..... | 52 |
| 4.3. Pés: bombo e prato de choque..... | 55 |
| 4.4. Samba Picotado..... | 57 |
| 4.5. Vassouras..... | 59 |
| 4.6. Pilantragem..... | 62 |
| 4.7. Outras batidas..... | 65 |
| 4.8. Mestre Sala dos Mares..... | 67 |
| 4.9 Amor Até o Fim..... | 68 |
| CONCLUSÕES..... | 72 |
| Bibliografia..... | 75 |
| Anexo I – Entrevistas a familiares de Toninho Pinheiro..... | 81 |
| Anexo II – Entrevistas a músicos que tocaram com Toninho Pinheiro..... | 89 |
| Anexo III – Entrevistas a bateristas contemporâneos ou não de Toninho Pinheiro..... | 123 |
| Anexo IV – Dados Pessoais..... | 151 |
| Anexo V – Discografia geral..... | 152 |
| Anexos VI – Partituras..... | 163 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. Mapa do centro de São Paulo com a localização das principais casas noturnas e locais de reunião dos músicos nos anos 50 e 60..... | 9 |
| Figura 2. Toninho Pinheiro em sua fase de iniciação musical, foto tirada em situações de baile carnaval em 1945..... | 25 |
| Figura 3. Roteiro de concerto com anotações musicais..... | 26 |
| Figura 4. Primeira formação profissional de Toninho Pinheiro em C.1958. Saxofonista desconhecido, Toninho Pinheiro, cantor desconhecido e o acordeonista Meninão..... | 27 |
| Figura 5. Jair Rodrigues, Elis Regina e Jongo Trio discutem o repertório com o produtor Walter Silva no teatro Paramount..... | 34 |
| Figura 6. Som 3 – Toninho Pinheiro, César Camargo Mariano e Sabá, 1969. Capa do LP <i>Som Três Vol. II</i> | 37 |
| Figura 7. Toninho Pinheiro, Dick Farney e Sebastião Oliveira da Paz..... | 40 |
| Figura 8. Bateria de Toninho Pinheiro..... | 51 |
| Figura 9. Tarola e timbalão com detalhes das plaquetas com e sem número de série..... | 51 |
| Figura 10. Pele do surdo queimada por cigarro, pedal <i>Speed-King</i> , <i>hit-hat</i> Zildjian Avedis com pequeno amassado..... | 52 |
| Figura 11. Estojo para caixa com identificação Jongo e detalhes do ride Avedis customizado..... | 52 |
| Figura 12. Baquetas originais utilizadas por Toninho Pinheiro..... | 53 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 13. Recriação do processo de modificação das baquetas utilizadas por Toninho Pinheiro..... | 54 |
| Figura 14. Padrão de pés de samba com acento no segundo tempo..... | 56 |
| Figura 15. Compasso 24 da música <i>Pra Machucar Meu Coração/FolhasSecas</i> | 56 |
| Figura 16. Padrão de samba com o prato de choque deslocado..... | 57 |
| Figura 17. Exemplo samba picotado, compasso 1 a 3 <i>Murmúrio</i> | 58 |
| Figura 18. Compassos 34 a 41 da música <i>Pra Machucar Meu Coração/Folhas Secas</i> | 58 |
| Figura 19. Samba de vassouras típico de Toninho Pinheiro..... | 60 |
| Figura 20. Ornamento de vassouras característico de Toninho Pinheiro..... | 60 |
| Figura 21. Variação rítmica do ornamento de vassouras característico de Toninho Pinheiro..... | 60 |
| Figura 22. Vassouras: <i>Preciso Aprender a ser só</i> | 62 |
| Figura 23. Batida da pilantragem descrita por Vanderlei Pereira (Clave 2:3)..... | 63 |
| Figura 24. Batida pilantragem (clave 3:2)..... | 63 |
| Figura 25. Compassos 1 a 16 da canção <i>Enxugue os Olhos</i> | 64 |
| Figura 23. Variação pilantragem (<i>Sá Marina</i>)..... | 64 |
| Figura 24. Variação pilantragem tarola tocada na pele..... | 64 |
| Figura 25. Primeiros doze compassos da canção <i>Silvia Lenheira</i> | 65 |
| Figura 26. Frevo de Toninho Pinheiro..... | 65 |
| Figura 27. 6/8 <i>Jungle</i> , Som 3. | 66 |
| Figura 28. 6/8 no prato de condução. | 66 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 29. Marcha Rancho de <i>Tema do boneco de palha</i> | 66 |
| Figura 30. Marcha Rancho da canção <i>Sandália de Prata</i> | 67 |
| Figura 31. Samba de Toninho com abertura usual de <i>Hi-hat</i> | 67 |
| Figura 32. Introdução da música <i>Mestre Sala dos Mares</i> | 68 |
| Figura 33. Primeiros dois compassos da canção <i>Amor até o fim</i> | 69 |
| Figura 34. Compasso 38 da canção <i>Amor até o fim</i> | 69 |
| Figura 35. Virada de <i>Amor até o fim</i> primeira vez..... | 70 |
| Figura 36. Virada <i>Amor até o fim</i> segunda vez..... | 70 |
| Figura 37. Compasso 86 da canção <i>Amor até o fim</i> | 71 |

INTRODUÇÃO

Minha trajetória como músico começou com o instrumento bateria, com o qual tive meu primeiro contato com a música e minhas primeiras lições e continua a ser a minha maneira mais íntima de expressar a música. Como músico me dedico há muitos anos a interpretação da música brasileira e da sua fascinante rítmica através, porém, de um instrumento inventado num passado relativamente recente, cerca de cem anos, na América do Norte.

Durante o meu processo de pesquisa no primeiro ano do programa de mestrado em bateria jazz na ESMAE, ao fazer um levantamento sobre bateristas brasileiros que tocaram jazz, me reencontrei com um baterista que influenciou diretamente minha trajetória artística e que possui pouquíssimos registros disponíveis sobre sua vida e obra em publicações acadêmicas ou páginas da web. Trata-se de Antonio Pinheiro Filho, de seu nome artístico Toninho Pinheiro, que integrou importantes trios instrumentais das décadas de 1960 e 1970 que gravaram com diversos artistas da Música Popular Brasileira (MPB)¹ e foram importantíssimos para o desenvolvimento do gênero sambajazz². Ao perceber que em uma das minhas gravações favoritas da MPB, *Amor até o fim* do álbum *Elis* de 1974, figura o baterista Toninho Pinheiro, vi a necessidade de recontar um importante capítulo da bateria e da música brasileira.

O objetivo principal dessa pesquisa é lançar luz sobre as relações do baterista Toninho Pinheiro com a Música Brasileira e a sua interação com músicos e agentes que ajudaram a construir a imagem sonora do país, tendo em vista a sua contribuição no desenvolvimento da linguagem da bateria brasileira³ e de gêneros como o samba, o sambajazz, e a bossa nova. Também é um objetivo, explicitar a interação entre o contexto

¹ A sigla MPB como referência ao gênero musical que abarca o mundo cancional urbano ao longo do século XX no Brasil.

² A autora Joana Martins Saraiva identifica nesse ponto uma ambiguidade na definição do sambajazz. Saraiva aponta correntes que colocam a bossa-nova como a precursora e o sambajazz como um subgênero; aponta também a situação inversa, ou seja, a bossa-nova como uma decorrência das experimentações dos músicos de sambajazz; e aponta ainda uma terceira possibilidade, onde ambos são contemporâneos e convivem de forma paralela, compartilhando de características comuns, mas conservando cada um suas peculiaridades (Saraiva, 2007).

³ O termo bateria brasileira se refere a linguagem desenvolvida para esse instrumento no Brasil, que se apoia na rítmica afro-brasileira.

sócio-cultural da cidade de São Paulo e o baterista, a fim de, delinear a gênese desse instrumentista e o seu legado.

A historiografia da bateria brasileira é um assunto muito pouco estudado. Há bateristas brasileiros que gravaram com grandes artistas para editoras importantes, sobre os quais pouco se sabe. Nos últimos dez anos, porém, houve diversos autores que se dedicaram a essa temática. O trabalho *A inserção da bateria na música popular brasileira*, de Leandro Barsalini (2012), consegue delinear a começo da história e traços idiomáticos pertencentes aos bateristas da primeira geração. Na compreensão do estilo dos bateristas pertencentes a segunda geração, a qual o objeto de estudo também faz parte, o presente estudo se apoia em: (Barsalini, 2009) para Edison Machado (Rio de Janeiro, 1934 – Rio de Janeiro, 1990), apontado como o principal responsável pela criação da condução de samba no prato da bateria, Casacio (2012) para o percussionista, baterista e produtor musical Hélcio Milito (São Paulo, 1931 – Rio de Janeiro, 2014), Wink (2014) para Milton Banana (Rio de Janeiro, 1935 – Rio de Janeiro, 1999)⁴, Dias (2013) para o percussionista, baterista e compositor Airto Moreira (Itaiópolis, 1941), Favery (2018) para o baterista, percussionista e compositor Dom Um Romão (Rio de Janeiro, 1925 – Rio de Janeiro, 2005), Coelho (2016) para Adelson Silva (Gravatá, 1949), Bergamini (2014) para Márcio Bahia (Niterói, 1958) e Sanitá (2018) para o baterista, compositor e cantor Wilson das Neves (Rio de Janeiro, 1936 – Rio de Janeiro, 2017). Entretanto, até hoje, não há ainda nenhum estudo aprofundado sobre o baterista Toninho Pinheiro (1937-2004). Podemos citar a citar a tese de doutoramento *Modos de execução da bateria no samba* de Leandro Bersalini (2014) e o relatório *Recursos musicais idiomáticos de Toninho Pinheiro- transcrições e análises de obras gravadas entre 1963 e 1972* de Paulo Vicente da Silva (2019) como trabalhos que abordam, de forma direta ou indireta, mas em pouca profundidade, o baterista Toninho Pinheiro.

O autor deste trabalho, em dezembro de 2019 e janeiro de 2020, em duas viagens a São Paulo, visitou a casa de familiares de Toninho Pinheiro, onde realizou diversas entrevistas e teve contato com o espólio do baterista. Foram feitas cópias de fotografias, anotações pessoais, livros, revistas e documentos diversos. Nesta altura, o autor deste trabalho teve, também, a oportunidade de montar a bateria de Toninho Pinheiro, tocá-la com as baquetas e pratos dele e fotografá-la. Esta viagem a São Paulo permitiu, ainda, visitar diversos locais onde alguns dos músicos entrevistados estavam a atuar, com o

⁴ O seu nome de baptistmo era Antonio de Souza.

objetivo de realizar uma imersão no ambiente de trabalho e contexto musical em que o objeto de estudo se insere.

No que diz respeito ao contexto sócio-cultural da cena paulistana, esse trabalho se apoia no trabalho de Vinci de Moraes (2000) que aborda a diversidade cultural de São Paulo até a década de 1930, em Marta Regina Maia (2007) para dar conta do contexto das rádios paulistanas entre as décadas de 1930 e 1950, em Camila Koshiba Gonçalves (2006) para o entendimento da indústria fonográfica em São Paulo até a década de 1930, no livro do escritor Ruy Castro (1990) para o entendimento da história da bossa nova, no livro de Hélio Borelli (2005) que trata da cena musical paulistana nas décadas de 1950 e 1960, em Cristina Gomes Machado (2008) que expõe uma perspectiva histórica do grupo Zimbo Trio, temática que entronca com o assunto objecto desta dissertação, e no livro de Gustavo Alonso (2011) para o entendimento do período relativo a atuação de Toninho Pinheiro ao lado do cantor Wilson Simonal. De grande importância foi também a auto-biografia do pianista Cesar Camargo Mariano (2011) que atuou com Toninho Pinheiro até a década de 1970.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro é feita uma contextualização sócio-cultural da cidade de São Paulo na primeira metade do séc. XX, de modo a entender o ambiente social, musical e cultural que se vivia na cidade onde Toninho Pinheiro nasceu e desenvolveu a maior parte da sua vida artística. O segundo capítulo aborda toda a componente metodológica que sustenta este trabalho. Serão analisadas as 29 entrevistas que foram efectuadas a familiares, a músicos que tocaram com Toninho Pinheiro e a bateristas brasileiros, que foram fundamentais para averiguar o contributo de Toninho Pinheiro enquanto músico. Os terceiro e quarto capítulos são dedicados ao protagonista deste trabalho. A sua biografia detalhada é apresentada no capítulo 3 e algumas características enquanto performer são tratadas no quarto e último capítulo.

1. Contextualização: Panorama musical paulistano até meados do século XX

A cidade de São Paulo, a partir da segunda metade do século XIX, durante o ciclo do café e com a industrialização, se tornou o principal polo econômico do Brasil, atraindo uma infinidade de imigrantes e se consolidando como a maior cidade do país. Os imigrantes durante o ciclo do café eram principalmente Italianos e substituíam a mão de obra escrava que já era escassa (Martins, 1989, p. 9). No início do século XX, com o intenso processo de industrialização a cidade recebe um novo fluxo de imigrantes, principalmente das regiões nordeste e noroeste do Brasil, atraídos pela promessa de melhores condições de trabalho (Moraes, 2000, p. 6). Nesse contexto observa-se que durante a primeira metade do século XX, para além de maior cidade do país, São Paulo era também a mais diversa em termos culturais e demográficos. Tal diversidade possibilitou uma intensa e variada produção cultural em um momento em que existia uma busca pela chamada cultura nacional (Idem, 2000). O cenário musical de São Paulo era marcado pelas fusões entre as tradições musicais das festas religiosas/profanas rurais, a cultura negra africana e a cultura dos imigrantes italianos: “Entre o final dos anos 20 e, principalmente, durante a década de 1930, a cidade passou por novas e profundas transformações, e as atividades vinculadas à música popular ali presentes acompanharam essas mudanças e com ela colaboraram (Idem, 2000, p.1).”

No início do século XX São Paulo abrigava um cenário diverso em termos de produção de música popular. Tradições musicais rurais como os batuques, carurus e sambas de roda haviam influenciado a formação de diversos gêneros da música e da coreografia popular urbana, podendo ser identificados no choro, no samba e na música sertaneja. Tais tradições rurais se dissolviam com o desenvolvimento do universo urbano, mas ainda eram evidentes em manifestações como a música sertaneja (Idem, 2000, pp. 3-4) ou caipira, que teve grande aceitação na cidade desde os anos de 1910, com artistas como Marcelo Tupinambá⁵ e Cornélio Pires⁶ e se desenvolveu até o ano de 1943 quando

⁵ Pseudônimo de Fernando Lobo (São Paulo, 1889 – São Paulo, 1953), foi um compositor brasileiro.

⁶ Cornélio Pires (São Paulo, 1884 – São Paulo, 1958) foi um escritor, jornalista, folclorista, poeta e cantor paulista. Denominado o "Bandeirante da música caipira", seu trabalho de pesquisa e promoção da música, linguagem e cultura geral do personagem conhecido como "caipira", (habitante típico do interior de São Paulo e Minas Gerais) ocupa um lugar de destaque pelo seu pioneirismo e desenvoltura na abordagem da matéria (Ver <https://www.infoescola.com/biografias/cornelio-pires/>, acessado em 01/01/2021).

surgiu a dupla sertaneja que consagraria a todas, Tônico e Tinoco⁷ (Idem, 2000, pp. 4-7). Um fator determinante para o grande sucesso dos discos e programas dos artistas caipiras foi o crescimento da população migrante, vinda das regiões nordeste e noroeste do Brasil, que se identificava com essa cultura/música que tratava do universo rural (Idem, 2000, p. 6).

No cenário da música instrumental, na primeira metade do século XX, o choro teve um papel fundamental no desenvolvimento da música popular urbana, muito devido a uma conotação de identidade nacional evocada ao estilo na década de 1920 (Pessoa, 2019, p. 166). Como não foi inicialmente abraçado pelas rádios e gravadoras, que davam prioridade aos cantores e intérpretes por serem produtos mais vendáveis, os músicos de choro desse período eram quase todos obrigados a ter uma outra profissão que lhes garantisse a sobrevivência (Idem, 2000, p. 9). O choro é um gênero musical dotado de uma elevada complexidade harmônica, rítmica e melódica, uma espécie de música popular de câmara, que exige músicos talentosos para sua interpretação. Eram músicos de grande capacidade técnica que conseguiam tocar diversos estilos. Estavam presentes em atividades informais como animações de festas e rodas de choro. Esses eventos eram autênticas “escolas” populares e local da prática musical autodidata, um fator decisivo para os instrumentistas que não passaram pelo ensino formal de música (Idem, pp. 10-11). As rodas de choro de São Paulo contavam com a participação de músicos que se tornaram uma referência, como Garoto⁸, Jacob do Bandolim⁹, Isaías¹⁰ e o violonista Canhoto.¹¹

Entre o final da década de 1920 e início da de 30, as rodas de choro permaneciam na cidade de maneira totalmente informal, surgindo várias delas em bairros com fortes tradições italianas, como a Mooca, a Lapa, o Bom Retiro e o Bexiga, mas também em diversos outros, como Ponte Pequena, Barra Funda e até no “longínquo” Santo Amaro. (Idem, p. 11).

⁷ A dupla Tônico e Tinoco é considerada dupla caipira mais importante da história da música brasileira e a de maior referência. Era formada por João Salvador Perez (São Manuel, 1917 – São Paulo, 1997) e José Salvador Perez (Pratânia, 1920 – São Paulo, 2012), e ambos entraram na lista dos “maiores músicos recordistas de venda da história mundial”. Em 64 anos de carreira, Tônico e Tinoco venderam mais de 50 milhões de discos (Ver https://pt.wikipedia.org/wiki/Tonico_%26_Tinoco, acessado em 01/01/2021).

⁸ Aníbal Augusto Sardinha (São Paulo, 1915 - Rio de Janeiro, 1960).

⁹ Nome artístico do bandolinista Jacob Pick Bittencourt (Rio de Janeiro, 1918 – Rio de Janeiro, 1969).

¹⁰ Nome artístico de Izaías Bueno de Almeida (São Paulo, 1937).

¹¹ Américo Jacomino (São Paulo, 1889 – São Paulo, 1928).

A partir da década de 1920, esses “instrumentistas informais” gerados nas rodas foram aos poucos se inserindo nos espaços pagos de entretenimento como cinemas, teatros, circos, orquestras de rádios, gravadoras e Conjuntos Regionais¹², que acompanhavam os mais variados cantores. (Idem, pp. 11-12) Os Chorões conseguiram ser tão ecléticos que ao longo das décadas de 1930 e 1940, passaram a ser presença obrigatória nas rádios, quando essas se firmaram como um campo profissional para os músicos (Pessoa, 2019, p. 171). Acompanhavam qualquer gênero musical e cantor, transitando da música italiana ao tango, passando pelo samba e choro. Eram capazes de tirar qualquer melodia ou ritmo de ouvido e produzir um arranjo na hora da gravação (Idem, pp. 13-14).

O samba foi outro gênero de grande importância no desenvolvimento da música popular urbana de São Paulo até os anos de 1940. Desde a primeira década do século XX, os cordões carnavalescos se espalharam por vários bairros da cidade como o Bexiga, Barra Funda e Campos Elísios e a seguir ganharam outros bairros como Pompéia, Casa Verde, Lavapés e Pinheiros (Idem, pp. 14-15). Os cordões carnavalescos, que começaram por se concentrar nas festividades do carnaval, passaram, nos anos 30, a acontecer todo o ano com uma frequência semanal. Esses cordões tinham características singulares como a utilização de conjuntos regionais de choro para o acompanhamento e a execução de um ritmo chamado marcha sambada, caracterizado por uma polirritmia percussiva sobre uma base de marcha (Idem, pp. 15-16). Contudo, com o grande crescimento das expressões carnavalescas e com o interesse crescente das emissoras radiofônicas, os cordões que possuíam essas características marcantes acabaram por perder espaço e se transformar em escolas de samba, nos moldes do Carnaval da capital, o Rio de Janeiro (Idem, pp. 17-20).

Entretanto, o panorama musical na cidade de São Paulo até a segunda metade do século XX não se limitava às manifestações de música popular urbana supracitadas. As rádios, o principal meio de comunicação nas décadas de 1940 e 1950, a chamada Era de Ouro do Rádio no Brasil, ofereciam aos ouvintes uma programação extremamente variada, que se adequava a pluralidade cultural da cidade. A programação da Rádio Educadora Paulista, de 1937, exemplifica bem essa variedade (Maia, 2007, p. 7):

9,30 – Gravações diversas

11,30 – Marchas de Souza

¹² Conjunto Regional é o nome dado a formação instrumental consagrada no universo do choro, composta por Violões, Cavaquinho ou Bandolim e pequenos instrumentos de percussão.

11,45 – Seleções de Operetas de Lehar 12,00 – Melodias russas
12,15 – Canções
12,30 – Fox de films
12,45 – Canções
13,00 – Musica de Chopin
13,15 – Trechos lyricos [...]
19,30 – Canto Regional
19,45 – Valsas de Strauss
20,00 – Melodias italianas
20,15 – Canções
20,30 – Trechos de Rose Marie de Friml
20,45 – Solos de piano
21,00 – Trechos lyricos
21,15 – Musicas de Schubert
21,30 – Solos de orgam
21,45 – Canções brasileiras
22,00 – Canções argentinas.
22,20 – Musicas para dansar.

Nos outros dias da semana a programação desta rádio incluía músicas havaianas, húngaras, alemãs, ciganas, francesas, mexicanas, americanas, entre outras. O mesmo acontecia noutras emissoras nesta década que exibiam uma grande diversidade de géneros musicais, como “*Jazz, Canto e duo de violinos, choros, sambas, fados, orchestra de salão, músicas finas*” (Idem, 2007, p. 7).

A indústria fonográfica do Brasil foi uma das pioneiras no mundo, sendo a primeira gravação realizada no Rio de Janeiro no ano de 1902. A faixa *Saci* do grupo do violonista Canhoto, parece ter sido a primeira gravação realizada em São Paulo, em 1913 pela Casa Edison. Entretanto, apenas a partir da década de 1920, a cidade passou a abrigar estúdios de gravação permanentes, que registravam repertório variado (Gonçalves, 2006, p. 1).

No centro da cidade nas décadas de 1920 e 1930 era comum a prática das audições coletivas, realizadas pelas lojas que vendiam discos, vitrolas e gramofones. Nessas reuniões as pessoas se amontoavam em frente as montras para ouvirem os discos recém-lançados e apreciarem a novidade da gravação elétrica (Idem, 2006, p. 2). Gonçalves afirma que: com base em registros de jornais e depoimentos de vendedores de disco, o

que mais atraía os ouvintes paulistanos no final da década de 1920 eram os tangos, seguidos pelos maxixes, valsas e foxtrots (2006, pp. 73-74).

Nos anos de 1929 e 1930 três grandes empresas, como a Victor, inauguraram estúdios de gravações e fábricas de discos em São Paulo, o que descentralizou este mercado, que até então estava presente quase que exclusivamente na capital federal (Idem, p. 71). Essas gravadoras tinham como objetivo de gravarem música brasileira. A presença dessas empresas em São Paulo permitiu com que vários artistas da cidade ganhassem projeção nacional, bem como uma popularização de gêneros musicais que estavam inicialmente concentrados na cidade de São Paulo (Idem, 2006, pp. 1-4).

Com o final da segunda guerra mundial em 1945 a vida e os costumes transformaram-se mais uma vez. As influências dos movimentos culturais mundiais mudaram e também a forma de agir e pensar dos jovens que viviam a noite de São Paulo. Tal processo culminou em uma verdadeira revolução na vida e na mentalidade das pessoas nos anos sessenta (Borelli, 2005, pp. 15-16). A cidade já não metia medo durante a noite e um cenário musical muito intenso se estabeleceu (Borelli, 2005, p. 17). O centro da cidade de São Paulo nos anos de 1950 e 1960 era tomado por bares e boates que fizeram história (Ver figura 1). Ali viviam-se a música e a arte do Brasil. Era um ambiente onde se podia apreciar com frequência a expressão de músicos como Hermeto Pascoal¹³, Jair Rodrigues, Baden Powell, Edu Lobo¹⁴, Tom Jobim¹⁵, Vinícius de Moraes¹⁶, Adoniran Barbosa¹⁷, Johnny Alf¹⁸, Dick Farney e muitos outros (Borelli, 2005, p. 19-26). Os locais onde aconteciam as atividades musicais eram concentrados no centro e por isso, existia uma constante troca entre os músicos, que tocavam em diferentes formações e ouviam-se uns aos outros.

¹³ Hermeto Pascoal (Lagoa da Canoa – 1936) é um compositor, arranjador e multi-instrumentista brasileiro.

¹⁴ Eduardo de Góes Lobo, conhecido como Edu Lobo (Rio de Janeiro - 1943) é um compositor, cantor e instrumentista brasileiro.

¹⁵ Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, conhecido como Tom Jobim (Rio de Janeiro 1927 – Nova Iorque 1994) foi um compositor, cantor e pianista brasileiro.

¹⁶ Vinícius de Moraes (Rio de Janeiro 1913 – 1980) foi um poeta, dramaturgo, jornalista, diplomata, cantor e compositor brasileiro.

¹⁷ Nome artístico de João Rubinato (Valinhos 1910 – São Paulo 1982) foi um cantor e compositor de sambas.

¹⁸ Alfredo José da Silva, conhecido como Johnny Alf (Rio de Janeiro, 1929 – Santo Andre, 2010) foi um compositor, cantor e pianista brasileiro.

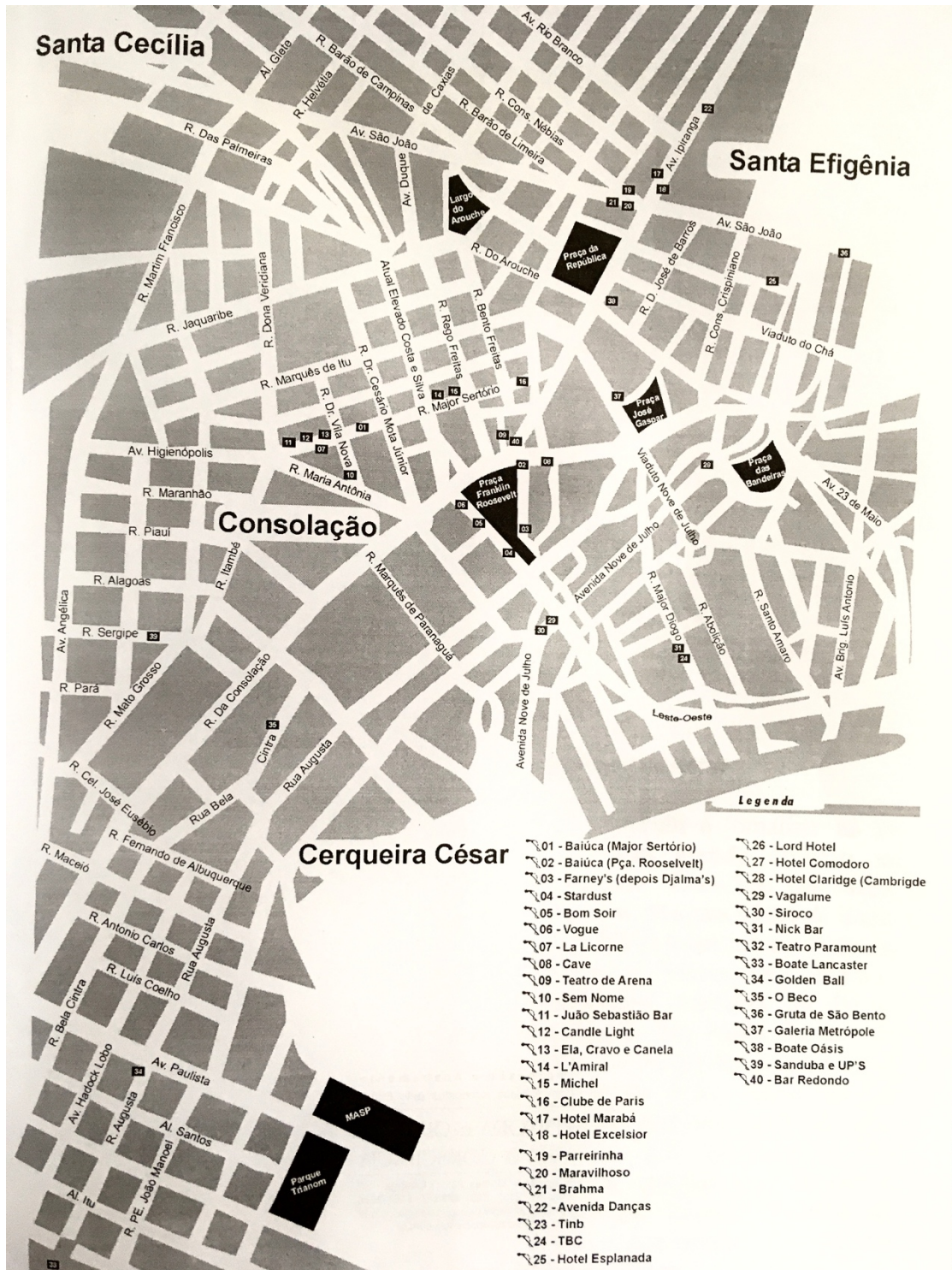


Figura 1. Mapa do centro de São Paulo com a localização das principais casas noturnas e locais de reunião dos músicos nos anos 50 e 60.

[Fonte: Mapa publicado no livro *Noites Paulistanas* de Helvio Borelli, São Paulo: Arte & Ciência, 2005, p. 156]

Ficaram famosos a esquina da Rua Ipiranga com a Avenida São João, eternizada através da música de Caetano Veloso¹⁹, e o restaurante Parreirinha que servia refeições vinte quatro horas por dia e contava com uma ilustre clientela de músicos, jornalistas e atores, como conta Borelli:

“A frequência era fiel, algumas pessoas tinham até mesa cativa, que eram numeradas e batizadas com o nome do freguês. A número 23 era da cantora Inezita Barroso²⁰, a número 1 do humorista Ronald Golias²¹, a 34 de Adoniram Barbosa, a 15 de Paulinho da Viola²². [...] Adoniran Barbosa morava perto. [...] Compôs a música Iracema no restaurante. [...] Inezita Barroso gostava de comer camarão e o Lupicínio Rodrigues²³ passava as noites batendo papo e tomando Caracu. [...] O compositor Ataulfo Alves²⁴ dizia: “Seu Miro, muito obrigado pela noite que passou. Tomei minha caipirinha. Tomei minha canjinha de despedida, joguei sinuca e ninguém pediu para eu cantar *Amélia*. Hoje foi uma noite gostosa” (2005, p. 66).

Esse ambiente cultural e intelectual foi fundamental para a evolução da música brasileira, ali aconteceu uma reunião espontânea de grandes autores de samba e choro, compositores latino americanos, lendas do jazz e da cultura popular brasileira. Devido a forte influência da cultura norte americana do pós-segunda guerra, muitos músicos passaram a empregar procedimentos jazzísticos na interpretação de sambas e outros gêneros brasileiros, com um claro intuito de modernizar a música (Gomes, 2010, pp. 49-50), resultando na criação de novos gêneros como a bossa nova. Embora a bossa nova tenha o seu início consagrado no Rio de Janeiro em 1958 com a canção *Chega de Saudade*, esse fruto não seria possível sem a influência de músicos que tiveram carreiras em São Paulo, como Johnny Alf e Dick Farney²⁵ (Gomes, 2010, p. 61). A presença desses e de outros artistas da bossa nova na cidade fez com que o movimento criasse raízes em São Paulo e se tornasse tão ou mais forte que em seu local de origem, o Rio de Janeiro.

¹⁹ Caetano Emanuel Viana Teles Veloso (Santo Amaro – 1942) é um cantor, compositor, instrumentista e escritor brasileiro.

²⁰ Nome artístico de Iñez Magdalena Aranha de Lima (São Paulo, 1925 – São Paulo, 2015) foi uma cantora, atriz e instrumentista brasileira.

²¹ José Ronald Golias (São Carlos, 1929 – São Paulo, 2005) foi um ator e comediante brasileiro

²² Paulo César Batista de Faria (Rio de Janeiro - 1942) é um violonista, cavaquinista, bandolinista, cantor e compositor de samba e choro brasileiro.

²³ Lupicínio Rodrigues (Porto Alegre, 1914 – Porto Alegre, 1974) foi um cantor e compositor brasileiro.

²⁴ Ataulfo Alves de Sousa (Mirai, 1909 – Rio de Janeiro, 1969) foi um compositor e cantor de samba brasileiro.

²⁵ Farnésio Dutra e Silva, conhecido como Dick Farney (Rio de Janeiro, 1921 – São Paulo 1987) foi um cantor, pianista e compositor brasileiro.

Tais transformações na vida noturna da cidade representaram um desenvolvimento considerável no campo de atuação para os músicos. Dentre os fatores que contribuíram de maneira decisiva para este desenvolvimento, pode-se destacar as operações das maiores emissoras de TV do país, como Excelsior e Record, que capturaram o momento musical vivido na capital paulista na primeira metade da década de 1960 com programas nos quais a música ocupava o horário nobre (C. G. Machado, 2008 p. 48).

Em outros registros da história da música brasileira é possível notar que na década de 1950, São Paulo já era o maior polo da indústria fonográfica do Brasil e atraía músicos e cantores de todo o país que migravam para a metrópole em busca do sucesso. Falando das dificuldades em gravar um disco, que as cantoras Alayde Costa²⁶ e Claudette Soares²⁷ enfrentavam no início dos anos 1960, no Rio de Janeiro, Ruy Castro afirma: “A ida de Alayde e Claudette para São Paulo era o prenúncio de uma mudança que a bossa nova – ou que restaria dela no Brasil – estava prestes a fazer. O antigo “túmulo do samba” iria converter-se no seu palco” (Castro, 1990, p. 365). Outro fator que serviu para impulsionar o meio musical paulistano foi uma suposta crise na vida noturna da cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1965 e 1966, momento em que São Paulo apresentava um cenário profícuo para as casas com música ao vivo (Dias, 2013 p. 16).

²⁶ Alaíde Costa Silveira Mondin Gomide (Rio de Janeiro, 1935) é uma cantora e compositora brasileira.

²⁷ Claudette Coubert Soares (Rio de Janeiro, 1937) é uma cantora brasileira.

2. Metodologia da investigação

2.1 Objetivo

O objetivo do presente estudo foi o contribuir para um entendimento mais aprofundado da vida e da obra do baterista Toninho Pinheiro, de modo a aferir a sua importância para a música popular brasileira, bem como traçar o seu percurso biográfico. Como objectivo adicional, esta tese pretende analisar a sua forma de tocar, tendo em conta o contexto no qual desenvolveu a sua carreira.

2.2 Amostra

Definiu-se a realização de entrevistas semiestruturadas a três diferentes grupos de entrevistados:

1. Aos familiares do Toninho Pinheiro;
2. Aos músicos que trabalharam com Toninho Pinheiro; e
3. Aos bateristas contemporâneos ou não de Toninho Pinheiro.

O critério de seleção dos entrevistados foi realizado de forma distinta para cada um dos grupos. O grupo dos familiares foi selecionado por um processo de conveniência tendo sido entrevistados todos os familiares que se mostraram disponíveis: Alvaro Ubirajara Pinheiro, Geralda Natali Pinheiro, Marineis Pinheiro e Paulo César Pinheiro. O segundo grupo teve duas fases de seleção: com base na discografia do Toninho Pinheiro, na primeira fase foi dada a preferência aos músicos que gravaram diversos álbuns com Toninho Pinheiro; na segunda fase foram entrevistados músicos citados no decorrer das entrevistas da primeira fase. Foram entrevistados os seguintes músicos: Aluísio Pontes, Arismar do Espírito Santo, Cesar Camargo Mariano, Clayber de Sousa, Eduardo Gudin, Hector Costita, Hilton Jorge Valente, Jorge Oscar, Karlãum, Lilo Aguiar, Lito Robledo, Paulo Paulelli e Sérgio Augusto Sarapo. O critério adoptado para o terceiro e último grupo foi o de selecionar bateristas que desenvolveram a sua carreira musical de forma contemporânea a Toninho Pinheiro ou bateristas que se consideram influenciados por ele. Os bateristas entrevistados foram: Alex Buck, Cléber de Almeida, Cuca Teixeira, Edu

Ribeiro, Jorginho Saavedra, Márcio Bahia, Milton Bigi, Nenê, Óscar Bolão, Pascoal Meirelles, Willian Caran e Zé Eduardo Nazário. No total foram realizadas vinte e nove entrevistas, assim distribuídas: quatro do grupo 1, treze do grupo 2 e doze do grupo 3. O entrevistado 2 do grupo 2, para além de ter atuado e gravado com Toninho Pinheiro é também um baterista, sendo assim, foi de extrema pertinência incluí-lo nos dois grupos.

O autor deste trabalho deixa aqui um agradecimento muito especial a todos os entrevistados pela disponibilidade com que se prestaram a colaborar.

2.3 Material

2.3.1 Entrevistas em formato semiestruturado

Em um primeiro momento foi realizado um levantamento bibliográfico de fontes que dialogam com o contexto em que o objeto de estudo se insere²⁸.

Todas as entrevistas foram realizadas em um intervalo de quatro meses entre dezembro de 2019 e março de 2020. Foi feito um primeiro contato para verificar o interesse e disponibilidade dos entrevistados. As entrevistas foram feitas de forma presencial ou por telefone, todas gravadas em formato áudio. Foram conduzidas a fim de obter um material empírico rico e denso o suficiente para ser tomado como fonte de investigação. As perguntas são distintas para os diferentes grupos e foi dado a todos os entrevistados a liberdade de discursarem sobre determinados temas. Foram elaborados guíões diferentes para cada um dos grupos de entrevistados, tendo-se procurado conduzir as entrevistas de maneira distinta com o intuito de ‘provocar’ um discurso mais ou menos livre, mas que atendesse aos objetivos da pesquisa e que fosse significativo no contexto investigado e academicamente relevante. O guião das entrevistas realizadas aos familiares de Toninho Pinheiro contém perguntas relativas ao percurso musical, hábitos e rotinas de trabalho do músico na sua juventude e na sua intimidade familiar. Para as entrevistas do grupo 2, o guião assentou em quatro perguntas básicas:

1. Como você conheceu o Toninho Pinheiro e como foi sua experiência profissional com ele?

²⁸ Ver Introdução

2. Você acredita que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira única de tocar?
Porquê?
3. Você presenciou alguma situação em que o Toninho se emocionou com música?
4. Quais eram as maiores influências musicais do Toninho Pinheiro?

Para as entrevistas do grupo 3, o guião era o seguinte:

1. Como você conheceu o Toninho Pinheiro?
2. Você se considera diretamente influenciado por ele?
3. Você acredita que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira única de tocar?
Porquê?
4. Você conhece a prática de tirar as pontas das baquetas adotada por Toninho Pinheiro?

As entrevistas decorreram com algum nível de informalidade, mas sem perder de vista os objetivos que levaram a busca de cada sujeito específico como fonte de material para a investigação. Depois de encerradas, as entrevistas foram transcritas e sujeitas ao que, Rosália Duarte, chama de “conferência de fidedignidade” (2004, p. 220).

2.4 Análise das entrevistas

No processo de análise das entrevistas seguiram-se as sugestões de Duarte (2004). De acordo com a autora, a interpretação de entrevistas semi-estruturadas pode ser feita recorrendo a análises temáticas por ser um recurso que “encurta o caminho” do pesquisador. Duarte explica que se pode “tomar o conjunto de informações recolhidas junto aos entrevistados e organizá-las, primeiramente, em três ou quatro grandes eixos temáticos, articulados aos objetivos centrais da pesquisa.” (Duarte, 2004, p. 222).

No presente estudo as informações recolhidas nas entrevistas foram organizadas nos seguintes eixos: 1) O Homem; 2) O Intérprete; 3) O Músico; 4) O Legado. Esses eixos foram articulados aos objetivos centrais da pesquisa, de modo a evidenciar a relação de Toninho Pinheiro com a Música Brasileira, a sua importância no desenvolvimento da linguagem da bateria brasileira e a sua relação com o contexto sócio-cultural da cidade de São Paulo. A partir destes quatro eixos foram construídos subeixos mais precisos e

específicos em torno dos quais foram organizadas as falas dos entrevistados recolhidas a partir da fragmentação dos discursos. Assim, para o eixo temático 1) O Homem foram definidos os sub-eixos: personalidade, dedicação à família e profissionalismo e pontualidade; para o eixo temático 2) O Intérprete foram definidos os sub-eixos: baterista sutil, interação musical e carácter melódico; para o eixo temático 3) O Músico foram definidos os sub-eixos: formação musical, influências, cultura musical, proatividade e criatividade; e para o eixo temático 4) O Legado foram definidos os sub-eixos: bateristas que foram influenciados, noite e gravações. No final, o cruzamento das falas dos entrevistados foi realizado pela articulação dos conteúdos destes quatro eixos e destes catorze subeixos temáticos.

Os resultados da análise do conteúdo das entrevistas estão descritos no sub-capítulo seguinte.

2.5 Resultados e discussões

2.5.1 O Homem

Neste primeiro grande eixo temático foram definidos quatro sub-eixos: **personalidade, dedicação à família e profissionalismo e pontualidade**²⁹.

A partir do subeixo temático **personalidade**, podemos constatar que: O seu carácter bonacheirão e o seu bom humor são atributos muito exaltados por aqueles que trabalharam ou conviveram com ele. “As poucas vezes que eu estive com o Toninho foi algo para se lembrar até hoje, era muito espirituoso. Uma grande figura com aqueles óculos grandes, debochado, sempre com boas piadas”. (E3, A3, p.127) “A Elis ria muito com as brincadeiras do Toninho” (E13, A2, p.121). “Ele tinha um bom humor, ele preparava a preparação, isso é uma delicadeza que poucos bateristas tem no mundo”. (E2, A2, p.90) Toninho Pinheiro não consumia bebidas alcoólicas e os seus dois únicos vícios eram o tabaco e o café: “Ele gostava de tomar café e conversar de madrugada, na hora que a temperatura estava mais fresca” (Ibdem). Dois dos entrevistados (E2, A2, p.90; E10, A2, p.116) lembraram a capacidade de Toninho Pinheiro de fumar e tocar bateria ao

²⁹ Todos os sub-eixos temáticos aqui definidos estão em negrito para possibilitar uma leitura mais dinâmica da análise das entrevistas.

mesmo tempo³⁰. O baterista possuía também uma maneira emotiva de se relacionar com a música. Em vários momentos é descrita, pelos entrevistados, a emoção de Toninho ao ouvir ou a interpretar uma música. De acordo com o entrevistado 10 do grupo 2, em situações de ensaio às vezes “ele punha uns vídeos de Jazz e chorava, chorava de emoção” (E10, A2, p.116). “Ele chorava ao ouvir uma música e até mesmo tocando, lacrimejava um pouco em algumas músicas, era emocionante de ver (E3, A3, p.134). O entrevistado 13 do grupo 2 descreveu um episódio parecido quando ouviram no carro de Toninho uma gravação de César Camargo Mariano a tocar um instrumento chamado *Vocoder* (p.118).

O Entrevistado 5 do grupo 2 realça a **dedicação** do baterista à **família**: “O Toninho era uma pessoa de família, sempre teve muita preocupação com os filhos e com a mulher, ele não era da noite. As vezes tinha de ficar a noite na rua porque tocava em algum lugar, mas nunca foi da turma dos malucos, pelo contrário” (p.117). Também o entrevistado 3 do Grupo 1 refere que “ele tinha um orgulho muito grande porque conseguiu sustentar a família com música em uma época muito difícil” (p.88). Como foi sempre um músico muito requisitado em diversos trabalhos, Toninho dividia seu tempo entre a música e a família, sendo que não levava o trabalho para dentro de casa (E1, A1, p.78; E2, A1, p.80; E4, A1, p.87). Através dos depoimentos dos entrevistados do grupo 1 é possível concluir que o baterista não tinha o hábito de praticar música em casa (Ibdem). Raras foram as vezes em que montou a bateria em sua casa (Ibdem) e o convívio com a música em casa limitava-se à audição constante de discos que ele gostava, principalmente de Jazz (Ibdem). Toninho possuía, ainda, o hábito de ouvir música em casa com fones de ouvido e no carro (E3, A1, p.87; E12, A2, p.119).

O **profissionalismo e a pontualidade** de Toninho Pinheiro são outras duas características salientadas por grande parte dos entrevistados: “Ele era extremamente profissional em todos aspectos referente à profissão. Camaradagem, aplicação, horário e tinha um ótimo senso de humor”. (E8, A2, p.113) “Se ele tinha um *show* ou uma gravação ou qualquer coisa que precisasse dele, com pelo menos uma hora de antecedência ele já estava lá. Ele era o primeiro a chegar e o último a sair” (E5, A2, p.82). “Era excelente, foram cinco anos tranquilos trabalhando. Fora a pontualidade, profissionalismo, discrição, tocando em um volume baixinho que eu adoro. Sempre rindo, sempre solícito, sempre simpático”. (E10, A2, p.116)

³⁰ Tal cena pode ser vista no vídeo da música *Bossa na Praia* realizado durante a gravação do álbum 3 na Bossa no minuto 1:47 (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=ewSTa8oF85o>, acessado em 12/10/2020)

2.5.2 O Intérprete

Neste segundo eixo temático – O Intérprete – foram definidos três sub-eixos temáticos: **baterista sùtil, interacção musical e carácter melódico.**

Alguns traços se mostram mais evidentes dentro do estilo idiomático desenvolvido por Toninho Pinheiro ao longo de sua carreira. O traço idiomático que mais sobressai diz respeito a uma maneira sùtil de tocar que o baterista adotou na maior parte dos trabalhos em que colaborou. A partir do subeixo temático intitulado **baterista sùtil**, podemos observar que 20 dos 29 entrevistados consideram que Toninho Pinheiro tinha uma maneira leve de tocar bateria, traço que o contrapõe ao estilo adotado por outros bateristas como Edson Machado e Rubinho Barsotti³¹ (E1, A3, p.123;E6, A2, p.107;E9, A3, p.138;E4, A2, p.99;E3, A3, p.126). “O Toninho tinha um jeito de tocar sùtil, mais sùtil que os outros comparativamente. O Robinho era um “*approach*” mais de Big Band mesmo tocando em trio. Fazendo um paralelo com a história da bateria norte americana, o Toninho Pinheiro já seria mais um Paul Motian³², um samba um pouco mais espalhado, menos claro e mais sutil”. (E1, A3, p.123) Comparativamente, essa maneira sùtil de tocar situaria Toninho Pinheiro num grupo que inclui os bateristas Helcio Milito (E4, A2, p.103), Jorginho Saavedra (E2, A2, p.94; E4, A2, p.103), Wilson Bergami (E2, A2, p.94, E4, A2, p.103) e Dirceu Medeiros (E2, A2, p.93). Esse traço surge da necessidade, uma vez que o baterista é submetido a sucessivos concertos em que a bateria deve ser tocada de forma extremamente comedida, como em formações acústicas ou em pequenos restaurantes (E1, A3, p.124, E12, A3, p.145;E6, A3, p.135). Diversos bateristas enfrentaram problemas ao se adaptar a essa condição de trabalho na noite de São Paulo (E12, A3, p.149), Toninho entretanto é tido como um preceptor dessa maneira de tocar (E2, A3, p.125;E6, A3, p.135;E4, A3, p.130; E2, A2, p.94;E11, A2, p.118). Esse traço se refere tanto a faixa de dinâmica adotada pelo baterista quanto a todo um comportamento aparentemente simples na maneira de tocar. O conceito de tocar leve porem com “pressão” é muito importante na bateria brasileira, e é um traço buscado por boa parte dos bateristas (E2, A3, p.125;E3, A3, p.126;E2, A2, p.94; E6, A3, p.135). Da inevitabilidade de tocar a bateria nessa faixa de dinâmica, Toninho desenvolve grande

³¹ Rubens Antônio Barsotti, conhecido como Rubinho Barsotti (São Paulo, 1932 –2020) foi um baterista brasileiro. Membro fundador do Zimbo Trio.

³² Paul Stephen Motian (Providence, 1941 – Nova Iorque, 2011) foi um baterista de jazz norte-americano.

afinidade com as vassouras e chega a modificar as suas baquetas, a fim de imprimir um som ainda mais controlado (E1, A3, p.124;E5, A3, p.133;E7, A3, p.137;E11, A3, p.146). “Ele ia tocar de baquetas em um bar pequeno, tocava com uma leveza que você não percebia que ele estava tocando de baqueta.” (E6, A2 p.109)

A partir do subeixo temático **Interação Musical**, é possível constatar que Toninho Pinheiro possuía uma capacidade ímpar de se adaptar rapidamente ao contexto musical em que estivesse a atuar, principalmente quando em formações de piano-trio (E6, A2, p.111). Dentro dessa concepção leve de tocar, ele conseguia prover uma boa pulsação e possibilitar com que os demais músicos tocassem melhor (E2, A2, p.94). Ele transmitia uma grande segurança ao restante dos músicos durante a performance (E3, A2, p.96;E5, A2, p.111). Devido a essa natureza “respeitosa” de tocar (E7, A2, p.112;E5, A2, p.106;E11, A2, p.115;E2, A3, p.125;E3, A3, p.126), aliado a um gigantesco “suingue”³³ (E3, A3, p.126;E11, A3, p.147;E11, A2, p.118) e uma capacidade de perceber exatamente o que prover à música através da bateria vista como um instrumento acompanhador (E10, A3, p.143;E2, A2, p.98;E7, A2, p.112), Toninho Pinheiro era um músico extremamente requisitado pelos grupos e arranjadores (E2, A2, p.91;E3, A3, p.126; E11, A3, p.146).

O subeixo **Caráter Melódico**, de outra característica de Toninho Pinheiro: ele era uma baterista que tocava de maneira melódica (E2, A2, p.91;E5, A2, p.105;E7, A2, p.112), traço que pode em parte ser explicado pelo facto do baterista também ser cantor (E2, A3, p.123;E11, A2, p.118;E3, A3,p.127; E11; A3, p.146). Ele conseguia obter um grande número de timbres a partir de poucos tambores (E2, A2, p.97;E5, A2, p.106), chegando a sacar notas mais agudas no bombo. Ele não se esquecia que a bateria também é um instrumento melódico e procurava sempre os timbres certos (E7 A2, p.112;E5, A2, p.106), possuía uma forma de tocar “em cima” da melodia da música (E8, A2, p.113; E8, A2, p.132) e por vezes cantava enquanto tocava, abrindo vozes complexas (E8, A2,

³³ O termo “suingue” em português se refere a mesma expressão em música denominada *feel* em inglês. Para explicar o que é suingue dentro da ótica da rítmica afrobrasileira, podemos recorrer a Pinto (2001), que utiliza um conceito nomeado “rede flexível”. De acordo com o conceito, os eventos sonoros ocorrem dentro de uma determinada rede pré-definida de relações, constituída de fios imaginários que se cruzam e mantêm coeso o acontecimento musical (Pinto, 2001, p. 103). A natureza flexível dos fios imaginários permite que os eventos sonoros aconteçam sem qualquer tipo de rigidez e possibilita uma atuação própria do conjunto musical e da ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros, que se manifestam naquilo que os apreciadores nomeiam suingue (Idem). O autor ainda coloca que para esse fenómeno acontecer, é preciso que exista uma interação social através de um fazer musical em conjunto (Idem), e considera que a relação entre os músicos e dançarinos, através de estímulos visuais e sonoros, forma um círculo de ações recíprocas, que tem impactos sobre a “rede flexível” (Idem, p. 105).

p.113). Reagia na bateria junto com a harmonia, nunca ignorava a harmonia (E11, A2, p.118). Toninho Pinheiro cantava muito bem (E6, A2, p.110;E3, A3, p.127), o que de certa forma dava a ele um olhar diferenciado a bateria (E2, A3, p.125). “E tudo acontece porque ele é muito musical, ele foi pandeirista e tudo o que você tocava ele cantava.” (E2, A2, p.90)

2.5.3 O Músico

Para este terceiro eixo-temático foram definidos quatro seguintes sub-eixos: **formação musical, influências, cultura musical, proatividade e criatividade.**

Do subeixo **formação** podemos concluir que, apesar de não ter tido um estudo formal do instrumento, Toninho Pinheiro atuava em concertos, gravações e ensaios quase que diariamente (E4, A4, p.130;E1, A1, p.81;E2, A1, p.84;E4, A1, p.87), durante toda a carreira, o que explica, em parte, a tamanha desenvoltura no instrumento (E4, A3, p.131;E11, A2, p.118). Toninho com concertos que, muitas vezes, duravam quatro horas ou mais: “Ele ensaiava muito pouco, o ensaio dele era mental, e no momento que ele estava trabalhando, tocando”. (E4, A1, p.87); “Totalmente autodidata! Ele fez a escola”. (E6, A2, p.111)

No subeixo **influências** foram apontados os seguintes bateristas como tendo influenciado Toninho Pinheiro: Luciano Perrone (E2, A2, p.96), Buddy Rich (E2, A2, p.99), Louie Bellson (E2, A2, p.99), Helcio Milito (E1, A2, p.89), Turquinho (E2, A2, p.98), Joe Morello (E3, A2, p.100), Steve Gadd (E4, A2, p.103) e Dave Wackl (E12, A2, p.119). Pela lista é possível notar que os bateristas norte-americanos tiveram uma grande influência na construção do estilo de Toninho Pinheiro. O entrevistado 7 do grupo 3 afirmou que: “O Toninho era grande fã das Big Bands americanas e de interpretes de Jazz. Não só das grandes estrelas como Frank Sinatra e Ella Fitzgerald, mas também de todos os outros figurões da época. Ele tinha acesso a inúmeras gravações de cantores que se apresentavam com as Big Bands dos anos 1950 e 1960, como Duke Ellington, Count Basie, Les Elgar’s, Benny Goodman e tantas outras. O interessante é que ele estava sempre preocupado em aprender o que os bateristas dessas orquestras tinham de novidade.” (E7, A3, p.139) A confirmar como Toninho Pinheiro foi influenciado pelo baterista Joe Morello, o entrevistado 3 do grupo 2 afirmou: “Segundo o próprio Toninho, sua maior influência foi Joe Morello” (E3, A2, p.100), enquanto o entrevistado 6 do grupo

3 teceu o seguinte comentário acerca da performance de Toninho no álbum de Dick Farney de 1973: “naquele disco ele me lembrou na época o Joe Morello, com a mesma finesse, o mesmo sotaque, o mesmo refinamento” (E6,A3, p.134). Em relação aos bateristas brasileiros presentes nas influências apontadas pelos entrevistados, podemos notar que consta o nome de Luciano Perrone, junto com outros dois nomes Helcio Milito, que foi incluídos no grupo dos “bateristas sutis”, e Turquinho.

Relativo a **cultura musical** de Toninho Pinheiro o entrevistado 2 do grupo 2 afirmou: “Ele foi pandeirista e conhecia um monte de choro, ele tinha uma cultura musical muito grande, pelo próprio dia a dia dele” (E2, A2, p.90). O mesmo entrevistado também relembrou que “ele adorava um disco do Michel Colombier³⁴ com a orquestra do Rob McConnell³⁵”. Outra canção que Toninho Pinheiro gostava muito era *Maybe September* na versão de Jimmy Smith³⁶ e Wes Montgomery³⁷ (E2, A2, p.96). Já o entrevistado 4 do grupo 1 revela que Toninho tinha uma grande admiração pelos artistas Dave Brubeck³⁸, Paul Desmond³⁹ e o Oscar Peterson⁴⁰ (p.88). O entrevistado 1 do grupo 1, por sua vez, coloca o trompetista Miles Davis⁴¹ como uma das grandes paixões de Toninho (p.82). Pelos artistas e fonogramas descritos, nota-se mais uma vez que as influências de Toninho são constituídas por uma mistura de gêneros da música brasileira, como o choro e o samba, e do jazz.

A partir do subeixo **proatividade** podemos constatar uma outra característica pessoal de Toninho Pinheiro que foi exaltada pelos colegas: a sua iniciativa em formar os grupos musicais e indicar o repertório a ser executado (E1, A2, p.89;E2, A2, p.91;E10, A2, p.116). O entrevistado 2 do grupo 2 relembra essa característica de Toninho: “Eu adorava isso aí, dele montar os grupos, ele montava grupo e ensaiava, tinha um repertório, o Sabá me contou isso uma vez, que o Toninho era o grande responsável pela formação do Jongo Trio” (E2, A2, p.91). “Muitas sugestões de temas que a gente tocava o Toninho que dava, e quando ele falava era “batata”, era boa música” (E1, A2, p.89).

³⁴ Michel Colombier (Lyon, 1939 – Los Angeles, 2004) foi um compositor arranjador e maestro francês

³⁵ Robert Murray Gordon, mais conhecido por Rob McConnell (Londres, 1935 – Toronto, 2010) foi um trombonista, compositor e arranjador canadiano.

³⁶ Jimmy Smith (Pensilvânia, 1925 – Arizona, 2005) foi um organista norte-americano.

³⁷ John Lesly Montgomery (Indiana, 1923 – Indiana, 1968) foi um guitarrista de jazz norte-americano.

³⁸ David “Dave” Warren Brubeck (Concord, 1920 – Norwalk, 2012) foi um pianista de jazz norte-americano.

³⁹ Paul Desmond (Califórnia, 1924 – Manhattan, 1977) foi um saxofonista de jazz norte-americano.

⁴⁰ Oscar Emmanuel Peterson (Montreal, 1925 – Ontário, 2007) foi um pianista de jazz canadiano.

⁴¹ Miles Dewey Davis III (Alton, 1926 – Santa Mônica, 1991) foi um trompetista e compositor de jazz norte-americano.

O subeixo **criatividade** salienta a natureza inventiva de Toninho Pinheiro, mesmo em situações extramusicais. O entrevistado 13 do grupo 2 relembra também como a criatividade de Toninho era aproveitada no trabalho com música publicitária no estúdio Sonima: “Ele tocava bateria e percussões e era um exímio criador, com grandes ideias musicais na cabeça. [...] O Toninho cantava e criava assim como o Olavo, Diogenes, Cido Bianchi, Natan, Carla e eu” (E13, A2, p.122). A capacidade improvisatória do baterista foi também realçada pelo entrevistado 2 do grupo 2: “Ele brincava, conversava de uma maneira nonsense contigo durante uma hora e meia, só pelo som. Ele falava pelo som. Aí ele falava coisas, improvisava” (E2, A2, p.97). Este subeixo foi resumido de forma impar pelo entrevistado 2 do grupo 3: “As poucas vezes que o vi tocando ao vivo com certeza deu pra sentir a entrega desse Gigante pra Música e isso também fica muito claro nas gravações, a pulsação, a criatividade a favor do som”. (E2, A3, p.125)

2.5.4 O Legado

Para este terceiro eixo-temático foram definidos três sub-eixos: **bateristas que foram influenciados, noite e gravações**.

Dos treze bateristas entrevistados, nove consideram **que foram influenciados** pela linguagem de Toninho Pinheiro. Os quatro entrevistados sobranes atribuem suas maiores influências a Airto Moreira (E8, A3), Luciano Perrone (E9, A3), a Edson Machado (E10, A3), e a Edson Machado e Dom um Romão (E8 a 12, A3). Esses quatro entrevistados apontam ainda que essas escolhas foram tomadas por uma questão de afinidade de estilos (*Idem*).

Dentro dos grupos 2 e 3, observa-se que 5 entrevistados (E2, A2, p.94; E4, A2, p.103; E10, A2, p.116; E4, A3, p.131) apontam o entrevistado 5 do grupo 3 como o baterista que mais carrega traços idiomáticos de Toninho Pinheiro⁴². Este confirma essa ligação idiomática: “Eu procuro imitar o Toninho Pinheiro até hoje, com toda sinceridade.” (E5, A3, p.132). Em uma visita a um restaurante em São Paulo, o autor desta dissertação teve a oportunidade de assistir um concerto tocado pelo entrevistado 5 do grupo 3, onde apreciou a musicalidade desse baterista e de outros, que participaram do concerto, e constatou que já existe uma terceira geração de bateristas a adotar a maneira sutil do Toninho Pinheiro.

⁴² (Ver <https://vimeo.com/125677132>, acessado em 14/01/2021)

No subeixo temático **Noite**, 10 dos entrevistados relataram que conheceram o Toninho Pinheiro na noite paulistana, ocasiões compreendidas entre o final da década de 1950 e o começo da década de 1990. São lembradas situações em que Toninho Pinheiro tocava em bailes de mazurca e *Taxidancings*⁴³, típicos da década de 1950. Dois dos entrevistados afirmaram que conheceram o Toninho Pinheiro ao lado do pianista Pedrinho Mattar no João Sebastião bar no início da década de 1960 (E1, A2, p.97; E1, A1, p.89). Estão presentes ainda, nas entrevistas, situações referentes a noite em locais como: Hotel Cambridge, Hotel Renaissance, Regines, Havana Club, Bar da Virada, Hotel Marabá, Família Mancini, Hotel El Dourado, Marinos Bar, Djalmas, Planos Bar, Paladium, entre outros. Toninho Pinheiro teve uma estreita relação com a noite paulistana e atuou em bares, restaurantes e hotéis por toda a vida, participou ativamente dessa noite até o ano de 2004. Podemos afirmar que a história de Toninho Pinheiro se mistura a da noite paulistana, e ali o seu legado continua vivo, já a ser absorvido por uma terceira geração de bateristas.

Década de 1950: “Em São Paulo nos anos cinquenta, faziam bailes, tocavam Mazurcas”.
(E7, A3, p.138)

Década de 1960: “Eu fui tocar no João Sebastião Bar e nessa época o Toninho estava tocando lá junto com o Pedrinho Mattar”. (E1, A2, p.97)

Década de 1970: “Eu ia assistir ele com o Dick Farney no Regines e ele tocava super piano na maior pressão, tudo levinho, musicalidade”. (E2, A2, p.91)

Década de 1980: “Ajudava a montar a bateria, eu vi muito em uma boate chamada Antonio’s que ficava na Nove de Julho”. (E1, A1, p.81)

Década de 1990: “Era para tocar no Planos, um bar que existia na Oscar Freire perto do Supremo, lá eram três grupos que tocavam e eu fazia a “folga” de dois bateristas que eram o Toninho Pinheiro e o Zinho”. (E4, A,3 p.128)

⁴³ O Taxidancing era um tipo de danceteria muito comum no Rio de Janeiro e em São Paulo nas décadas de 1940, 1950 e início da década de 1960. Eram casas noturnas exclusivas para homens que pagavam para dançar com as bailarinas conhecidas como *Taxi Dancers*.

Anos 2000: Vim para cá em 2003, já estou aqui a dezessete anos. Aqui o Toninho chegou a fazer algumas coisas, mas já tivemos pouco contato porque ele foi envelhecendo, ficou doente. (E9, A2, p.114)

“O Toninho me ensinou a viver a música e a viver a noite.” (E5, A3, p.133)

Do subeixo **gravações**: Algumas gravações são consideradas mais relevantes dentro da carreira de Toninho Pinheiro e fazem parte do legado deixado pelo baterista. A gravação de *Amor até o fim*, do álbum *Elis* de 1974, é apontada por 6 entrevistados como uma das melhores faixas gravadas por Toninho Pinheiro (E2, A2;E5, A2;E11, A2; E4, A3;E6, A3;E11, A3) e 2 dos bateristas entrevistados relataram que foram muito influenciados por essa gravação (E4, A3 p.124; E6, A3, p.135). Outra gravação apontada pelo entrevistado 11 do grupo 3 como um grande ensinamento de Toninho Pinheiro corresponde a introdução da música *Mestre Sala dos Mares*, do mesmo álbum de Elis Regina. Dois entrevistados atribuem a criação da batida pilantragem ao baterista Toninho Pinheiro (E2, A2, p.93; E5, A2 p.107). “Os bateristas ficavam de olhos abertos para ele, era o cara que suingava, o néctar estava ali, o néctar é suingar, conseguir fazer o baixo e o piano tocarem juntos.” (E2, A2, p.94)

3. Biografia de Toninho Pinheiro

3.1 Início: Vida Profissional.

Antônio Pinheiro Filho, mais conhecido como Toninho Pinheiro, nasceu no dia 26 de dezembro de 1937 em São Paulo. Cresceu no bairro Belém, na zona central da cidade. Oriundo de famílias de imigrantes italianos da região da Calábria e portugueses de Trás-os-montes, ambas com fortes ligações à música, Toninho desde muito novo já tocava o pandeiro e os bongós nos saraus da família que aconteciam no bairro Belém. O avô, Antonio Anunciato, tocava bandolim e o tio, Osvaldo Anunciato, tocava violão. Juntos interpretavam repertório de choro e canções populares nas reuniões de família. Além disso, a mãe de Toninho, Philomena Anunciato, que cantava e tocava piano e acordeão, também teve forte influência na trajetória musical do filho e participava desses encontros musicais da família (E2, A1, p.85).

É o próprio Toninho Pinheiro quem, em 1978, conta como se deu sua iniciação musical⁴⁴:

Aos nove anos ganhei meu primeiro pandeiro para acompanhar meu tio, que tocava violão no estilo Dilermando Reis⁴⁵, e meu avô, que tocava bandolim. Praticamente sou de uma família de músicos. Minha mãe cantava em coral de igreja, assim como eu também participei de muitos coros de congregações. [...] Minha família costumava reunir para curtir um “sonzinho” e dessas reuniões passei para conjuntos regionais, ainda como ritmista amador, mas já com um esquema pré-determinado, e não de improviso, como a gente curti lá em casa. Era a época do Chorinho, da qual sinto muita saudade. De vez em quando ainda dou minha “canjinha⁴⁶” de pandeiro por aí (PINHEIRO, 1978, p.56).

⁴⁴ (Ver <http://velhidade.blogspot.com/2010/07/antonio-pinheiro-filho.html>, acessado em 12/03/2020)

⁴⁵ Dilermando Reis (Guratinguetá 1916 – Rio de Janeiro 1977) foi um violonista e compositor brasileiro.

⁴⁶ O termo “canjinha” se refere a uma participação informal em um concerto, sendo uma prática muito comum no meio do gênero musical Choro.



Figura 2. Toninho Pinheiro em sua fase de iniciação musical, foto tirada em situações de baile carnaval em 1945.

[Fonte: acervo familiar de Toninho Pinheiro]

As influências musicais de Toninho durante a infância extrapolam o choro, que era tocado em casa, e as práticas corais vivenciadas na igreja. Como morador do centro de São Paulo o jovem teve contato com as tradições carnavalescas que explodiram na cidade na década de 1940. Até aos treze anos de idade, Toninho Pinheiro acompanhava a mãe e a irmã nos cordões carnavalescos, que aconteciam no centro da cidade. Em casa ouvir a rádio era prática diária e a emissora favorita era a Rádio Nacional. Na casa do tio e do avô, que possuíam toca discos, os discos mais frequentes eram de música caipira, choros e valsas. Toninho cresceu nesse ambiente repleto de música e desde muito novo já tinha o sonho de ser baterista. Em casa utilizava objetos de cozinha para simular uma bateria e foi somente aos dezoito anos de idade que a mãe de Toninho conseguiu realizar o sonho do jovem e o presenteou com uma bateria de verdade (E2, A1, p.84). O baterista não teve um estudo formal de música, na mesma entrevista de 1978, Toninho Pinheiro relata apenas um curto período em que teve aulas de divisão⁴⁷ com um clarinetista chamado professor Códomo⁴⁸. Foi um músico praticamente autodidata, acredita-se não possuía grande prática de leitura musical. Em alguns roteiros de concertos encontrados no acervo de Toninho Pinheiro é possível perceber que o músico tinha algum conhecimento em leitura e notação musical (Ver figura 3). Porém, de acordo com relatos de outros músicos que trabalharam com ele, Toninho parece não possuir intimidade

⁴⁷ O termo aulas de divisão se refere ao ensino de ritmo e notação musical básica.

⁴⁸ Não foi possível precisar quem é o clarinetista professor Códomo.

suficiente para trabalhar com partituras (E12, A2, p.111) e preferia aprender tudo de ouvido (E12, A2, p.119).

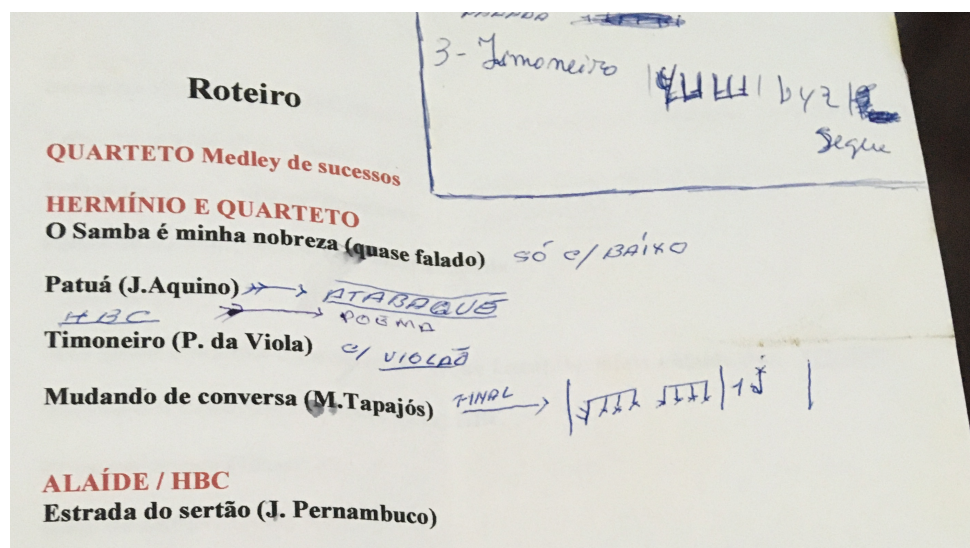


Figura 3. Roteiro de concerto com anotações musicais.

[Autoria do autor]

A trajetória como músico profissional de Toninho Pinheiro se dá dois anos após sua mãe o presentear com uma bateria, quando em 1958 o acordeonista conhecido como “Meninão”⁴⁹ o convidou para tocar em uma casa noturna de São Paulo chamada Boite Dragon. “A formação era a mais esquisita possível, o time era formado por bateria, acordeão e saxofone tenor. Era o famoso “bolerão”. A gente fazia meio na “raça”, embora os músicos fossem bons. Depois disso ataquei em várias casas noturnas, o que me deu muita “canja”. Foi a melhor escola que pude ter.” (Pinheiro, 1978, pg. 56). Ainda segundo o entrevistado 2, do grupo 1, foi preciso uma autorização dos pais para o músico participar desse trabalho na noite, visto que ele ainda não tinha vinte e um anos de idade e a lei em vigor no Brasil, na época, apenas permitia o ingresso de maiores de vinte e um nesse tipo de estabelecimento (E2, A1, p.85).

⁴⁹ Não foi possível precisar o nome real de tal acordeonista com base nas pesquisas desenvolvidas.



Figura 4. Primeira formação profissional de Toninho Pinheiro c.1958. Saxofonista desconhecido, Toninho Pinheiro, cantor desconhecido e o acordeonista Meninão.

[Fonte: Acervo familiar de Toninho Pinheiro]

Após o início da carreira na noite de São Paulo Toninho viria rapidamente a figurar como baterista em diversas formações, se tornando um músico muito requisitado na cena paulistana. Na mesma entrevista de 1978 Toninho afirma que o primeiro trabalho “a sério” que participou foi com o Manfredo Fest⁵⁰ trio, apesar de ter tocado e gravado com outros artistas antes do trio com Manfredo Fest. O seu nome pode ser encontrado como “Antoninho” no álbum *Robledo's Bar* do ano de 1955⁵¹ do pianista Robledo⁵², pela gravadora Columbia, além dos discos *Sempre Personalíssima* de Isaura Garcia⁵³ de 1959⁵⁴, *Eu, você e Walder Wanderley* de Walter Wanderley⁵⁵ e seu conjunto⁵⁶ também de 1959 e no álbum de João Gilberto⁵⁷ de 1961, todos pela gravadora Odeon.

Com base nos depoimentos do entrevistado 11 do grupo 2 (E.11 A.2 p.117) e em informação contida no website www.discogs.com, foi possível apontar o disco *Robledo's Bar* como o primeiro álbum que Toninho gravou. Pela audição do disco é possível notar

⁵⁰ Manfredo Irmin Fest (Porto Alegre, 1936 – Tampa Bay, 1999) foi um pianista, organista, saxofonista, arranjador e compositor brasileiro.

⁵¹ Robledo's Bar foi o primeiro álbum gravado pelo pianista argentino Robledo no Brasil (Ver https://www.discogs.com/pt_BR/Robledo-E-Seu-Conjunto-Robledos-Bar/release/11865411, acessado em 14/12/2019).

⁵² Antonio Rogelio Robledo (Córdoba, 1916 – São Paulo, 1975) foi um compositor e pianista argentino.

⁵³ Isaura Garcia ou Isaurinha Garcia (São Paulo, 1923 – 1993) foi uma cantora brasileira.

⁵⁴ (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=lbSMYyAZ3DU>, acessado em 14/12/2019)

⁵⁵ Walter José Wanderley Mendonça (Timbaúba, 1932 – São Francisco, 1986) foi um organista brasileiro.

⁵⁶ (Ver <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2012/07/10/um-musico-que--sai-do-esquecimento-48533.php>, acessado em 14/12/2019)

⁵⁷ João Gilberto Prado Pereira de Oliveira (Juazeiro, 1931 – Rio de Janeiro, 2019) foi um cantor violonista e compositor brasileiro.

que talvez a bateria fosse apenas uma tarola tocada com vassouras, sem bombo ou pratos. Sobre o álbum de João Gilberto de 1961 pela gravadora Odeon, que não possui ficha técnica no encarte, é possível encontrar o nome de Toninho Pinheiro atribuído como o baterista no livro *Chega de Saudade* de Ruy Castro: “Era a gravação do terceiro (na verdade, último) LP de João Gilberto para a Odeon – e que se chamaria apenas João Gilberto. João Gilberto queria que Wanderley fizesse no órgão um som particular de ronco de navio, para a abertura de “O Barquinho”. Wanderley não achava o tom certo e João Gilberto lhe mostrava – com a voz – exatamente o tipo de ronco que queria. Os músicos de Walter (Papudinho⁵⁸, trompete; Azeitona⁵⁹, contrabaixo; Toninho Pinheiro, bateria) ficavam assombrados: João Gilberto era capaz de produzir qualquer som com sua voz (CASTRO, 1990 p.295).”

Muito provavelmente Toninho não citou esses trabalhos na entrevista de 1978 por serem discos que não apresentavam seu nome no encarte e por serem trabalhos nos quais a bateria possuía um papel secundário nos arranjos, muitas vezes quase inaudível. Portanto o primeiro álbum em que podemos encontrar Antônio Pinheiro Filho a tocar na sua autêntica forma e com a alcunha Toninho Pinheiro contida no encarte é o álbum *Bossa Nova - Nova Bossa* de Manfredo Fest trio.

3.2 Era dos trios

A cena musical do fim dos anos 50 e começo dos anos 60 era muito intensa, a febre dos trios tomou conta do eixo Rio-São Paulo. Vários trios de sambajazz tiveram a oportunidade de registrarem seus trabalhos com composições próprias ou releituras (Favery, 2018, p. 30). O piano-trio é uma formação instrumental oriunda da tradição musical jazzística. Formados por piano, contrabaixo e bateria, geralmente são liderados pelos pianistas, que predominantemente realizam a função de solista. No jazz, a primeira gravação realizada com esta formação data do ano 1935, com o Jess Stacy⁶⁰ Trio (Muscarella, 2015, p.162). Em seu estudo intitulado “O trio de piano jazz no século XX: a evolução de um icônico paradigma do jazz”, Susan Muscarella define, como marco do

⁵⁸ José Lídio Cordeiro (Pernambuco, 1931 – São Paulo 1991) foi um trompetista brasileiro.

⁵⁹ Apesar de ser um importante contrabaixista da história da música brasileira, sendo considerado o primeiro a utilizar o baixo elétrico no Brasil, não foi possível encontrar dados sobre o músico. O compositor Hermeto Pascoal escreveu a música *Azeitona* em homenagem ao contrabaixista (Ver <https://souzalima.com.br/blog/as-caracteristicas-do-contrabaixo/>, acessado em 05/01/2021).

⁶⁰ Jesse Alexandria Stacy (Missouri, 1904 – Los Angeles, 1995) foi um pianista norte americano.

início do “paradigma do jazz piano-trio moderno”, a gravação do álbum *The Bud Powell Trio* de 1947 (Muscarella, 2015), um registro pioneiro no formato piano-trio para o estilo *bebop* no jazz dos anos 40, considerado por muitos autores o início da era moderna do jazz. A influência do jazz norte americano se fez clara no Brasil e os trios se tornaram populares, entretanto a tocar repertório de música brasileira, o que contribuiu para o surgimento do sambajazz. Esses piano-trios brasileiros também atuavam como bandas base para cantores e outras formações mais amplas. Na década de 1960 os trios tiveram o seu momento de glória e contribuíram para que a música instrumental fosse mais ouvida do que nunca no Brasil, que era um país praticamente surdo para tudo o que não fosse cantado. Os músicos presentes nesse contexto se viram inseridos em um excelente mercado de trabalho (Castro, 1990, p. 377).

José Domingo Raffaelli (2008) fez uma lista dos principais álbuns na formação piano-trio que foram gravados no Rio de Janeiro e em São Paulo nesse período:

Surgiram em São Paulo dezenas de músicos e conjuntos que aderiram ao sambajazz, entre os quais Zimbo Trio, com Amilton Godoy⁶¹, Luiz Chaves⁶² e Rubens Barsotti (LPs "Zimbo", "Zimbo convida Sonny Stitt" e "Caminhos Cruzados"), Breno Sauer⁶³ (LP "4 na Bossa"), Luiz Loy⁶⁴ Quinteto, Conjunto Som 4, Jongo Trio (LP "Jongo Trio"), Quarteto Novo, Manfred Fest Trio (LPs "Bossa Nova, Nova bossa", "Evolução" e "Alma Brasileira"), Pedrinho Mattar Quarteto, Guilherme Vergueiro (LPs "Naturalmente" e "Live in Copenhagen"), Erlon Chaves⁶⁵ (LP "Sabadabada"), Sambrasa Trio, Som 3, Os Cinco-Pados, Sansa Trio, Octeto de Cesar Camargo Mariano, Casé (LP "Samba Irresistível"), Luiz Chaves (LP "Projeção"), Paulinho Nogueira⁶⁶, André Geraissati⁶⁷ (fundador do emblemático Grupo D"Alma) e muitos mais (Raffaelli, 2008, pg. 4).

⁶¹ Amilton Godoy (Bauru – 1941) é um pianista brasileiro.

⁶² Luiz Chaves Oliveira da Paz (Belém, 1931 – São Paulo, 2007) foi um contrabaixista brasileiro. Era irmão do contrabaixista Sabá.

⁶³ Breno Sauer (São Sebastião do Caí, 1929 – Nilópolis, 2017) foi um pianista, acordeonista e vibrafonista brasileiro.

⁶⁴ Luiz Machado Pereira (São Paulo, 1938 – 2017) foi um pianista, acordeonista e maestro brasileiro.

⁶⁵ Erlon Chaves (São Paulo, 1933 – 1974) foi um pianista, cantor, arranjador e maestro brasileiro.

⁶⁶ Paulo Artur Mendes Pupo Nogueira (Campinas, 1927 – São Paulo, 2003) foi um músico, compositor, cantor e violonista brasileiro.

⁶⁷ André Luiz Geraissati (São Paulo – 1951) é um instrumentista e compositor brasileiro.

Toninho Pinheiro é um dos músicos que participa em, pelo menos, quatro formações distintas: Jongo Trio, Manfredo Fest Trio, Pedrinho Mattar Quarteto e Octeto de Cesar Camargo Mariano.

3.2.1 Manfredo Fest Trio

O piano-trio esteve presente em toda a vida de Toninho Pinheiro. Desde o primeiro álbum em que ele considera a sua participação, com Manfredo Fest em 1963, até o penúltimo disco gravado em sua vida, em 2002 com os 3 na Bossa. O entrevistado 4 do grupo 2 revelou como se deu a formação do Manfredo Fest Trio:

Olha, a muitos anos atrás eu soube do Toninho porque ele trabalhava em um tipo de bar em que as mulheres dançavam com os homens⁶⁸. Eu sei que ele tocava bateria com o Jimmy⁶⁹. Aí nós nos conhecemos e foi feito um convite a ele para tocar comigo em um lugar chamado Marinos Bar em São Paulo, que ficava na praça Franklin Roosevelt. Nesse Marinos Bar nos começamos a tocar com um pianista, que depois foi para o Rio de Janeiro, chamado Dias. Do Dias passou para um outro pianista, que não sei se era uruguaio, chamado Nelson. E fomos tocando, um dia o porteiro disse que havia um senhor que queria falar com a gente, era o Manfredo Fest. Ele apareceu lá e disse que estava procurando um lugar para tocar e o Nelson estava saindo. Eu falei pra ele dar uma canja com a gente e aí ele entrou no bar e demos uma canja. Nessas alturas nos montamos um trio que ele, o Manfredo, pediu para colocar o nome dele em homenagem ao seu pai. Então ficou Manfredo Fest Trio. Nós gravamos um disco de boleros e depois gravamos alguns discos também junto com o Hector Costita⁷⁰. Acho que dois ou três LP's nós gravamos, *Bossa-Nova Nova-Bossa* também, alguns discos assim que eu me recordo. Esse foi o primeiro trabalho de trio que o Toninho fez, primeiro trabalho meu como contrabaixista na época porque hoje eu já não sou mais. Como contrabaixista eu tive o prazer de ter essa introdução na vida com o Toninho (E4, A2, p.102).

Sobre o período em que tocou com o Manfredo Fest trio, o entrevistado 6 do grupo 2 relembra: “Começamos mais ou menos na mesma época mas tocávamos em bares diferentes. Ele tocou depois, por exemplo, com o Manfredo Fest. [...] Ele falava: “- *Olha*

⁶⁸ Taxidancing

⁶⁹ Não foi possível precisar quem é o músico chamado Jimmy.

⁷⁰ Hector Costita (Buenos Aires – 1934) é um saxofonista e flautista radicado no Brasil.

é o estilo *George Shearing*⁷¹” e o Toninho tocava *George Shearing*” (E6, A2, p.110). Pela afirmação deste entrevistado, ao citar o estilo “*George Shearing*”, é possível perceber que existia uma influência direta da estética da música jazz no trabalho do Manfredo Fest trio. Cabia ao baterista conseguir fazer uma adaptação da sonoridade dos diferentes estilos de jazz para o universo da rítmica brasileira, que era o que imperava nas obras apresentadas pelo trio⁷². O sambajazz foi justamente um movimento de renovação do samba instrumental, com a incorporação de “novidades” extraídas da música jazz e Toninho Pinheiro esteve ativamente presente nesse movimento na noite paulistana dos anos 1950 e 1960 (Gomes, 2010). O músico teve a oportunidade de vivenciar o período de consolidação da Bossa Nova, bem como o que ocorreu no meio musical de São Paulo antes de 1958, tido para muitos estudiosos, como (Gomes, 2010) e (Santos, 2014), como a data de inauguração da Bossa Nova.

Com o Manfredo Fest Trio Toninho gravou dois discos, *Bossa Nova – Nova Bossa* em 1963 e *Evolução* em 1964. O primeiro em quarteto com o saxofonista Hector Costita e o segundo em um sexteto que contava com flauta, trompete e trombone. No disco *Evolução*, Toninho Pinheiro gravou apenas metade do disco e a outra metade foi gravada pelo baterista Antônio Anunciação⁷³, não foi possível precisar quais faixas cada baterista tocou nesse disco. O repertório desses álbuns é composto por uma seleção de temas de diversos compositores da bossa nova além de composições originais do pianista Manfredo Fest.

3.2.2 Pedrinho Mattar Trio

No início da década de 1960 Toninho tocava também em um hotel chamado Cambridge juntamente com o pianista Pedrinho Mattar e o contrabaixista Sabá, com quem viria a ter uma longuíssima relação de trabalho em diversas formações ao longo de sua vida. Pedro Mattar (São Paulo, 1936 – Santos, 2007) foi pianista de formação erudita e presença marcante na música brasileira, atuava junto a outros músicos no João

⁷¹ Sir George Shearing (Londres, 1919 – Londres, 2011) foi um pianista britânico.

⁷² Ver Capítulo Interações musicais.

⁷³ Antônio Ferreira da Anunciação foi um baterista e percussionista brasileiro. Apesar de ter gravado com grandes nomes da música brasileira, não foi possível precisar mais informações (Ver <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musico/7402>, acessado em 05/01/2021).

Sebastião Bar, no bairro da Consolação, em São Paulo, freqüentado por nomes que eram ou seriam destaque no mundo da música (C. G. Machado, 2008 p. 135). Toninho Pinheiro também atuava com Pedrinho Mattar no João Sebastião Bar, que reunia figuras como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Chico Buarque⁷⁴, Arthur Moreira Lima⁷⁵, Johnny Alf, Taiguara e muitos outros (Borelli, 2005, pp.98-101). Como lembra Claudette Soares, contratada como cantora para a ocasião de inauguração da casa, “em pouco tempo, o João Sebastião Bar tornou-se o templo da bossa nova em São Paulo, com a mesma força que teve o Beco das Garrafas no Rio⁷⁶”. Com Pedrinho Mattar, Toninho Pinheiro gravou três discos: *Pedrinho Mattar e seu conjunto* em 1963, *Bossa Nova* em 1964 e *Pedrinho Mattar N°3* em 1965. O primeiro e o segundo com o baixista Mathias Mattos⁷⁷ e o guitarrista Ayres dos Santos e o terceiro em trio com o baixista João Soto Aguilar. O repertório desses discos é composto essencialmente por releituras de obras de importantes autores da bossa nova, tais como Tom Jobim, Sérgio Mendes e Johnny Alf. Toninho Pinheiro voltou a gravar boa parte desses temas mais tarde com outras formações, como por exemplo, a música *Balanço Zona Sul* de Tito Madi, que foi regravada em 1968 ao lado do cantor Wilson Simonal e no mesmo ano com trio Som 3, no álbum *Som Três Show*, em versão instrumental. O autor Rafael Tomazoni Gomes (2017) em seu trabalho sobre César Camargo Mariano, faz uma análise dessa gravação do Som 3, onde os músicos imitam propositalmente os estilos dos norte-americanos Errol Garner⁷⁸, George Shearing, Ray Charles e Oscar Peterson.

3.2.3 Jongo Trio

Após a experiência com o Manfredo Fest e com o Pedrinho Mattar, Toninho formou o grupo que talvez tenha sido o mais importante de sua carreira: o Jongo Trio. Formado inicialmente, por Cido Bianchi no piano, Sabá no contrabaixo e Toninho na bateria. O Jongo trio foi fundado no final do ano de 1964 e o nome foi uma sugestão da pianista Vera Brasil. Se destacavam pela qualidade das interpretações que continham belos arranjos vocais. Sobre o Jongo Trio, Castro (2008, p. 374) afirma que “[...] ninguém

⁷⁴ Francisco Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro, 1944) é um cantor, compositor e escritor brasileiro.

⁷⁵ Arthur Moreira Lima Jr. (Rio de Janeiro, 1940) é um pianista erudito brasileiro.

⁷⁶ (Ver <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/01/1568803-arquivo-aberto---muito-alem-de-um-bar.shtml>, acessado em 9/10/2020)

⁷⁷ Não foi possível reunir dados sobre o contrabaixista Mathias Mattos.

⁷⁸ Errol Louis Garner (Pensilvânia, 1921 – Los Angeles, 1977) foi um pianista de jazz norte americano.

poderia imaginar que ainda pudesse surgir algo espetacular sob os céus da Bossa Nova no departamento dos trios". O trio lançou o primeiro álbum em 1965, onde estão as canções "Feitinha Pro Poeta" de Baden Powell e "Vai João" de Vera Brasil⁷⁹. O Jongo Trio chegou a acompanhar o violonista Baden Powell e a cantora Alaíde Costa em algumas apresentações, como na boate Cave na rua da Consolação, onde o músico cedeu essa composição para o trio. O depoimento do próprio Sabá revela como se deu essa oferta de Baden Powell para gravarem a sua música:

"Nós aguardávamos a hora da apresentação, numa cozinha no fundo da boate, quando perguntei ao Baden se não tinha umas músicas para o nosso novo disco. Ele disse que sim e tocou 'Feitinha para o Poeta', dele e Lula Feira, composta em homenagem a Vinícius de Moraes. [...] acabou sendo o grande sucesso da carreira do Jongo Trio" (SABÁ apud Borelli, 2005, p. 90).

No mesmo ano de 1965 o Jongo Trio acompanhou Jair Rodrigues e Elis Regina no espetáculo Dois na Bossa, nos dias 8, 9 e 12 de abril no Teatro Paramount. Esses concertos resultaram em um disco gravado ao vivo na ocasião e lançado pela gravadora Phillips. O disco foi um recordista de vendas no Brasil, sendo o primeiro a ultrapassar a marca de um milhão de cópias vendidas no país (C. G. Machado, 2008, pp. 60-61). "O show foi uma criação do jornalista Walter Silva. Ele teve visão comercial, reuniu as principais revelações da noite e as transformou em realidade. Naqueles três dias, a avenida Brigadeiro Luiz Antônio parou e lotou o teatro (Borelli, 2005, p. 115)." O concerto inicialmente seria com Elis Regina e Wilson Simonal e Zimbo Trio, mas Simonal excursionou com o Zimbo para o Peru, e o produtor Walter Silva acertou com Elis Regina e Baden Powell. Baden Powell acabou por realizar uma tournée em Alemanha e restou aos produtores fazer um novo arranjo, desta vez com Elis Regina, Jair Rodrigues e o Jongo Trio (C. G. Machado, 2008, p. 60). A polêmica em relação a esse disco, gravado na ocasião, se deu ao fato de ter sido lançado sem nenhum crédito atribuído ao Jongo Trio, o que levou muitos admiradores a acreditarem que se tratava do Zimbo Trio. Na década de 1990, os integrantes do Jongo Trio chegaram a mover uma ação judicial contra

⁷⁹ Vera Brasil, nome artístico de Vera Lelot (São Paulo, 1932 – Araçoiaba da Serra, 2012) foi uma cantora, compositora e instrumentista brasileira.

a gravadora Phillips, por não nada terem recebido nas vendas do disco (Borelli, 2005, p. 117).



Figura 5. Jair Rodrigues, Elis Regina e Jongo Trio discutem o repertório com o produtor Walter Silva no teatro Paramount

[Fonte: Mapa publicado no livro *Noites Paulistanas* de Helvio Borelli, São Paulo: Arte & Ciência, 2005, p. 116]

Apesar do imenso sucesso inicial do Jongo, o grupo se desfez no final do ano de 1965, com a saída do pianista Cido Bianchi. Vale lembrar que apesar da dissolução do Jongo Trio, no ano de 1966 foram lançados dois álbuns que contaram com a participação do Trio, ambos gravados ainda em 1965: *Claudette Soares, Taiguara e Trio - 1º Tempo 5 x 0*, pela gravadora Phillips e *4º Festival da Balança – O maior show universitário do Brasil*, pela RCA Victor. O Jongo Trio ainda retomou as atividades na década de 1970, no ano de 1970 gravou o álbum *Jongo* com Cido Bianchi no piano, Clayber no contrabaixo, Turquinho na bateria e Erlon José nos vocais. Nesse período o Jongo era conhecido como Jongo Trio e Companhia. Dois anos depois gravaram o álbum *Jongo Trio*, dessa vez com Clayber no contrabaixo, Toninho Pinheiro na bateria e Paulo Roberto⁸⁰ no piano. Na década de 1970 o Jongo se apresentava em diferentes casas em São Paulo e muitas vezes a formação variava, de acordo com a disponibilidade dos músicos. O próprio Sabá também tocava com o Jongo quando era necessário. O Jongo trio voltou a gravar em sua formação original no ano 2002, com participações de Karläum

⁸⁰ Paulo Roberto do Espírito Santo (Santos 1949 - ?) foi um pianista, compositor e arranjador brasileiro. É irmão do multi-instrumentista Arismar do Espírito Santo.

no baixo, Léa Freire na flauta e Natan Marques na guitarra elétrica, violão e vozes, trata-se do álbum *Jongo Trio* pela gravadora Diebold. O trio se reuniu também, em sua formação original, no CD *Sambaland Club*, de Wilson Simoninha pela editora Trama em 2002, na faixa de número sete: *Ela é carioca/Samba Carioca*.

3.2.4 Som 3

Na já referida entrevista de 1978, Toninho conta como se formou o Som 3:

Com o Jongo Trio desfeito, o Sabá me alertou que o César Camargo Mariano estava parado e sugeriu que formássemos um novo grupo. Surgiu, então, o Som 3. A princípio começamos a atuar no próprio Fino da Bossa⁸¹, mas depois, através de um convite do Wilson Simonal, passamos a trabalhar com ele, que estava lançando a música *Mamãe Passou Açúcar em Mim* (Pinheiro, 1978, p.57).

O grupo Som 3 se forma então no ano de 1965 numa temporada de shows com Baden Powell e Alaíde Costa na boite Cave, da rua Consolação, em São Paulo, e já contavam com a participação de César Camargo Mariano na iluminação. Mariano havia chegado recentemente em São Paulo e a convite do baixista Sabá foi atuar como iluminador nesse espetáculo. Na ocasião em que Bianchi se afastou do grupo Mariano se mostrou a melhor opção para o substituir, uma vez que conhecia bem o repertório apresentado além de que era um excelente pianista e cantor, características que o encaixavam perfeitamente na música do grupo. Dado que o nome Jongo Trio havia sido registrado pelo pianista Cido Bianchi, com a saída dele foi necessário encontrar um novo nome. Inspirados pelo grupo norte-americano *The Three Sounds* baptizaram-no Som Três (Alonso, 2011 p. 45). “Uma das primeiras exposições do novo grupo foi no *Spotlight* da TV Tupi. ‘Simonal ficou louco com o nosso conjunto’, recorda-se Sabá, e o trio acabou acompanhando o cantor por seis anos⁸² (Alonso, 2011 p. 45).” O Som 3 alcançou

⁸¹ O Fino da Bossa foi um programa líder de audiência exibido pela TV Record São Paulo, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues entre os anos de 1965 e 1967.

⁸² O Jongo Trio voltaria a se reunir no CD *Sambaland Club*, de Wilson Simoninha (Trama, 2002). Participa da faixa 7 (“Ela é carioca”/“Samba do carioca”).

rapidamente um sucesso a nível nacional, com a participação no programa *O Fino da Bossa*, ainda fruto do disco gravado com o Jongo Trio. A TV Record se aproveitou do imenso sucesso dos concertos no teatro Paramount para criar uma linha de shows que era exibida diariamente em horário nobre (Mariano, 2011, p. 161). No *Fino da Bossa* o Som 3 se apresentou por pouco tempo e foi substituído pelo Zimbo Trio, porém no mesmo ano de 1965 receberam um convite e passaram a atuar como banda base nos concertos e gravações de Simonal, em especial no programa *Show em Simonal*, que era exibido as quartas feiras também na TV Record (Mariano, 2011, pp. 161-163).

Além de diversos discos ao lado do cantor Wilson Simonal, o Som 3 gravou seis álbuns com o nome do grupo: *Som 3* em 1966, *Som Três Show* em 1968, *Som 3 Vol. II* em 1969, *Tobogã* e *Um é pouco, dois é bom, esse Som 3 é de mais* em 1970. No ano seguinte, é lançado ainda mais um, já com o grupo desfeito. Trata-se de uma coletânea de músicas selecionadas dos cinco álbuns anteriores. Nesses álbuns é possível observar uma sonoridade bem diferenciada daquilo que era apresentado pelo Jongo Trio, o Som 3 também continha arranjos vocais, assim como o Jongo Trio. O Som 3, à semelhança do Jongo Trio, também continha arranjos vocais, porém o repertório era extremamente variado, com diversos ritmos brasileiros, latinos e norte americanos.

O trabalho do SOM 3 na TV Record resultou em diversas parcerias que fizeram parte da vida musical de Toninho Pinheiro nesse período e no futuro da carreira do baterista. Com a cantora Eliseth Cardoso o trio gravou o álbum *Muito Elizeth*, que foi concebido após as participações no programa *Bossaudade*, o programa das terças feiras na TV Record, em 1965 e 1966. Desse álbum, a convite do produtor Haroldo Costa⁸³, surgiu a oportunidade de acompanhar a cantora no Festival Internacional de Artes Negras em Dakar, no Senegal, primavera de 1966, um evento que reuniu nomes como Clementina de Jesus⁸⁴, Aaulfo Alves, Mestre Pastinha⁸⁵, Paulinho da Viola, Elton Medeiros⁸⁶ e Duke Ellington⁸⁷, além do pintor Heitor dos Prazeres⁸⁸. Elizeth Cardoso e o SOM 3 representavam a Bossa Nova no festival. Ainda na programação da TV Record o trio

⁸³ Haroldo Costa (Rio de Janeiro, 13 de maio de 1930) é um ator, escritor produtor e sambista brasileiro.

⁸⁴ Clementina de Jesus da Silva (Valença, 1901 - Rio de Janeiro, 1987) foi uma cantora de samba.

⁸⁵ Vicente Ferreira Pastinha (Salvador, 1889 – 1981) foi um dos principais mestres de Capoeira da história.

⁸⁶ Éilton Antônio Medeiros (Rio de Janeiro, 22 de julho de 1930 – 4 de setembro de 2019) foi um compositor, cantor, produtor musical e radialista brasileiro.

⁸⁷ Edward Kennedy Ellington (Washington, 1899 - Nova Iorque, 1974) foi um compositor de jazz, pianista e líder de orquestra estadunidense. Foi uma das maiores referências no jazz desde a década de 1920 até à de 1960.

⁸⁸ Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro, 1898 – Rio de Janeiro, 1966) foi um compositor, cantor e pintor brasileiro.

também acompanhou, em alguns episódios do *Show do Dia* ⁷⁸⁹, o cantor Dick Farney, com quem Toninho e Sabá viriam a ter uma longa relação de trabalho no futuro (Mariano, 2011, p. 163).



Figura 6. Som 3 – Toninho Pinheiro, César Camargo Mariano e Sabá, 1969. Capa do LP *Som Três Vol. II*.

[Fonte: Coleção particular do autor desse trabalho]

3.2.5 Dick Farney Trio

O SOM 3 se dissolveu no início da década de 1970, mas Toninho Pinheiro e Sabá se mantiveram juntos e envolvidos em diversos trabalhos nas décadas seguintes.

Dick Farney era um pianista e cantor brasileiro muito cultuado desde a década de 1940, o artista viveu em Los Angeles entre 1947 e 1948 e era conhecido por ser praticamente o único interprete brasileiro de Jazz a viver nos Estados Unidos na época, quando possuía um contrato com a rádio americana NBC e cantava regularmente no *Milton Berle Show* (Castro, 2002, p. 24). Dick foi o primeiro interprete a gravar a canção *Tenderly* do compositor Walter Gross⁹⁰(Castro, 2002, p. 25). Se considerava diretamente influenciado pelo cantor e ator Bing Crosby, foi um dos responsáveis pela criação e

⁸⁹ O programa mensal *Show do Dia 7* reunia todo o elenco humorístico e musical da emissora Record em um programa de longa duração, no qual se exibia todo o seu potencial artístico (Mariano, 2011, p. 162). - Amorim E.R. *A Fase Áurea da TV Record* (Ver <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tvrecord.pdf>, acessado em 08/09/2020).

⁹⁰ A primeira gravação de "Tenderly", de Walter Gross, que se tornaria sucesso internacional na voz de Nat King Cole, foi gravada por Dick Farney em quinze de junho de 1947 e lançada pela Majestic Records. Apesar da cantora Sara Vaughan afirmar que fora a primeira a gravar o tema, a sua versão foi gravada no dia dois de julho de 1947.

desenvolvimento da Bossa Nova e era proprietário de uma casa noturna em São Paulo chamada Djalma's, onde se apresentava constantemente (Borelli, 2005, p. 19). Em Nova Iorque Dick Farney chegou a participar em apresentações com Nat King Cole, Bill Evans e David Brubeck (DCAMPB, 2021).

Em 1971, Farney convidou Toninho e Sabá para o acompanharem em todo os concertos e gravações. A parceria terminou em 1977, ano que Sabá se afastou sendo substituído pelo baixista Renato Loyola (E6, A2, p.105). Dick Farney sempre dizia a Toninho que queria que ele fosse o último baterista a tocar com ele e de fato foi o que aconteceu, já que o baterista tocou com o cantor até o seu falecimento, em 1987 (E3, A2, p.84). No especial⁹¹ da TV Cultura de 1972, antes de interpretarem *Teresa da Praia*, Farney apresentou assim a sua banda:

“Aqui no Brasil eu conheci vários músicos, e tive vários trios. Que eu me lembro, quando eu vim para São Paulo o meu primeiro trio foi com Rubinho na Bateria, Chu Viana no contrabaixo. Depois tive Luiz Chavez, irmão do Sabá e Heraldo, depois como baterista tive o Claudio Slon, enfim, vários músicos. E hoje eu estou muito feliz porque encontrei com esses dois “caras” bacanas. Sabá no contrabaixo e Toninho na bateria, que a parte de ser baterista também é cantor e me “quebra um galho” porque sempre nós cantamos o *Teresa da Praia* de Tom Jobim” (Dick Farney, especial cultura 1972).

Ao lado de Toninho Pinheiro Farney gravou pelo menos sete discos. Em 1973 Farney, Toninho e Sabá gravaram ao vivo um concerto no auditório do jornal O Globo, que resultou num álbum constituído apenas com clássicos do Jazz, intitulado *Concerto de Jazz ao vivo*, lançado pelo London Records e produzido pelo radialista Paulo Santos. Entre 1977 e 1987 o trio se tornou um quarteto com o auxílio do pianista Gogô, com Dick Farney como cantor. O entrevistado 6 do grupo 3 em entrevista, acerca da performance de Toninho nesse álbum de 1973, afirma que Toninho Pinheiro era um músico extremamente versátil e transitava com facilidade entre a música brasileira e o Jazz. Para o entrevistado 6 do grupo 3, Toninho possuía um sotaque jazzístico muito fiel e era de fato um jazzista e profundo conhecedor desse gênero musical. O mesmo entrevistado compara o estilo de Toninho Pinheiro ao do baterista norte americano Joe Morello, em relação ao sotaque e ao refinamento na maneira de tocar.

⁹¹ (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=M7cxf7HM7ds&t=1374s>, acessado em 05/10/2020)

“O Toninho era um batera que parecia um batera americano, no bom sentido, porque ele sacava a onda, tocava com fidelidade. Além da coisa da música brasileira” (E6, A3, p.134).

Segundo o entrevistado 4 do grupo 1, Toninho Pinheiro se considerava um jazzista e a oportunidade de tocar com Dick Farney, para ele, era a realização de um sonho (E4, A1, p.87).

Durante a década de 1980 Toninho Pinheiro gravou pelo menos três álbuns pelo selo *O Som da Gente*⁹², que foi uma empresa de grande importância para a música brasileira, tratava-se de uma gravadora voltada exclusivamente para a produção de música instrumental, um acontecimento até então inédito no Brasil. A empresa produziu, ao todo, 46 discos, que representam uma parte bastante significativa dos lançamentos daquele segmento, no período (Mueller, 2005 p. 7). Pelo selo Toninho Pinheiro gravou um disco com o pianista Cido Bianchi, um álbum com a fusão de elementos eletrônicos como teclados, sintetizadores e percussões eletrônicas. Esse álbum contou com a participação dos músicos Arismar do Espírito Santo, Nailor Proveta e Oswaldinho da Cuíca. Outros dois álbuns de Dick Farney foram gravados pelo O Som da Gente, o LP *Noite* em 1981 e o LP *Feliz de Amor* no ano de 1983. Os artistas que gravavam no Som da Gente eram em sua maioria amigos dos donos da gravadora e tinham uma relação quase que familiar (Mueller, 2005 pp. 82-83), Toninho Pinheiro fez parte desse seleto grupo de músicos e gravou diversos álbuns com artistas que também fizeram parte da história do O Som da Gente.

Em 2000, com idealização da Confederação Nacional da Indústria, foi produzido um disco póstumo de Dick Farney. A partir faixas de piano solo, gravadas em fita K7 entre 1973 e 1976 na casa em que Farney residia, Toninho Pinheiro e Sabá adicionaram o baixo e a bateria em cinco músicas, que resultou no álbum *Reserva Especial* (Laranja, 2016).

⁹² O selo Som da Gente, ativo entre os anos de 1981 e 1992, foi criado e gerenciado pelo casal de compositores Walter Santos e Teresa Souza.



Figura 7. Toninho Pinheiro, Dick Farney e Sebastião Oliveira da Paz
[Fonte: acervo familiar de Toninho Pinheiro]

3.3 MPB

A autora Juliana dos Santos Rodrigues em seu trabalho sobre a MPB, descreve uma mudança de sonoridade da MPB através das décadas de 1960, 1970 e 1980. Sendo a década de 1960 classificada como a “corrente acústica” da música brasileira, influenciada diretamente pelo jazz e pela bossa nova (Rodrigues, 2018, p.22). Em meados da década de 1960 surge uma corrente influenciada pelo rock de Chubby Checker e Little Richard, e na década de 1980 outra corrente que incorpora elementos da música pop norte-americana e da música eletrônica de Kraftwerk, New Order e Art of Noise (Rodrigues, 2018, pp. 23-28). Toninho Pinheiro participou de todas essas correntes da MPB, desde o primeiro trabalho com a cantora Elis Regina, que faz parte da dita “corrente acústica”, até discos que incorporam elementos eletrônicos ao lado da cantora Vânia Bastos, por exemplo. A faceta rock de Toninho Pinheiro pode ser contemplada em gravações ao lado da própria Elis, com o cantor Branca Di Neve e também na Pilantragem, de Wilson Simonal.

3.3.1 Wilson Simonal

Toninho Pinheiro acompanhou o cantor Wilson Simonal por um período de seis anos, juntamente com o trio Som 3. O baterista e seu trio desenvolveram uma intensa relação profissional com o cantor Wilson Simonal e se dedicaram quase que exclusivamente a esse trabalho entre 1965 e 1971. Wilson Simonal foi um dos artistas que mais vendeu discos no Brasil nesse período e foi considerado o terceiro cantor mais popular do Brasil em 1969 (Alonso, 2011 p. 15). Simonal já “ostentava a marca de ser o primeiro negro a apresentar um programa de TV na história do Brasil⁹³. Sabia muito bem lidar com o público, tinha o dom da comunicação (Alonso, 2011 p.12).” O cantor era um *showman* capaz de conduzir apresentações ao vivo como ninguém (Alonso, 2011, p. 30). Essa facilidade de comunicação atribuída a Wilson Simonal pode ser em parte explicada pelo minucioso trabalho do Som 3 em criar uma linguagem que fosse de fácil assimilação por parte do público. As palavras do pianista César Camargo Mariano, contidas no encarte da caixa de CDs *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*, confirmam essa busca por uma comunicação imediata por parte dos músicos envolvidos:

Desde a primeira vez que nos encontramos para ensaiar havia esse objetivo muito claro por parte do Simonal de buscar alguma coisa que mantivesse a qualidade musical dele, a nossa, e que estivesse dentro do espírito musical da época, mas que fosse algo evidentemente mais popular. [...] Isso se transformou num desejo artístico legítimo nosso. Trabalhávamos o tempo todo em cima desse conceito. Era comum que nos trancássemos os quatro e passássemos dias bolando os arranjos, elaborando cada detalhe do repertório, buscando essa união do bom gosto com a comunicação imediata (Alonso, 2011, p. 45).

O objetivo de Simonal, na verdade, era da criação de uma nova proposta estética para a música que apresentavam. Juntamente com Carlos Imperial⁹⁴ e o trio Som 3, desenvolveram um novo gênero musical que foi apelidado pilantragem (Alonso, 2011 p. 31). “Musicalmente a pilantragem nasceu influenciada pelo *boogaloo*, o jazz latinizado

⁹³ O primeiro programava da televisão brasileira a figurar um apresentador negro foi o *Spotlight* da TV Tupi. Foi ao ar em 1964 e durou menos de um ano, apresentado por Wilson Simonal (Alonso, 2011, p. 25).

⁹⁴ Carlos Eduardo da Corte Imperial (Cachoeiro do Itapemirim, 1935 – Rio de Janeiro, 1992) foi um produtor artístico e personalidade do *show business* brasileiro.

produzido para pistas de dança, metais *lounge* do Tijuana Brass, o clima latino do Chris Montez e Sérgio Mendes & Brasil'66” (Alonso, 2011 p. 31). Nesse contexto Toninho Pinheiro criou as batidas contidas em tal estilo musical, tais “levadas”⁹⁵ são uma autêntica mistura de bossa nova com música latina e música pop⁹⁶. Diante do sucesso da música norte-americana nas pistas de dança, a pilantragem foi uma resposta brasileira à altura, capaz de agradar o público da bossa nova e do iê-iê-iê (Alonso, 2011 p. 45). Assim como nos trios de sambajazz em que Toninho participou no início da carreira, ao lado de Wilson Simonal o baterista também optou por executar um trabalho de fusão de linguagens, incorporando tendências musicais estrangeiras na performance da música brasileira.

O trio Som 3 já em 1966 passa a tocar semanalmente no programa *Show em Simonal* da TV Record, que era no momento, a emissora líder em audiência no Brasil. Toninho Pinheiro e o trio eram contratados pela TV Record para fazer seis programas por mês, quatro com Wilson Simonal, o *Show do Dia 7* e um outro determinado pela direção artística da emissora (Mariano, 2011 p. 163). Foram anos de trabalho árduo para Simonal e o Som 3, César Camargo descreve em seu livro *Solo* como era a rotina da banda nesse período: “O programa com Simonal era na quarta-feira, e, na quinta, a gente já saía em viagens, fazendo shows pelo Brasil afora, só voltava para casa na segunda-feira. Na terça, já estávamos metidos de novo na casa do Sabá para preparar e ensaiar o programa de quarta-feira. Era um relacionamento muito intenso entre nós” (Mariano, 2011 p. 161). O volume de trabalho era tão grande que muitas vezes a família de Toninho o encontrava brevemente no aeroporto, entre uma apresentação e outra, para o músico trocar uma mala de roupas sujas por outra de roupas limpas (E4, A1, p.87).

Esses anos da carreira de Toninho Pinheiro, ao lado de Simonal, o fez de ganhar dinheiro suficiente para alimentar algumas de suas paixões, como a velocidade. Toninho teve durante a vida alguns automóveis e motocicletas como Ford Maveric, Chevrolet Impala, Ford Galaxy e outros. Toninho era apaixonado por carros e velocidade, uma característica lembrada por amigos e colegas (E2, A2, p.97). O baterista fez a vida na

⁹⁵ Levada na linguagem de jargão informal dos músicos significa o padrão de condução adequado que se encaixa na música a partir do referencial fornecido pelo contrabaixo, piano, guitarra, entre outros instrumentos que pode referenciar a construção de padrões. Esse termo também é referido como *groove* ou batida.

⁹⁶ O músico Vanderlei Pereira explica a batida da pilantragem e a atribui a Toninho Pinheiro no programa *Um Café Lá em Casa* de Nelson Faria de 31 de outubro de 2019. (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=p9GnoGyxlcc>, acessado em 08/09/2020)

cidade de São Paulo e apenas viveu fora da capital paulista em cinco ocasiões, por poucos meses, justamente no período em que tocava com Wilson Simonal. Foram durante temporadas de concertos em teatros do Rio de Janeiro, como no Teatro Princesa Isabel, que recebeu o espetáculo *Show em Simonal*⁹⁷ por três meses ininterruptos. Nessas ocasiões iam Toninho, Sabá e César com as respectivas famílias para a cidade do Rio, onde se instalavam durante toda a temporada de shows (E3, A1, p.83).

Do período em que o Som 3 acompanhou o cantor Simonal ocorreram alguns dos episódios de maior destaque da carreira do baterista, como o épico show no Maracanãzinho em 25 de agosto de 1969. Simonal e o Som 3 foram contratados para abrir o show de Sérgio Mendes, que era o artista brasileiro que mais vendia discos no exterior na década de 1960, o evento era patrocinado pela petrolífera Shell e estavam presentes trinta mil pessoas (Alonso, 2011, pp. 11-12). Na ocasião os trinta mil presentes ovacionaram Wilson Simonal e o Som 3 de tal maneira que o cantor se tornou um mito, a única maneira de Sérgio Mendes iniciar o concerto foi com a participação do Som 3 e de Simonal no palco (Mariano, 2011 pp. 180-181). A reação do público foi tão calorosa que a Shell contratou Wilson Simonal como garoto propaganda da marca e o levou, juntamente com o Som 3, para a copa do mundo de futebol de 1970, no México (Alonso, 2011, p. 13). No México Simonal, Toninho, Sabá e César tiveram a oportunidade de conviver com a delegação da seleção brasileira de futebol, bem como assistir os jogos sentados nas cadeiras do banco de reservas (Mariano, 2011, p. 184). Foi gravado um álbum de Wilson Simonal na ocasião, exclusivo no México, intitulado *México 70* e que só foi lançado no Brasil no ano de 2010. Ainda no ano de 1970, justamente enquanto estavam no México, Wilson Simonal foi acusado de ser um informante do regime militar e teve a carreira duramente interrompida, o cantor caiu no ostracismo e o Som 3, pouco tempo depois, se desligou do cantor (Alonso, 2011, p. 59). Em alguns momentos nas décadas seguintes Simonal tentou reestabelecer a carreira e voltar aos palcos. Toninho Pinheiro ainda participou como baterista em alguns poucos concertos em pequenos clubes de São Paulo, na década de 1990, como o show no *Sun Flashy* em 1995⁹⁸.

Foram nove os álbuns gravados por Toninho Pinheiro ao lado de Wilson Simonal, incluindo um disco gravado na Itália em janeiro de 1970 quando Simonal e o SOM 3

⁹⁷ O espetáculo *Show em Simonal*, com mesmo nome do programa de TV, foi apresentado no Teatro Princesa Isabel em 1966, na cidade do Rio de Janeiro. Teve direção e roteiros produzidos por Carlos Imperial e Ronaldo Bôscoli.

⁹⁸ (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=M76h8MvoesA&t=2356s> acessado em 12/12/2020)

excursionaram para Europa para tocar no festival MIDEM na França e na TV RAI da Itália⁹⁹ (EICAC, 2021). Praticamente todos os brasileiros ouviram ou ouvem até hoje a bateria do Toninho Pinheiro nos fonogramas ao lado de Simonal, porém, assim como no caso do disco *Dois na Bossa*, esses álbuns de Simonal, que foram gravados pela gravadora Odeon, não continham créditos aos músicos, o que acabou por gerar desentendimentos entre músicos e produtores. Em nenhum desses álbuns produzidos pela gravadora Odeon consta o nome dos músicos, em alguns consta, no máximo, a frase: “participação do SOM 3”, na contracapa.

3.3.2 Elis Regina

Toninho Pinheiro trabalhou diversas vezes ao lado da cantora Elis Regina ao longo de sua carreira, a começar pelo épico álbum *Dois na Bossa*. Findo o trabalho com o cantor Wilson Simonal, o SOM 3 ainda seguiu a acompanhar alguns outros artistas, como no especial da Rede Globo de Televisão *Som Livre Exportação* em 1971. Nesse especial da Rede Globo o trio acompanhou os cantores Ivan Lins e Elis Regina (Mariano, 2011, p. 201). Ainda com Elis Regina Toninho participou de alguns outros trabalhos no início da década de 1970, fizeram uma tournée com a cantora na Argentina (E2, A1, p.83) e uma série de shows pelo Brasil, além do álbum *Elis* de 1974, que contém a faixa *Amor Até o Fim* de autoria de Gilberto Gil, apontada por vários dos músicos entrevistados durante a elaboração desse trabalho como o fonograma de maior expressão gravado por Toninho Pinheiro. Nessa altura o pianista César Camargo, que já era casado com a cantora Elis Regina, fez um convite para que Toninho e Sabá integrassem uma nova banda para o espetáculo que estavam a conceber, *Falso Brillhante*. Entretanto os músicos não aceitaram tal convite, existia a necessidade de que se mudassem para o Rio de Janeiro e nem Toninho nem Sabá se mostraram interessados, já que ambos tinham a vida bem consolidada em São Paulo (Mariano, 2011, p. 203). Então partir da segunda metade da década de 1970, César Camargo Mariano e Toninho Pinheiro trilham caminhos diferentes e não voltaram a gravar juntos, com exceção de Jingles publicitários (E13, A2, p. 121) e de um outro disco ao vivo com a própria Elis em 1977.

O álbum de Elis Regina de 1974 foi gravado no estúdio Sonima em São Paulo, que era conduzido por um músico e amigo de Toninho Pinheiro, Sérgio Augusto Sarapo.

⁹⁹ (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=HrD1tkwRgTU>, acessado em 12/12/2020)

Ali também eram produzidos boa parte dos principais Jingles comerciais do Brasil e Toninho era o baterista e percussionista do estúdio, parceria que durou mais de quinze anos. Toninho gravava bateria, percussões e vozes no estúdio, além de ajudar na composição dos jingles. Toninho Pinheiro participou de todos os treze jingles publicitários produzidos por Sarapo, que foram premiados pelo *Clio Awards* (Ibdem). Era um trabalho diário onde Toninho gravava entre três e seis jingles por dia. Sérgio Augusto Sarapo possuiu também uma sociedade chamada Trama, juntamente com Elis Regina. Esse álbum gravado nesse período contou com a participação de César Camargo Mariano no piano, direção e arranjos, Luizão Maia no baixo, Natan Marques na guitarra e viola de 12 cordas e Chico Batera na percussão.

No ano de 1977 ocorreu no Palácio de Convenções do Anhembi o festival Fino da Música nº3 com a participação de Elis Regina. O concerto contou com um grande número de artistas entre eles César Camargo, Dudu Portes, Crispim Del Cistia, Natan Marques, Wilson Gomes, Carlão, Márcio Wernek Muniz, Sérgio Mineiro, Renato Teixeira, Ivan Lins, Luizão Maia, Hélio Delmiro, João Bosco, Cláudio Lucci e Toninho Pinheiro. O concerto foi gravado na ocasião e foi lançado um disco com os fonogramas, quase vinte anos depois, pela gravadora Velas e com produção de Zuza Homem de Mello, em 1995.

3.3.3 Eduardo Gudín

Em meados da década de 1980 Toninho Pinheiro inicia também uma parceria com o compositor Eduardo Gudín¹⁰⁰, parceria essa que durou mais de quinze anos. Foram um total de onze álbuns gravados ao lado de Eduardo Gudín e Vânia Bastos¹⁰¹, que era esposa de Eduardo Gudín. A maior parte desses álbuns é composto por repertório de samba tradicional e inclui parcerias, como com o compositor Paulo César Pinheiro¹⁰². O entrevistado 5 do grupo 2 era um grande amigo de Toninho Pinheiro e em entrevista que

¹⁰⁰ Eduardo dos Santos Gudín (São Paulo SP, 1950) é compositor, violonista, arranjador, cantor e produtor musical.

¹⁰¹ Vânia Bastos (Ourinhos 13 de maio de 1956) é uma cantora brasileira ligada ao movimento cultural Vanguarda Paulista.

¹⁰² Paulo César Francisco Pinheiro (Rio de Janeiro - 1949) é compositor e poeta brasileiro. Autor de mais de duas mil canções, das quais mais de mil gravadas.

tinha uma predileção em tocar com Toninho, devido a sua capacidade ímpar em se adaptar a qualquer batida que ele fizesse no violão (E5, A2, p.106).

“Ele gostava muito da música, Não era da bateria, ele gostava da música, ele era musical. Ele tinha um ritmo natural, mas era um baterista muito apaixonado pela melodia, pelo disco do cantor, da banda. Ele poderia ter sido um arranjador, poderia ter sido um pianista” (Ibdem).

A trajetória de Eduardo Gudin é atrelada a vida artística de Toninho Pinheiro desde os primeiros passos do compositor, que foi revelado no programa *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues na TV Record. Ainda na década de 1960, aos dezasseis anos de idade, Gudin assinou um contrato com a TV Record, onde Toninho Pinheiro também trabalhava (S. B. Machado, 2018 p. 149). Eduardo Gudin teve composições gravadas por grandes nomes da música brasileira com os quais Toninho Pinheiro tocou, como Elizeth Cardoso. Para Gudin, suas maiores influências musicais foram Tom Jobim, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Baden Powell e Elton Medeiros (S. B. Machado, 2018 p. 159), fato que revela uma ligação musical entre Toninho e Gudin, visto que Toninho Pinheiro tocou com Baden Powell e tinha como uma de suas canções favoritas, *Meu Viver* de Elton Medeiros (Mariano, 2011, p. 191). Segundo o entrevistado 13 do grupo 2, Tom Jobim apelidou Toninho Pinheiro de “o baterista musical” (E13, A2, p.121), já segundo o entrevistado 11 do grupo 3, Tom Jobim chamava-o de “o mais próximo da música” (E11, A3, p.147), essa admiração do ídolo com o baterista reforça ainda mais essa forte ligação de Eduardo Gudin e Toninho Pinheiro, mesmo antes de trabalharem juntos.

O primeiro trabalho em que Toninho Pinheiro gravou ao lado de Eduardo Gudin foi no álbum *Balãozinho*, gravado em 1985 e lançado em 1986. Toninho gravou as faixas *Bem Bom e Férias*. O álbum foi gravado pelo baterista Dirceu Medeiros, mas duas faixas tiveram de ter as baterias regravadas e Gudin convidou Toninho Pinheiro (E5, A2, p.105). Esse álbum contou com a participação de importantes nomes da música brasileira como Nailor Proveta, Arismar do Espírito Santo, Hermeto Pascoal, Heraldo Monte, Márcio Bahia, Arrigo Barnabé, Itiberê Zwarg, Jovino Santos e Carlos Malta.

Ele colocou a bateria depois e eu senti que aquela bateria dele era diferente, a partir desse momento eu decidi trabalhar com ele (Ibdem).

Ainda na década de 1980 Toninho Pinheiro marcou presença também no gênero sambarock, com a gravação de dois álbuns ao lado do cantor Branca Di Neve em 1987 e 1989, que teve um expressivo sucesso no mercado nacional. Esses discos contaram também com *backing vocals* de Vânia Bastos, contrabaixo de Arismar do Espírito Santo e Osvaldinho da Cuíca¹⁰³ na percussão. O entrevistado 2 do grupo 2 dá detalhes da influência desse trabalho nos demais bateristas de São Paulo nessa época: “todos iam lá ver como o Toninho tocava sambarock, com o chimbal meio aberto” (E2, A2, p.91).

Já na década de 1990, Eduardo Gudin dedicou-se também a produção, tendo sido responsável pelo disco *Beth Carvalho canta o samba de São Paulo*, álbum que recebeu um *Prêmio Sharp de Melhor Disco de Samba* (S. B. Machado, 2018 p. 152) e onde Toninho Pinheiro figura como baterista. Trata-se de um disco de sambas tradicionais de compositores que fizeram história na cidade de São Paulo, como Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini¹⁰⁴, Eduardo Gudin e Noel Rosa¹⁰⁵. Tal disco foi gravado com músicos paulistanos em um concerto ao vivo no SESC-Pompeia em dezembro de 1991.

Em 1997 Toninho Pinheiro participa do disco "Eduardo Gudin & Notícias dum Brasil apresenta"¹⁰⁶, ao lado de Guinga e de Hermeto Pascoal. No ano seguinte, grava também ao lado de Eduardo Gudin, pela RGE, "Notícias dum Brasil - pra tirar o chapéu", um álbum que contou com a participação dos cantores Mônica Salmaso¹⁰⁷, Renato Braz¹⁰⁸, Luiz Bastos¹⁰⁹, Márcia Lopes¹¹⁰, Fabiana Cozza¹¹¹, Luciana Alves¹¹², Maria Martha¹¹³, Edson Montenegro¹¹⁴ e Marilise Rossatto¹¹⁵.

Também no ano de 1993, com base em relatos dos entrevistados, em especial do entrevistado 5 do grupo 2, é possível apontar Toninho Pinheiro como o responsável pelas gravações das baterias do álbum *Sambas de Bossa* do baterista Milton Banana (E5, A2, p.106).

¹⁰³ Osvaldo Barro (São Paulo – 1940) é um sambista, ritmista, passista, cantor e compositor brasileiro.

¹⁰⁴ Paulo Emílio Vanzolini (São Paulo 1924 – 2013) foi um zoólogo e compositor brasileiro.

¹⁰⁵ Noel de Medeiros Rosa (Rio de Janeiro 1910 – 1937) foi um cantor, compositor e instrumentista brasileiro.

¹⁰⁶ (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=t00f87vQ5qo>, acessado em 21/10/2020)

¹⁰⁷ Mônica Salmaso (São Paulo – 1951) é uma cantora brasileira.

¹⁰⁸ Renato Braz (São Paulo – 1968) é um cantor, violonista, percussionista e baterista brasileiro.

¹⁰⁹ Luiz Bastos (Santa Maria – 1958) é um cantor e compositor brasileiro.

¹¹⁰ Márcia Lopes (São Paulo – 1963) é uma cantora brasileira.

¹¹¹ Fabiana Cozza dos Santos (São Paulo – 1976) é uma cantora brasileira.

¹¹² Luciana Alvez (São Paulo – 1970) é uma cantora brasileira.

¹¹³ Maria Martha, conhecida como Mariíinha, nasceu em São Paulo, é uma cantora brasileira. (ver <https://www.letras.com.br/maria-martha/biografia>, acessado em 05/01/2021)

¹¹⁴ Edson Montenegro (Rio de Janeiro – 1957) é um ator e cantor brasileiro.

¹¹⁵ Não foi possível reunir dados sobre a cantora Marilise Rossatto.

Na ocasião Toninho Pinheiro teria feito um favor ao amigo Milton Banana, que estava com a saúde debilitada e não podia gravar por um problema na perna direita (E8, A3, p.107). Por razões óbvias o nome de Toninho Pinheiro não foi vinculado a esse disco e essa informação ficou restrita a amigos e familiares dos envolvidos no projeto (E11, A3, p.147). Apesar de não ser o objetivo dessa tese apontar esse tipo de falácia da história da música brasileira, o caso em questão traz a possibilidade de uma análise musical referente ao estilo desses dois bateristas. Na ocasião Toninho teria tocado a imitar o colega Banana (E8, A3, p.141) e também, involuntariamente, deixado marcas da sua maneira de tocar¹¹⁶. O entrevistado 5 do grupo 2 afirmou que os últimos discos do baterista Milton Banana, que foram feitos especialmente para o mercado japonês, foram gravados na verdade por Toninho Pinheiro, que era um profundo conhecedor dos estilos de bossa nova e samba da época (E5, A2, p.107). O entrevistado 11 do grupo 3, também baterista e amigo de Toninho, teceu o seguinte comentário acerca desse episódio:

Sim, o Milton Banana tinha esse detalhe. Os discos dele nem sempre eram ele que gravava. Inclusive um disco quem gravou a bateria foi o Arrudinha com arranjos do Zé Alves¹¹⁷, o famoso Zé Bicão. Enfim, acontece que o Banana influenciou uma geração inteira também e todo mundo que ia tocar para substituí-lo tocava igual a ele, que era uma maneira simples, mas de um gigantesco suingue e quem não fosse capaz de tocar com esse gigantesco suingue não servia para substituí-lo. Mas essas substituições para as gravações eram omitidas, se não teriam problema para vender (E11, A3, p.147).

3.4 Últimos trabalhos

No ano de 1993 Toninho gravou no primeiro álbum solo do baixista Arismar do Espírito Santo, um trabalho de música instrumental que contou com a participação de vários artistas que também integravam o *O Som da Gente*. Participam nesse disco nomes como Heraldo Monte, Vinícius Dorin, Jane Duboc, Dominginhos, Nailor Proveta, Teco Cardoso e Hermeto Pascoal. Em 1996 Toninho grava também ao lado da cantora Jane Duboc um álbum dedicado ao público japonês, intitulado *From Brazil to Japan*.

¹¹⁶ Ver capítulo interações musicais.

¹¹⁷ José Alves, mais conhecido por Zé Bicão. Foi um baixista, compositor e arranjador brasileiro. Responsável pelos arranjos e direção musical do disco *Ao meu amigo Chico*, de Milton Banana, em 1979. (Ver <https://velhidade.blogspot.com/2011/11/jose-antonio-alves-ze-bicao.html>, acessado em 05/01/2021)

Ao lado do saxofonista Hector Costita, Toninho Pinheiro volta a gravar no final da década de 1990. Um álbum em 1997, intitulado *A Noite é Minha*, conta com Lito Robledo no contrabaixo e Alexandre Mihanovich na guitarra. Em 2002, *Estão Todos Ai*, que contou com a participação dos músicos Paulo Paulelli, Edsel Gomes, Jorge Saavedra, Laercio da Costa, Alexandre Mihanovich e Joseval Paes. Esses dois álbuns foram lançados na Itália pelo selo Red Records. No período entre 1998 e 2003 Toninho Pinheiro tocou regularmente no hotel Renaissance juntamente com o saxofonista Hector Costita, a pianista Lilo Aguiar e o baixista Paulo Paulelli (E10, A2, p.116). Desse trabalho no hotel, Hector Costita produziu um álbum de standards de jazz gravado ao vivo no hotel, intitulado *Hector Costita Jazz Quartet*, que foi produzido de forma independente. Esse disco conta com Evaldo Guedes no baixo, Lilo no piano e Toninho na bateria. Outro disco produzido de forma independente que Toninho gravou foi em 1996, em trio, com o pianista Aluísio Pontes e o baixista Jorge Oscar, intitulado *Concerto Para Dalva e Herivelto*, que ainda se encontra a venda na *Blue Note Jazz Club New York* (E1, A2, p.89).

Ainda no final da década de 1990 Toninho continuou a tocar na noite de São Paulo. Apesar do músico ter tocado por toda a vida com grandes nomes da música brasileira, ele nunca deixou de tocar na noite. Foram nos bares, restaurantes e hotéis de São Paulo que Toninho Pinheiro iniciou e terminou sua carreira como baterista.

O baterista Toninho Pinheiro Filho faleceu no dia vinte e dois de abril de dois mil e quatro, vítima de um câncer de intestino. Antes de partir gravou alguns discos nos anos 2000 que resumem sua carreira e sua obra. O disco próstomo de Dick Farney em 2000, o do Jongo trio em 2002, e uma coletânea de cinco disco ao lado dos Três na Bossa, também em 2002. Os discos do Três na Bossa são compostos por uma seleção de temas importantes da bossa nova com participação de Roberto Menescal, onde Toninho pinheiro gravou todas as faixas utilizando vassouras. Também em 2002 Toninho volta a gravar com o Jongo Trio em uma faixa no álbum de Wilson Simoninha, filho de Wilson Simonal. Além dos dois álbuns com Hector Costita em 2002, Toninho também participou, do disco *Hoje Lembrando* de Inezita Barroso, pela gravadora Trama, em 2003. O último álbum que Toninho Pinheiro gravou foi esse ao lado de Inezita Barroso, a cantora que já fazia parte da programação da rádio nacional que Toninho ouvia com a mãe e com a irmã na década de 1950.

4. Estudo Interpretativo

4.1 Configurações da bateria de Toninho Pinheiro

Toninho Pinheiro utilizou durante a carreira principalmente dois conjuntos de tambores distintos, uma bateria vermelha feita sob medida por um luthier de São Paulo¹¹⁸ e uma outra bateria da marca Ludwig do ano de 1970¹¹⁹, exibida na figura 8. O instrumento mais “profissional” e que o acompanhava nos principais concertos e gravações era a Ludwig com acabamento *White Marine*, que se tornou amarelada ao longo dos anos. Toninho tinha predileção por bombos grandes, de modo que os dois instrumentos possuíam um bombo de 22 polegadas. A Ludwig em questão possui as seguintes medidas: Bombo de vinte e duas polegadas por catorze, um timbalão¹²⁰ de doze polegadas por oito, um timbalão de chão¹²¹ de dezasseis polegadas por dezasseis além de uma tarola¹²² Ludwig Supraphonic de catorze polegadas por cinco fabricada no ano de 1971¹²³, a figura 9 mostra detalhes da tarola e do timbalão. Os pratos utilizados em quase toda a carreira eram Zildjian Avedis da década de 1970, fabricados nos Estados- Unidos. A configuração do set de pratos é: dois rides¹²⁴ de vinte e duas polegadas e um hi-hat¹²⁵ de quatorze polegadas. Em um dos rides é possível notar que foi feita uma customização com a adição de furos no prato para uma mudança das características sonoras e para a adição de rebites, conforme figura 11. O pedal utilizado era o clássico Ludwig Speed-King. Além da bateria Toninho Pinheiro possuía uma caixa com instrumentos de percussão a que chamava de “Traquitanas” e que continha *cowbells*, reco-recos, apitos, pandeiros, tamborins, chocalhos, agogôs e etc. Toninho também utilizava uma bateria eletrónica Roland R-8 em performances ao vivo e em estúdio. Os entrevistados 9 e 12 do grupo 2 relembram um tipo de uso que Toninho Pinheiro dava a *drum machine*: “Na época do Xamã, nós trabalhávamos com o trio e ele trabalhava na mão esquerda com uma

¹¹⁸ Não se conseguiu apurar o nome do luthier.

¹¹⁹ Apenas no ano de 1970 a Ludwig fabricou esses tambores sem inscrições de número de série. (Ver <https://www.ludwig-drums.com/en-us/ludwig/serial-guide>, acessado em 05/01/2021)

¹²⁰ Tom-tom no Brasil.

¹²¹ Surdo no Brasil.

¹²² Caixa no Brasil.

¹²³ Pelo número de série é possível determinar o ano em que o instrumento foi fabricado. O instrumento em questão possui o número 879597, o que indica que foi fabricado em meados de 1971. (Ver <https://www.ludwig-drums.com/en-us/ludwig/serial-guide>, acessado em 05/01/2021)

¹²⁴ Prato de condução em Portugal.

¹²⁵ Prato de choque em Portugal.

bateria eletrônica. Então, ele fazia as coisas de bongô tudo na mão esquerda e ele se divertia de mais fazendo isso” (E9, A2, p.115). “Eu tocava em um hotel na noite e tinha que ficar programando uma bateria eletrônica, era péssimo. O Toninho programava também, ele usava bastante. Ele tinha um bongôzinho, que tocava eletrônico” (E12, A2, p.120).



Figura 8. Bateria de Toninho Pinheiro

[Fonte: Coleção Particular do autor desse trabalho]



Figura 9. Tarola e timbalão com detalhes das plaquetas com e sem número de série.

[Fonte: Coleção Particular do autor desse trabalho]



Figura 10. Pele do surdo queimada por cigarro, pedal *Speed-King*, *hit-hat* Zildjian Avedis com pequeno amassado.

[Fonte: Coleção Particular do autor desse trabalho]



Figura 11. Estojo para caixa com identificação Jongo e detalhes do ride Avedis customizado.

[Fonte: Coleção Particular do autor desse trabalho]

4.2 Baquetas

Toninho utilizava baquetas com características bem particulares. Ele comprava baquetas de marcas famosas e alterava o formato da ponta da baqueta, a fim de

modificar o som obtido dos pratos. O entrevistado 7 do grupo 3 revelou: “Eu me lembro de comentar que precisava de um outro prato e ele me mostrou as baquetas. Quando se toca Bossa Nova você precisa equalizar o som porque esse estilo, querendo ou não, é sutil, você precisa de uma equalização ímpar, é quase como a música clássica.”



Figura 12. Baquetas originais utilizadas por Toninho Pinheiro.

[Fonte: Coleção Particular do autor desse trabalho]

O entrevistado 7 do grupo 3 descreve exatamente como é executado o processo para alterar a cabeça da baqueta e criar a chamada “baqueta capada”¹²⁶: Com o auxílio de uma lixa retira-se a ponta da baqueta, com atenção para que a curvatura da mesma seja mantida. Após essa modificação, a umidade pode afetar as características sonoras desejadas, para evitar esse problema recomenda-se a aplicação de um tipo de verniz, composto por uma solução de 50% Dope¹²⁷ e 50% Tinner¹²⁸. Deve-se mergulhar a ponta da baqueta na solução e retirar imediatamente, deixar o excesso pingar e esperar que seque completamente. Tal solução pode ser mantida em pote tapado e utilizada posteriormente. No caso de a baqueta acumular sujeira e perder as características sonoras, o processo pode ser repetido (E7, A3, p.137).

“O Toninho adorou isso, porque antes ele costumava aquecer a baqueta para ela perder a umidade” (E7, A3, p.137).

Essa prática muda a sonoridade obtida nos pratos, o que permitia um som extremamente controlado nos pesados Zildjian Avedis que Toninho Pinheiro tocava. Para

¹²⁶ Termo utilizado para designar esse tipo de baqueta no passado (E11, A3, p.146).

¹²⁷ Verniz a base de Nitrocelulose

¹²⁸ Solvente específico para nitrocelulose

além disso a “baqueta capada” também possibilita a execução de forma controlada de um toque que era uma “marca registrada” de Toninho Pinheiro, o *press-stroke*¹²⁹ nos pratos. (E8, A3, p.140)



Figura 13. Recriação do processo de modificação das baquetas utilizadas por Toninho Pinheiro
[Fonte: Autoria do autor desse trabalho]

A figura acima mostra passo a passo como se dá o processo de modificação das pontas das baquetas, conforme o que foi descrito pelo entrevistado. Essa alteração promove uma mudança expressiva no timbre obtido no instrumento, sendo um aspecto de relativa importância para a compreensão do som de Toninho Pinheiro. Ainda sobre esse tema o entrevistado 1 do grupo 3 tece o seguinte comentário:

¹²⁹ Técnica de baqueta também chamada de “toque múltiplo” ou *buzz stroke* (Braga, 2011, p.73)

“Basicamente a história desse tipo de baqueta é a relação do músico instrumental com os restaurantes, com essa ideia de música de fundo. [...] A dinâmica fica muito mais sutil e não é preciso abafar o prato, pode deixar os harmônicos naturais do prato, porque o que você está fazendo é atuar no ataque, no modo de ataque, isso modifica o timbre de outra maneira. Não sei se é uma coisa do Toninho, acho que é uma coisa mesmo da época e que vários bateristas usaram por circunstâncias de terem que tocar em restaurante e não poderem incomodar. E também pelo facto de ser muito difícil tocar nessa dinâmica por exemplo, em andamento rápido, com uma baqueta normal, ela tem um peso natural. Então o que se faz é tirar peso da baqueta para ajudar a tocar em andamentos rápidos em uma dinâmica piano (E1, A3, p.124).”

Vale a pena ressaltar que o uso dessas baquetas pode danificar as peles da bateria, a depender da maneira como o instrumento é percutido e da dinâmica empregada. Também é necessária uma maior atenção devido a natureza pontiaguda da baqueta, que pode resultar em algum tipo de acidente. Porém, é um recurso de grande utilidade e pode auxiliar bateristas na obtenção do som desejado em determinados contextos.

Toninho Pinheiro também utilizava baquetas de tímpanos na bateria, que pode ser ouvido em diversas gravações, como em *O Mestre Sala dos Mares* do álbum *Elis* de 1974, ou na canção *Arrastão* presente no disco *Dois na Bossa*. As vassouras utilizadas normalmente eram da marca Regal-Tip, mas independente do fabricante eram sempre das que possuem cabos retráteis pois, Toninho Pinheiro, utilizava constantemente o anel metálico presente na base da vassoura, na obtenção de timbres adicionais nos pratos.

4.3 Pés: Bombo e prato de choque

Toninho Pinheiro desenvolveu durante a carreira uma maneira singular de tocar o bombo e o prato de choque com os pés. O bombo era tocado muitas vezes em dinâmica extremamente leve, a lembrar o recurso *feathering*¹³⁰, para dar suporte ao tempo. Outro recurso que Toninho Pinheiro utiliza no bombo, para tocar samba, é o emprego de acentos no tempo dois, a linguagem do surdo¹³¹. A figura 14 representa esse

¹³⁰ *Feathering* é um termo em inglês usado para determinar o uso de toques constantes em semínimas no bombo, em dinâmica piano. Esse recurso foi amplamente adotado pelos bateristas de jazz, em especial antes era do Be-bop, quando o uso do bombo na linguagem Jazz se modificou consideravelmente.

¹³¹ Surdo é o tambor grave responsável pela marcação do tempo no samba. Tradicionalmente é usado a intercalar sons de curta e longa duração. No universo das escolas de samba o surdo possui três registros

padrão de pés aplicado no samba de Toninho. Uma outra particularidade na maneira como Toninho Pinheiro tocava o bombo, se refere a obtenção pontual de notas mais agudas no bombo, um recurso obtido através de um tipo de toque em que a maceta do pedal exerce pressão contra a pele (E2, A2, p.105). Esse tipo de toque amplia as capacidades melódicas do tambor bombo.



Figura 14. Padrão de pés de samba com acento no segundo tempo

Com o pé esquerdo Toninho Pinheiro tocava o prato de choque de maneira peculiar. O músico utilizava o som dos pratos abertos tocado com os pés para criar acentuações, reforçar fraseados e apoiar transições nas músicas. A figura 15 representa esse recurso do uso do prato de choque tocado de forma aberta com o pé, em um momento de transição da música, no compasso 24 da música *Pra Machucar Meu Coração/Folhas Secas*, transcrita do álbum *Sambas de Bossa* de Milton Banana.



Figura 15. Compasso 24 da música *Pra Machucar Meu Coração/Folhas Secas*

Outro padrão adotado por Toninho Pinheiro, referente ao uso do prato de choque no samba, é o toque com o pé executado na segunda semicolcheia de cada tempo (E7, A3, p.145). Esse tipo de padrão é apontado como um traço idiomático recorrente de Toninho Pinheiro e pode ser ouvido em diversas gravações, como na música *Você*¹³², gravada ao lado do grupo 3 Na Bossa. A figura 16 representa esse tipo de padrão de pés adotado por Toninho Pinheiro.

principais, intitulados: Surdo de primeira, surdo de segunda e surdo de terceira. Em um compasso 2/4 o surdo de primeira executa a marcação do tempo 1, sendo o tambor mais grave. O surdo de segunda marca o tempo 2, sendo mais agudo que o surdo de primeira. O surdo de terceira, geralmente o mais agudo dos três, realiza uma função mais melódica, a executar variações que “costuram” o som dos demais surdos.

¹³² (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=ZMpGPURfjwY&list=PL8870066B87FE27FF&index=5>, acessado em 12/10/2020)



Figura 16. Padrão de samba com o prato de choque deslocado

4.4 Samba Picotado

Segundo o entrevistado 8 do grupo 3, no início da década de 1960 em São Paulo, existia uma preocupação entre os bateristas em tocar de uma maneira única. Apesar de todos os bateristas desse período pertencerem a corrente da bossa nova e do samba jazz, é possível identificar diferentes linguagens e particularidades entre cada músico (E8, A3, p.140). Segundo o mesmo entrevistado, Toninho Pinheiro possuía uma maneira única de tocar, principalmente ao tocar samba (Ibdem). Toninho desenvolveu uma maneira singular de conduzir o samba no prato, onde não são tocadas todas as semicolcheias. Esse tipo de recurso, ainda segundo o entrevistado 8 do grupo 3, foi desenvolvido pelo baterista Edson Machado, mas era utilizado apenas para tocar samba em andamentos rápidos (Ibdem). Toninho utilizava esse tipo de condução também em andamentos médios e em sua execução é possível identificar também o uso de *buzz stroke* tocados no prato de condução (Ibdem). Esse tipo de condução de samba pode ser considerado um recurso idiomático único de Toninho Pinheiro, podendo ser encontrado em inúmeros fonogramas que o baterista gravou ao longo de sua carreira.

A figura 17 corresponde a transcrição dos três primeiros compassos da faixa Murmúrio, do álbum Bossa Nova, de Pedrinho Mattar de 1963, é possível notar o estilo peculiar de condução de Toninho Pinheiro. A faixa em questão é um samba em andamento médio e Toninho emprega esse tipo de condução durante toda a canção. Esse estilo de condução propicia especial leveza à música e aproxima o fraseado do prato à lógica do jazz, onde o prato de condução é tocado com agrupamentos de diferentes durações. É possível notar que a mão direita toca as notas do prato e a mão esquerda reforça algumas dessas notas no aro da tarola, em alguns momentos o prato é tocado com o *Buzz-stroke*, que gera um efeito característico no acompanhamento. Tal efeito remete a sonoridade do trinado do pandeiro e talvez essa tenha sido a inspiração do baterista para o emprego desse tipo de recurso.



Figura 17. Exemplo samba picotado, compasso 1 a 3 *Murmúrio*

Nota-se que o tipo de baqueta utilizado por Toninho Pinheiro permite que esse tipo de condução seja tocado de forma mais eficiente, visto que a baqueta “capada” permite realizar o *buzz stroke* de forma controlada no prato, devido a um diferente modo de ataque os harmônicos do prato soam menos (E1, A3, p.124). Toninho Pinheiro desenvolveu esse tipo de condução e o utilizou durante toda a vida. Esse estilo de condução característico da performance de Toninho Pinheiro se modificou um pouco ao longo sua carreira, sendo incorporadas mais notas no prato, criando um padrão mais cheio, como pode ser visto, por exemplo, nos compassos 34 a 41 da música *Pra Machucar Meu Coração/Folhas Secas*, gravada em 1993, figura 18. Essa faixa está presente no álbum *Sambas de Bossa* de Milton Banana, na ocasião Toninho teria tocado a imitar o colega Banana. É possível notar que o bombo é tocado de maneira bem marcada ao longo da música, um recurso característico da idiomática de Milton Banana (E5, A2, p.145). Apesar de Toninho ter tocado a imitar o colega, no compasso 34, quando ele passa a tocar o prato de condução, fica bem evidente a sua linguagem peculiar de execução do samba. A célula rítmica da tarola se torna mais rarefeita e o prato desenvolve uma conversa com o piano, a tocar “em cima” da melodia, e a reforçar alguns acentos, como na segunda e na quarta semicolcheia do quarto tempo do compasso 37.

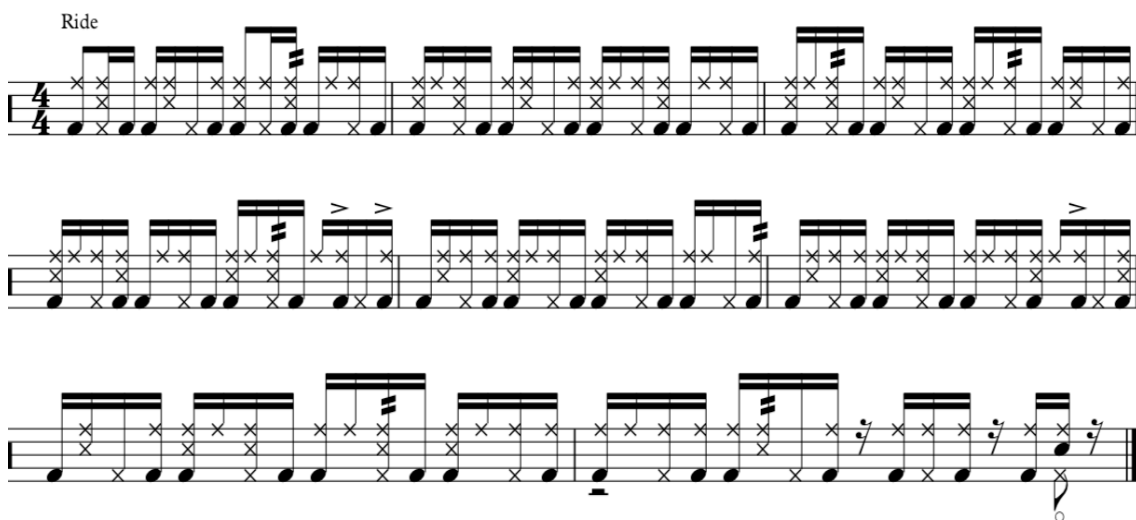


Figura 18. Compassos 34 a 41 da música *Pra Machucar Meu Coração/Folhas Secas*

4.5 Vassouras

Toninho Pinheiro se destaca pela técnica e sonoridade ímpares obtidas ao tocar com vassouras.

Seja manipulando duas escovinhas ou combinando uma escovinha a uma baqueta, [...] a partir da década de 1960 bateristas buscaram outras alternativas ao padrão de fricção linear, redefinindo os movimentos das escovinhas e implementando novas soluções para o acompanhamento. (BARSALINI, 2014 pg. 155).

No caso de Toninho Pinheiro, nota-se que as escovas eram usadas de diversas maneiras. O músico tocava com diferentes combinações de baquetas e vassouras, podendo ter uma vassoura na mão direita e uma baqueta na mão esquerda e vice e versa. Ao utilizar duas vassouras, Toninho frequentemente fazia uso do cabo metálico da vassoura para percutir os pratos, seja a tocar a cúpula do prato ou até mesmo a raspar os pratos, como representado na primeira nota da figura 22. A parte emborrachada das vassouras também eram utilizadas na performance de Toninho, para a execução de rulos nos pratos, o que gera um efeito similar a uma baqueta de feltro. O entrevistado 4 do grupo 3, demonstrou ao autor uma levada de vassouras que considera típica de Toninho Pinheiro, trata-se de uma forma de tocar samba onde a mão esquerda realiza um movimento de fricção linear, a remeter a rítmica do reco-reco, enquanto a mão direita executa semicolcheias com diferentes acentos. A figura 19 representa a levada de vassouras descrita pelo entrevistado, a mão esquerda toca em movimentos lineares e executa, sutilmente, acentos no contratempo. A mão direita percute a pele em semicolcheias e executa os acentos livremente, dentro do universo rítmico do instrumento tamborim. Os acentos representados na figura 19 são apenas um exemplo de como essa combinação de mãos pode ser aplicada. Ainda na visão do entrevistado, esse tipo de levada de vassouras gera um efeito distinto do uso de padrões circulares de fricção das vassouras. É possível ver os movimentos de mão dessa levada a ser tocada pelo próprio Toninho Pinheiro, no vídeo do 3 Na Bossa a interpretar a canção *Watch What Happens*¹³³.

¹³³ (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=XFJBBs8DvCA>, acessado em 10/12/2020)

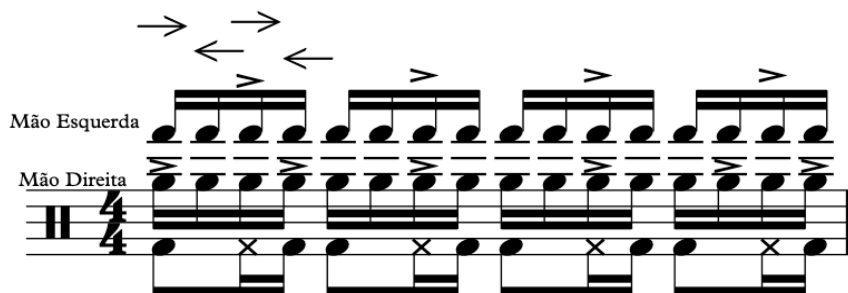


Figura 19. Samba de vassouras típico de Toninho Pinheiro

Outro recurso amplamente utilizado por Toninho Pinheiro ao tocar com vassouras, são ornamentos de toques duplos na mão esquerda, executados de forma raspada entre as semicolcheias da mão direita. Este recurso está exemplificado na figura 20, conforme a rítmica que pode ser ouvida na música *Você*¹³⁴, do grupo 3 Na Bossa. Esse ritmo pode ser ouvido com clareza ao reproduzir a faixa na metade da velocidade real.

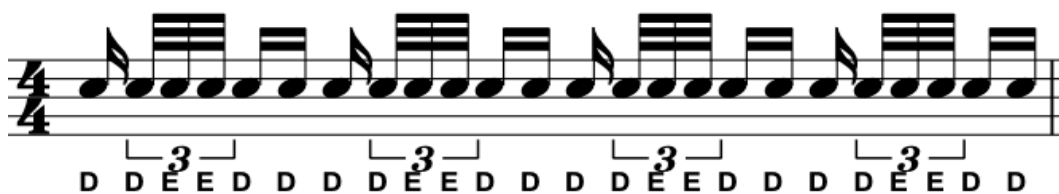


Figura 20. Ornamento de vassouras característico de Toninho Pinheiro

A partir ainda da apreciação das faixas na metade da velocidade real, esse mesmo ornamento, que gera um efeito singular na condução, pode ser ouvido com outra rítmica, como no caso da música *Batida Diferente*¹³⁵, interpretada pelo grupo 3 Na Bossa. A figura 21 representa a maneira mais próxima de representar o ritmo apreciado.



Figura 21. Variação rítmica do ornamento de vassouras característico de Toninho Pinheiro

¹³⁴ (Ver <https://www.youtube.com/watch?v=3Rpx7rOiVGw>, acessado em 17/01/2021)

¹³⁵(Ver https://www.youtube.com/watch?v=PH_HV18o0-Q&list=PL8870066B87FE27FF&index=3, Acedido em 12/10/2020)

Outro recurso que faz parte do repertório idiomático de Toninho Pinheiro ao tocar com as vassouras, é a obtenção de um som longo a partir de um movimento de raspar a vassoura contra a pele da caixa com a mão direita. O som é obtido a partir de um movimento curto e rápido com a mão direita, o que gera um som que se assemelha a um rulo. Toninho o utilizava principalmente para criar efeitos nas transições de partes da música. Esse toque pode ser visto em detalhes no vídeo¹³⁶ do grupo 3 Na Bossa a interpretar a música *Batida Diferente*, no minuto 0:36. Esse recurso também está representado no compasso 23 da figura 22, que representa os primeiros 23 compassos da música *Preciso aprender a ser só*, também com o grupo 3 Na Bossa¹³⁷.

A fim de simplificar a notação e a leitura, no exemplo descrito na figura 22, a transcrição foi elaborada no compasso 4/4 em tempo desdobrado, o que significa que a contagem para a entrada da música se refere a figuras de mínimas em relação a transcrição. Nota-se que nessa levada, Toninho Pinheiro manifesta a célula rítmica usual da bossa nova com os pés, e com as mãos executa células do universo da bateria jazz. A mão direita toca células usuais do prato de condução, enquanto a mão esquerda executa movimentos circulares em intervalos de mínimas correspondendo a duas revoluções por compasso. Os ornamentos em sextina são tocados com a manulação indicada, sendo que a mão esquerda executa o toque sem perder a natureza circular do movimento. Nota-se também no compasso 6 e 23 o emprego do prato de choque tocado de forma aberta, com o pé esquerdo, para reforçar um acento e colorir a transição de um trecho da música, respetivamente.

¹³⁶ Ver NR anterior

¹³⁷(Ver <https://www.youtube.com/watch?v=3G9WPrpwLSY&list=PL8870066B87FE27FF&index=2>,
acedido em 17/01/2021)

Raspada cabo da vassoura

1

5

10

14

19

Raspar mão direita

Figura 22. Vassouras: *Preciso Aprender a ser só*

4.6 Pilantragem

Ao lado de Wilson Simonal, Toninho Pinheiro e o grupo Som 3 desenvolveram peculiar estilo de acompanhamento. Os idealizadores desse gênero “buscavam uma fusão do som “de fora” com as tradições musicais já existentes no país, do samba à bossa. Surgia um novo estilo, diferente da Jovem Guarda e da MPB. Um novo rótulo apareceu para tentar dar conta da nova proposta estética: pilantragem” (Alonso, pg. 31). A batida básica da pilantragem é descrita pelo músico Vanderlei Pereira como uma mistura de música pop, latina e bossa nova. A tarola tocada principalmente no aro, executa a célula da clave da bossa nova. O prato de choque tocado com baqueta reproduz um padrão que se assemelha a um bolero, porém com acentos nos tempos 2 e 4, a marcar o *backbeat* da música pop. O bombo executa o padrão da jovem guarda. A batida em questão está representada na figura 23.



Figura 23. Batida da pilantragem descrita por Vanderlei Pereira (Clave 2:3)

Essa batida pode ser encontrada em boa parte das canções gravadas por Wilson Simonal ao lado do grupo Som 3, podendo também assumir também a clave 3:2 ao invés da clave 2:3, como indicado na figura 24.



Figura 24. Batida pilantragem (clave 3:2)

Os primeiros 16 compassos da música *Enxugue os Olhos*, do álbum *vou deixar cair...* que estão representados na figura 25, explicitam alguns recursos idiomáticos usuais de Toninho Pinheiro, sobretudo no repertório da pilantragem. Nos primeiros seis compassos é possível notar que Toninho executa um ritmo latino que se assemelha a um mambo. Na transição do compasso seis para o compasso sete, Toninho Pinheiro executa uma virada a tocar a última semicolcheia do quarto tempo e a primeira semicolcheia do primeiro tempo do compasso oito, seguido por um ataque na próxima colcheia, esse tipo de virada pode ser encontrado em diversos fonogramas ao lado do cantor Wilson Simonal. A virada se estende até o final do oitavo compasso, sendo finalizada com uma semínima tocada de forma aberta com o prato de choque no pé esquerdo. Quando Toninho começa a tocar a levada da pilantragem, no compasso 9, ele executa a segunda parte da clave e a repete no compasso seguinte, adotando a clave 2:3 somente no compasso 11. Esse tipo de entrada da clave também ocorre múltiplas vezes nas gravações da pilantragem, tocadas por Toninho Pinheiro. Nota-se também que os acentos empregados durante a pilantragem, nesse caso são executados em uníssono com a clave.

The musical score for Figure 25 consists of four staves in 4/4 time. The first staff is labeled 'Bell' and features a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific playing technique. The second staff is labeled 'Ride' and also features eighth notes with 'x' marks. The third staff is labeled 'Hi-hat' and shows a pattern of eighth notes with 'x' marks. The fourth staff is labeled '13' and continues the pattern. Dynamic markings 'f' and 'mp' are used throughout the score.

Figura 25. Compassos 1 a 16 da canção *Enxugue os Olhos*

Em diversos outros fonogramas podemos notar que essa “levada” da pilantragem é tocada com a tarola nos tempos 2 e 4, deixando a clave a cargo dos demais instrumentos da banda, como no caso da canção *Sá Marina*. Essa variação é tocada no aro da tarola conforme o representado na figura 23, ou tocada na pele da tarola como no exemplo da figura 24.

The musical score for Figure 23 is a single staff in 4/4 time. It shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating a specific playing technique. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 23. Variação pilantragem (*Sá Marina*)

The musical score for Figure 24 is a single staff in 4/4 time. It shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating a specific playing technique. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 24. Variação pilantragem tarola tocada na pele

A transcrição da introdução da música *Silvia Lenheira*, do álbum *Alegria, Alegria Vol.3* de Wilson Simonal, representada na figura 25, expõe outros procedimentos adotados por Toninho Pinheiro na interpretação da pilantragem. Para além da típica levada supracitada, o repertório da pilantragem também é composto também por outras batidas específicas de samba, como o sambarock. A levada tocada a partir do terceiro compasso, compreende a uma batida de sambarock, com o típico bombo de samba tocado

na primeira e quarta semicolcheia de cada tempo, além da tarola a marcar os tempos 2 e 4 de cada compasso, o prato complementa o ritmo a executar uma linha que respeita o acompanhamento do piano.

The musical score for the first 12 measures of the song 'Silvia Lenheira' is presented in four systems. The first system shows the piano part on a grand staff and the drum part on a single staff. The drum part includes notation for the snare, hi-hat, and crash cymbal. The hi-hat part is marked 'Hi-hat' and the crash cymbal part is marked 'Crash'. The score is divided into four systems, with measure numbers 4, 7, and 10 indicated at the beginning of each system.

Figura 25. Primeiros doze compassos da canção *Silvia Lenheira*

4.7 Outras batidas

É possível perceber nos fonogramas gravados por Toninho Pinheiro que as levadas empregadas se repetem em diferentes trabalhos. A compreensão dessas levadas ou *grooves* possibilitam uma melhor compreensão das escolhas de estilo do músico em questão. Se algumas levadas podem ser compreendidas como criações de Toninho Pinheiro, outras são escolhas do baterista para interpretar ritmos específicos. Ao tocar o ritmo de frevo, por exemplo, Toninho fazia uso de um padrão característico de prato, que pode ser ouvido na gravação de *Frevo Rasgado*, presente no álbum *Som Três Show* ao lado do grupo Som 3.

The musical score for the Frevo rhythm of Toninho Pinheiro is presented in a single system. The score is written for a drum set in 4/4 time. It shows the piano part on a grand staff and the drum part on a single staff. The drum part includes notation for the snare and crash cymbal. The crash cymbal part is marked 'Crash'.

Figura 26. Frevo de Toninho Pinheiro

Outro ritmo que se repete em vários fonogramas é um 6/8 brasileiro, que se aproxima da batida do ritmo jongo. É possível encontrar essa levada tocada no *cowbell* e com o prato de choque a tocar todas as semínimas pontuadas com o pé, como no caso da música *Jungle*, do mesmo álbum de 1968 do grupo Som 3, representado na figura 27. Já em outros fonogramas como no Pot-pourri de músicas de Dorival Caymmi interpretado pelo Jongo Trio no LP *4º Festival da Balança* e na música *Reza com os Dois na Bossa*, essa “levada” é tocada no prato e com o prato de choque a marcar a quarta colcheia de cada tempo com o pé esquerdo, conforme representado na figura 28.



Figura 27. 6/8 *Jungle*, Som 3.



Figura 28. 6/8 no prato de condução.

Outro ritmo brasileiro que é abordado de maneira singular por Toninho Pinheiro é a marcha rancho. Na música *Tema do Boneco de Palha*, Toninho Pinheiro toca a marcha rancho de uma maneira singular, conforme representado na figura 29¹³⁸. Já na gravação de *Sandália de Prata*, ao lado do Jongo Trio, Toninho toca a marcha rancho com intenção parecida, porem a executar mais notas na caixa, bombo e prato de choque, conforme exemplificado na figura 30.



Figura 29. Marcha Rancho de *Tema do boneco de palha*

¹³⁸ As notas indicadas entre parenteses devem ser tocadas como *ghost notes*.



Figura 30. Marcha Rancho da canção *Sandália de Prata*

Outro tipo de condução típico de Toninho Pinheiro, e que pode ser encontrado em especial nos álbuns de samba gravados na década de 1990, é uma levada de samba que possui uma abertura no prato de choque tocada na segunda semicolcheia do segundo tempo, a cada dois compassos ou a cada quatro compassos. Esse tipo de condução pode ser encontrado em diversas canções gravadas ao lado do compositor Eduardo Gudín, ou também no álbum ao lado da cantora Beth Carvalho. A figura 30 representa esse tipo de samba com a abertura do prato de choque na segunda semicolcheia do segundo tempo, a célula da caixa tocada no aro representa um possível padrão de samba de Toninho Pinheiro.



Figura 31. Samba de Toninho com abertura usual de *Hi-hat*

4.8 Mestre Sala Dos Mares

Na introdução da música *Mestre Sala dos Mares*, Toninho Pinheiro executa uma levada de samba cruzado a utilizar baquetas de feltro (E11, A2, p.155), conforme representado na figura 32. O timbalão de chão é tocado como um surdo de escola de samba, a revezar notas abafadas e ressonantes. A voz do timbalão começa por executar a anacruse para o primeiro tempo com uma nota ressonante, seguido de uma nota abafada no primeiro tempo. A partir daí o ritmo se estabelece com uma base bem marcada nos pés e no timbalão, deixando a cargo a tarola a execução da linha mais melódica do ritmo. A tarola é tocada uma grande diferença de dinâmica entre as notas acentuadas e não acentuadas, sendo as não acentuadas quase inaudíveis. É possível notar que Toninho Pinheiro nesse exemplo, executa três preparações. A primeira preparação se trata da primeira nota do timbalão, que prepara a entrada da levada. A segunda preparação

corresponde a variação presente no quarto tempo do segundo compasso, que prepara a entrada do piano. Entre o quarto tempo do quinto compasso e o final do sexto compasso, Toninho prepara a entrada da voz com uma variação na tarola que é complementada pela relação de pergunta e resposta estabelecida pelo timbalão e prato de choque, presente nos tempos 3 e 4 do sexto compasso, respectivamente. O entrevistado 2 do grupo 2, coloca o recurso da execução de rulos na tarola, na segunda semicolcheia do tempo, como um traço idiomático característico de Toninho Pinheiro, na execução do samba cruzado (E2, A2, p.93). Esse tipo de toque pode ser observado nos compassos 1, 3, 4, 5 e 6.

Figura 32. Introdução da música *Mestre Sala dos Mares*

4.9 Amor até o fim

A gravação de 1974, da música *Amor Até o Fim*, ao lado de Elis Regina, teve uma grande influência em diversos bateristas do Brasil. Para o entrevistado 6 do grupo 3, a maior influência de Toninho Pinheiro em sua maneira de tocar veio da apreciação desse fonograma, que segundo ele, mudou a sua vida (E6, A3, p.143). O mesmo entrevistado

descreve a levada de samba empregada por Toninho como uma maneira muito leve e precisa de conduzir e que dá o suingue que musica precisa. O entrevistado 4 do grupo 3 também relatou que ouviu exaustivamente esse fonograma e o considera uma gravação feliz e com muito suingue. A música é de Gilberto Gil e o arranjo foi elaborado pelo entrevistado 3 do grupo 2, que afirmou: essa gravação tem um “sabor especial” em relação a parte rítmica, relativa ao baixo e bateria, e Toninho Pinheiro foi muito feliz em sua performance, considerando o andamento rápido, as convenções e as mudanças de “levada” que o arranjo exigiu (E3, A2, p.100-101).

Nessa música o baterista optou por um estilo de condução em que o prato de choque executa todas as semicolcheias e diferentes acentuações, acentos esses que quase sempre são tocados junto com a caixa. A caixa tocada no aro executa células de tamborim simplificadas, onde poucas vezes são tocadas duas ou mais semicolcheias seguidas. Nota-se que os acentos executados pela caixa e prato de choque respeitam os padrões de teleco-teco¹³⁹ e ao mesmo tempo executam uma conversa rítmica com a voz. No compasso 2 e no compasso 38, nas exposições dos temas, Toninho Pinheiro inicia o padrão no aro com seis colcheias seguidas, um recurso típico da idiomática do tamborim no samba tradicional, conforme representado nas figuras 33 e 34. Esse recurso de tocar colcheias seguidas na apresentação do tema volta a acontecer no compasso 64. O bombo é tocado de forma leve ao longo da música e executa acentuações pontuais.



Figura 33. Primeiros dois compassos da canção *Amor até o fim*



Figura 34. Compasso 38 da canção *Amor até o fim*

¹³⁹ Termo utilizado para determinar uma fórmula rítmica típica dos tamborins.

Na primeira parte da música, composta por dezasseis compassos a partir da entrada da bateria, ocorre uma convenção no quarto compasso a acentuar o fraseado da voz, no oitavo compasso ocorre uma virada de bateria na pausa da melodia principal, no decimo segundo compasso a convenção se repete e no decimo sexto a bateria para no terceiro tempo para a entrada da segunda parte da música. Nota-se que essa parte se estrutura em frases de quatro compassos. A segunda parte da música, entretanto, possui uma forma composta por dez compassos onde a bateria entra no quarto compasso a executar uma virada de dois compassos. Essa quebra na métrica, aliada a escolha de fraseado para a virada de bateria de Toninho Pinheiro, cria uma ilusão rítmica que puxa a sensação de tempo para o contratempo. Tal ilusão é reforçada pela rítmica do baixo que entra na última colcheia do primeiro compasso a acentuar os contratempos até o final do próximo compasso, ver figura 35 e 36.



Figura 35. Virada de *Amor até o fim* primeira vez



Figura 36. Virada *Amor até o fim* segunda vez

Após a virada Toninho toca o samba picotado, no prato de condução, onde a rítmica do aro da caixa se torna ainda mais simplificada. Após quatro compassos de levada ocorre a convenção do final da segunda parte para retomar a primeira parte da música. A lógica de tocar a primeira parte no prato de choque e a segunda no prato de condução se repete e no compasso 74, onde a bateria passa a tocar no prato de condução até o fim da música. Nesse momento, a partir do compasso 74, a banda passa a tocar de maneira mais livre e ocorre uma conversa entre o piano e a voz, o baixo e a bateria dão um suporte a essa conversa e em alguns momentos o aro da caixa executa a mesma rítmica da voz ou do piano. Nota-se que quando o baterista executa o samba picotado o fraseado da caixa se torna mais simplificado e rarefeito, dando mais espaço para as intervenções

dos outros instrumentos. Do compasso 86 ao 89, por exemplo, a bateria repete um ritmo de samba simplificado, o que gera uma sensação de repouso face ao fraseado mais denso que ocorre ao longo da canção.



Figura 37. Compasso 86 da canção *Amor até o fim*

Conclusões

O presente trabalho conseguiu provar o enorme e importante contributo de Toninho Pinheiro a construção da imagem sonora da Música Brasileira. Das análises apresentadas, fica evidente que Toninho Pinheiro também contribuiu no desenvolvimento da linguagem da bateria brasileira e influenciou outras gerações de bateristas brasileiros. Para além disso é possível atribuir ao baterista o desenvolvimento, ou manutenção, de uma “peculiar linguagem” no instrumento, que continua viva na cidade de São Paulo na figura de outras gerações de bateristas.

Esse trabalho reuniu um conjunto de informações que possibilita posicionar Toninho Pinheiro dentro da história da bateria brasileira, bem como propor um subgrupo que dê conta desse e de outros nomes dentro dessa história, os **Bateristas Sutis**. Conseguiu também apontar um recurso idiomático que o autor intitulou de **Samba Picotado** e que pode ser considerado como exclusivo de Toninho Pinheiro. Nas três partituras que estão no Anexo VI é possível apreciar o uso desse recurso idiomático em diferentes décadas.

Da análise das entrevistas foi possível perceber que: a compreensão da idiomática desse músico, passa por assimilar toda uma concepção musical sobre a qual a sua performance está estabelecida, o que extrapola aquilo que é possível ser representado em uma pauta. Esse trabalho tentou se debruçar sobre essa ótica e abordar questões que são relevantes ao entendimento da constituição da linguagem do baterista Toninho Pinheiro. Entretanto, a discussão aqui iniciada poderia ser bem mais aprofundada, sobretudo no que diz respeito ao estudo interpretativo, que nessa tese visa salientar alguns pontos colocados pelos entrevistados como importantes na performance de Toninho Pinheiro. Outros trabalhos relativos a esse artista virão a enriquecer a pesquisa aqui iniciada e possibilitarão um entendimento mais pleno da idiomática desse baterista, bem como uma visão mais holística acerca da bateria brasileira.

Nascido na culturalmente rica cidade de São Paulo da década de 1930, Toninho Pinheiro absorveu as influências disponíveis em seu meio e respondeu artisticamente através da música. Sob as fricções de musicalidade vividas em sua formação autodidata

e uma constante rotina de trabalho, se dedicou a uma maneira simples e eficiente de tocar a bateria. Tal linguagem desenvolvida não pode ser atribuída como uma criação do baterista, mas Toninho foi sem dúvidas um grande, ou principal, representante dessa “sutileza” capaz de segregar os bateristas brasileiros. Presente em diversos fonogramas que fizeram muito sucesso no Brasil, a bateria de Toninho Pinheiro é peça importante da história da música e deve ser tratada dessa maneira. O som desse baterista certamente ecoa e ecoará por outras gerações, reverberado por talentosos artistas que indefinidamente adicionam mais tijolos a construção da Música Brasileira.

O repertório fraseológico da mão esquerda de Toninho Pinheiro, o sistema em três por quatro desenvolvido por ele para tocar samba e como conseguir o suingue dele são objetos de estudo a tratar em futuras pesquisas.

Não é só tocar bem, você tem que saber viver. Seja bom com todo mundo, não faça frase difícil pra quem você sabe que não vai entender. Não complicar a vida de ninguém, faz o que o músico que esta tocando do seu lado entenda, não tenta derrubar ninguém não! – Toninho Pinheiro

Bibliografia

Alonso, G. (2011). *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Record.

Aquino, T. F. (2014). *Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação* (Doctoral thesis, Universidade de São Paulo). Retrieved from <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-30102014-155041/en.php>

Barsalini, L. (2009). *As sínteses de Edson Machado: Um estudo sobre desenvolvimentos de padrões de samba na bateria* (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283962>

Braga, T. (2011). *A caixa clara na bateria: Estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia* (Master's thesis, Universidade Federal de Minas Gerais). Retrieved from <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8QZNDY>

Bergamini, F. (2014) *Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”* (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285223/1/Bergamini_Fabio_M.pdf

Borelli, H. (2005). *Noites Paulistanas*. São Paulo, Brasil: Arte & Ciência.

Buck, A. (2009). Impressões sobre a bateria brasileira no século XX. [Web log post]. Retrieved from <http://baterarafaelfcosta.blogspot.com/2010/03/impressoes-sobre-bateria-brasileira-no.html>

Casacio, L. B. (2012). *Hélcio Milito: levantamento histórico e estudo interpretativo*. (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284396>

CASTRO, R. (2002). *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3. ed. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Coelho, A. R. (2016). *Um estudo sobre a performance musical do baterista Adelson Silva* (Master's thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Retrieved from https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/25850/1/AdrianoRamosCoelho_DISSERT.pdf

DCAMPB. (2021) Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Retrieved from <https://dicionariompb.com.br/dick-farney>

Dias, G. M. (2013). *AIRTO MOREIRA: do sambajazz à música dos anos 70(1964-1975)*. (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284523>

Duarte, R. (2004) Entrevistas em pesquisas qualitativas. *Educar*, Curitiba, (24), 213-225.

EICAC. (2021). Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Retrieved from <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa206877/wilson-simonal>

Favery, G. (2018) *O idiomatismo musical de Dom Um Romão: Um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria* (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/333647>

GOMES, M. S. (2010) *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf* (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283977>

Gonçalves, C. K. (2006). *Música em 78 Rotações: "Discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30* (Master's thesis, Universidade de São Paulo). Retrieved from https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05072007-111701/publico/TESE_CAMILA_KOSHIBA_GONCALVES.pdf

Laranja, C. (2016). Dick Farney: Pianista e cantor do Jazz [Web log post]. Retrieved from <https://www.jornaldaorla.com.br/noticias/24959-dick-farney-pianista-e-cantor-do-jazz/>

Machado, C. G. (2008) *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: Uma perspectiva histórica e sua repercussão na música brasileira*. (Master's thesis, Universidade do Estado de de São Paulo). Retrieved from <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95163>

Machado, S. B. (2018). *O samba em arranjos para coral: Três olhares para a cidade de São Paulo* (Master's thesis, Universidade de São Paulo). Retrieved from <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-21032019-160000/publico/SelmaBorhagianMachadoVC.pdf>

Maia, M. R. (2007, july). A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50. Paper presented at the V Congresso Nacional de História da Mídia, São Paulo, Brasil.

Martins, J. S. (1985, july). A imigração espanhola para o Brasil e a formação da força-de-trabalho na economia cafeeira: 1880-1930. Paper presented at the *Seminário sobre Los españoles en Iberoamerica en la época de la emigración masiva*, La Coruña, Espanha.

Mariano, C. C. (2011). *Solo: Cesar Camargo Mariano – memórias*. São Paulo, Brasil: Leya.

Moraes, J. V. G. (2000). Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo. *Tempo*, (10) 1-23.

Mueller, D. G. M. (2005). *Música instrumental e industria fonográfica no Brasil: A experiencia do selo Som da Gente* (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284765/1/Muller_DanielGustavoMingotti_M.pdf

Muscarella, S. (2015). *The twentieth Century Jazz Piano Trio: The rise of an iconic jazz paradigm* (Doctoral dissetation, Universidade de Évora). Retrieved from [https://www.eartes.uevora.pt/ensino/doutoramentos/curso/\(offset\)/15/\(codigo\)/270/\(view\)/teses](https://www.eartes.uevora.pt/ensino/doutoramentos/curso/(offset)/15/(codigo)/270/(view)/teses)

Pessoa, F. F. P. (2019). Os conjuntos regionais e o som do choro: a caracterização da performance no acompanhamento do choro. *Artcultura*, 21(38) 163-179.

Pinheiro, A. (1978). Antoninho, um “batera” pilantra. *Revista Música, Março*, 56-57.

Pinto, T. O. (2001). As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *Revista do centro de estudos africanos*, 22(23) 87-109.

Rodrigues, J. S. (2018) *Além do que se ouve: Sonoridades da MPB nas décadas de 1960, 1970 e 1980* (Bachelor's degree report, Universidade Federal da Bahia). Retrieved from <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/25965/1/Além%20do%20que%20se%20ouve%20-%20Memorial%20-%20versão%20final.pdf>

Sanitá, L. G. (2018) *A trajetória musical do baterista Wilson das Neves*. (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/335142>

Santos, A. R. C. (2014) O samba moderno entre a estridência e a suavidade. *Painél da ANPPOM*. Retrieved from https://www.academia.edu/9653207/O_samba_moderno_entre_a_estridencia_e_a_suavidade

Saraiva, J. M. (2007) *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960*. (Master's thesis, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Retrieved from http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=100569 d

Wink, L. (2014). Garota de Ipanema: comentários acerca da canção e de três versões instrumentais sob a perspectiva interpretativa da bateria. *Revista Eletrônica Thesis*, 11(21), 42-68.

Sites consultados

<http://velhidade.blogspot.com/2010/07/antonio-pinheiro-filho.html>, acessado em 12/03/2020

<http://www.portaldamooca.com.br/walter-silva-pica-pau/>, acessado em 12/01/2020

<https://arismardoespirtosanto.com.br/imprensa+.html>, acessado em 12/01/2020

http://www.maritaca.art.br/news/0911_moder_drummer.html?fbclid=IwAR268rhEWXqjyLDzUwFKYly0to9BSgS3I8XNOrCe6Fd3qOAafh3I-1_dkMU, acessido em 10/12/2020

<https://www.sombatera.com.br/bateristas/entrevista-baterista-cuca-teixeira/?fbclid=IwAR20IHrRavqO6OkfHAXRb9ffKfEes3xEH6XdJ6mT9JaD2w9nOweA9CiouwK>, acessido 11/12/2020

<https://www.infoescola.com/biografias/cornelio-pires/>, acessido em 01/01/2021

https://pt.wikipedia.org/wiki/Tonico_%26_Tinoco, acessido em 01/01/2021

<https://www.youtube.com/watch?v=ewSTa8oF85o>, acessido em 12/10/2020

<https://vimeo.com/125677132>, acessido em 14/01/2021

https://www.discogs.com/pt_BR/Robledo-E-Seu-Conjunto-Robledos-Bar/release/11865411, acessido em 14/12/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=lbSMYyAZ3DU>, acessido em 14/12/2019

<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2012/07/10/um-musico-que--sai-do-esquecimento-48533.php>, acessido em 14/12/2019

<https://souzalima.com.br/blog/as-caracteristicas-do-contrabaixo/>, acessido em 05/01/2021

<https://dicionariompb.com.br/humberto-claiber>, acessido em 12/07/2020

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/musico/7402>, acessido em 05/01/2021

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/01/1568803-arquivo-aberto---muito-alem-de-um-bar.shtml>, acessido em 9/10/2020

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tvrecord.pdf>, acessido em 08/09/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=M7cxf7HM7ds&t=1374s>, acessido em 05/10/2020

<https://www.jornaldaorla.com.br/noticias/24959-dick-farney-pianista-e-cantor-do-jazz/>

<https://www.youtube.com/watch?v=p9GnoGyx1cc>, acessido em 08/09/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=M76h8MvoesA&t=2356s> acessido em 12/12/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=HrD1tkwRgTU>, acessido em 12/12/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=t00f87vQ5qo>, acessido em 21/10/2020

<https://www.lettras.com.br/maria-martha/biografia>, acedido em 05/01/2021

<https://velhidade.blogspot.com/2011/11/jose-antonio-alves-ze-bicao.html>, acedido em 05/01/2021

<https://www.ludwig-drums.com/en-us/ludwig/serial-guide>, acedido em 05/01/2021

<https://www.ludwig-drums.com/en-us/ludwig/serial-guide>, acedido em 05/01/2021

<https://www.youtube.com/watch?v=ZMpGPURfjwY&list=PL8870066B87FE27FF&index=5>, acedido em 12/10/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=XFJBBs8DvCA>, acedido em 10/12/2020

https://www.youtube.com/watch?v=PH_HV18o0-Q&list=PL8870066B87FE27FF&index=3, Acedido em 12/10/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=3Rpx7rOiVGw>, acedido em 17/01/2021

<https://www.youtube.com/watch?v=3G9WPrpwLSY&list=PL8870066B87FE27FF&index=2>, acedido em 17/01/2021

<http://baterarafaelfcosta.blogspot.com/2010/03/impressoes-sobre-bateria-brasileira-no.html>, acedido em 10/01/2020

www.discogs.com, acedido em 10/01/2020

ANEXO I – Entrevistas a familiares de Toninho Pinheiro

1. Álvaro Ubirajara Pinheiro – Filho de Toninho Pinheiro

Felipe Bastos(FB): Então Álvaro, você é o filho mais velho certo?

Álvaro Ubirajara Pinheiro (AUP): Sim o mais velho, eu nasci em fevereiro de 1964. O mais velho do Sr. Antonio e da dona Nataly.

FB: Quais são as lembranças mais antigas que você tem do seu pai?

AUP: Eu lembro muito do pouco tempo que ele convivia com a gente porque era no auge da Bossa Nova e ele mais viajava do que ficava em casa. Então do pouco tempo que ele dispunha para ficar em casa ele aproveitava para ficar próximo da gente. Aproveitava ao máximo que dava, saía, passeava, dava uma volta pra cá uma volta para lá. Mas era muito encima das viagens que ele fazia com o Simonal, o negócio estava pegando fogo. Era bem corrido, uma vida corrida mesmo. Lembro da época que a gente ficou no Rio de Janeiro, acho que na época da inauguração do canecão. [...]

FB: E já em São Paulo nessa época da noite você acompanhava o seu pai as vezes?

AUP: Eu ia muitas vezes. Mais na época em que ele acompanhou o Dick Farney. Na época do Dick Farney trio eu acompanhava, já estava mais velho. Ajudava a montar a bateria, eu vi muito em uma boate chamada Antonio's que ficava na Nove de Julho. [...] E alguns teatros que ele fazia com o Dick, aquele teatro de Santo André, muitas vezes no SESC mas já mais recentemente. Tocou com o Arismar, com a Sílvia Goes, tocou com o Hermeto. O Hermeto é um doido, eles olhavam um para a cara do outro e não dava pra entender, visualmente pra quem não é do meio, você não sabe o que eles estão falando. Mas você via eles conversarem entre eles só no olhar, davam risada e tudo mais. [...] A época de estúdio eu acompanhei muito, na década de setenta e oitenta. Depois que a bossa nova esfriou, ele fazia muito Jingle em estúdio, trabalhou muitos anos na Sonima com o Sérgio Augusto e com o Álvaro meu xará. A Sonima ficava ali na Rio Branco. [...] O Arismar trabalhou ali também, [...] ele ficava doido quando via meu pai, se emocionava. O irmão dele também o Paulo do Espírito Santo que também tocou muito com o meu pai. Meu pai adorava tocar com o Paulo. [...]

FB: Seu pai teve algum aluno de baterista durante a vida?

AUP: Pelo que eu me recordo o meu pai nunca pensou em dar aula. Mas também nunca negou transmitir aos outros o que ele sabia. Ele falava: “Olha, vai lá ver o show, vai tocar.” Ele gostava muito de conversar e deixar as pessoas verem o que ele fazia. Ele era o tipo de pessoa que não gostava de guardar o conhecimento para si, gostava de passar a diante. [...] Eu lembro que tinha no Antonio's um ou dois rapazes que eram músicos que quando viram que era meu pai que estava tocando na boate, eles não sabiam o que falar. [...] Endeusaram meu pai, mas meu pai era uma pessoa muito simples. Ele não tinha essa coisa de eu sou e você não é, ele era muito aberto. Ficava sentado no canto dele, tomando o cafezinho dele e fumando o cigarrinho dele, quando alguma pessoa chegava ele conversava e levava a conversa adiante. [...]

FB: Como era a rotina do Toninho dentro de casa? Ele tocava bateria em casa?

AUP: Ele gostava de ouvir música e assistir shows de música. [...] Ele sempre foi muito caseiro, gostava de ficar no canto dele. A diversão dele era essa. Ele gostava de sair também, ia na casa dos amigos, do Dick, do Giorge, do Olavo, do Cido, do Walter Aride. Mas ele gostava mesmo era de ficar em casa, ligava a televisão e procurava os shows de Jazz e aí que ele curti, é onde era o mundo dele, onde ele aprendia novas técnicas e via novas maneiras de interpretar determinadas músicas. Quando ele tinha a oportunidade ele pegava aquilo que ele viu, assimilava, absorvia e passava a maneira dele. Ele não copiava exatamente, ele transformava aquilo que o músico tocou de uma maneira diferente, seguindo a visão dele de tocar. Bateria lá em casa eu lembro dele ter montado umas três vezes. Uma vez encima, na área que tinha lá que foi feita justamente pra isso, e a outra vez na garagem. Quando ele tocou na garagem ele montou e começou a tocar, os vizinhos apareceram na porta e perguntaram: “O Sr. Antonio está tocando bateria?” Aliás eu lembrei agora dessa coisa de tocar em casa, na época em que eles tocavam com o Simonal o Sabá morava na Vila Mariana, em uma vilazinha. E como ele tinha uma garagem muito grande, aquela garagem era transformada em um local que eles se reuniam para fazer ensaios, discutir e tudo mais. Eu lembro que o Sabá falava muito disso, que uma vez eles estavam ensaiando para uma temporada de shows e eles viam que no portão sempre aparecia uma menininha, uma moçinha para olhar o que era aquilo lá. Uma garotinha ruiva, sardentinha. Quando eles chamavam e ela saía correndo. No dia seguinte estavam tocando e daqui a pouco estava ela lá outra vez. Um belo dia o Sabá foi investigar, porque eles ficaram cismados com aquilo. Os filhos dele foram ver quem era e essa moça era a Rita Lee, ela morava ali próximo deles. Ela ficava de olho, ficava ouvindo. Eu lembro de poucas vezes que eu fui lá, eu vi eles tocarem. O Simonal não lembro tanto, vi umas duas ou três vezes. [...] Ele tinha a rotina de shows que ele fazia com o Dick, Arismar, Gudín, ele ficou muito tempo tocando com o Gudín e com a Vânia Bastos. E era ir para estúdio, do estúdio ir tocar a noite nas boates. [...] Casa, trabalho, trabalho, casa. Era isso. [...] Era sempre a mesma rotina, quando ele tinha tempo saía para dar um passeio, mas sempre preocupado que no próximo dia já tinha trabalho outra vez. Se ele tinha um show ou uma gravação ou qualquer coisa que precisasse dele, com pelo menos uma hora de antecedência ele já estava lá. Ele era o primeiro a chegar e o último a sair. Ficava conversando com todo mundo, brincando com todo mundo, o pessoal não deixava ele sair. Ele era assim, a pontualidade dele, a rigidez no horário dele era famosa. O pessoal falava assim: “A marcou para as nove? As oito e meia o Toninho já está lá.” [...]

FB: E ele também não cantava dentro de casa?

AUP: Não, muito difícil. Ele brinca muito, brincava muito com a minha mãe, mas cantar muito difícil. Ele era um pouco mais reservado, um pouco mais quieto. Ele mais observava do que falava. As vezes ele estava meio assim, ia na casa da irmã, da minha tia Maria Inês, saía de vez em quando para passear e ver alguma coisa. As vezes ia a rua Teodoro Sampaio nas lojas de instrumento musical, ele ia muito lá, as vezes comprava uma baqueta ou procurava uma pele. [...] Não me recordo de ter visto ele cantar em casa.

FB: O Toninho se emocionava muito com música certo? Você já presenciou isso?

AUP: Sim, ele ficava emocionado mesmo. Ele viveu para a música, o ar que ele respirava se chamava música, a boa música. Então ele via alguma coisa do Miles Davis ou até quando você dava um presente. Eu gostava muito de fazer isso, pegava cds de música e ele ficava doido, não sabia como agradecer. [...]

2. Geralda Natali Pinheiro – Esposa de Toninho Pinheiro

Felipe Bastos: Você e o Toninho estiveram juntos desde quando?

Geralda Natali Pinheiro: Nos casamos em 1961.

FB: Em 1961 o Toninho Pinheiro ainda não havia gravado nenhum disco? Mas já era músico certo?

N: O Tio Osvaldo tocava violão muito bem, tinha piano na casa dele e violão. O Toninho sempre tocava pandeiro com ele, como tocava. Toda e qualquer percussão ele tocava.

FB: Em 1963 o Toninho gravou um disco com o Manfredo Fest, você se lembra como era essa época?

N: Eles tocavam sempre na noite, o Manfredo morava alí ao lado do prédio do Estádio na Viaduto Maria Paulo. O Manfredo tinha dez por cento só da visão no lado direito, o pai dele tinha de levar ele lá pra casa. A Lili também, muito competente, professora, tocava.

FB: E nessa época o Toninho já tocava muito na noite de São Paulo certo?

N: Sempre na noite. [...] Em muitos lugares, aquele restaurante em pinheiros, Bar da Virada, Hotel Marabar, a última casa que ele trabalhou foi no Famiglia Mancini. [...]

FB: Você acompanhava o Toninho? Ia muito aos concertos assistir?

N: Não eu não saía muito não. Eu ia as vezes naquele restaurante que tinha alí na Santo Isabel, Regines. Lá tocava o Dick o “Pai” o Sabá. [...]

FB: Logo depois ele começa a tocar com o Wilson Simonal em 1965 ou 1966, tem alguma história dessa época? Viajavam muito certo?

N: [Nataly mostra uma foto] Última vez que ele foi com a Elis para a Argentina. [...] Foi bastante tempo com o Simonal, viajavam muito. Foram para a Itália e fizeram um programa. [...] Ele foi também foi para o Senegal na África.

FB: Se recorda também uma viagem ao México na copa de setenta, quando o Simonal teve de voltar mais cedo por conta daquele escândalo?

N: Uma bobeira né, o contador dele. Eu não sabia muito porque ele não falava muito. Ele falava pouco. Eu soube pelo que a gente via na televisão. [...] Eu morei cinco vezes no Rio, toda época que faziam os teatros ele não deixava a gente aqui, levava embora. [...]

FB: O Toninho não tocava música em casa?

N: Não, não.

FB: E também não cantava ou tocava violão?

N: Nada, era quieto. Não sabia tocar violão. Depois que o Lúcio Alves morreu ele começou a cantar com o Dick, Marina, Teresa da Praia. E o Dick falava que ele era o último baterista dele, ele ia tocar até morrer, e foi mesmo. Foi o último baterista dele. [...]

FB: Como era a rotina do Toninho?

N: Ele estava sempre correndo, levantava e as vezes não dava tempo nem de comer, tomava um cafezinho e ia embora. Se tinha uma coisa que ele detestava era chegar atrasado, ele não suportava quando atrasava para uma gravação. [...] Ele saía correndo, chegava, comia alguma coisa e saía. Sempre correndo. [...] Em casa era quieto, ouvia música, ficava no canto dele. Não era de falar muito e não gostava de falação na cabeça dele. Ele falava assim de manhã: “Calma mãe, devagar mãe, você já levanta a mil”. [...] Ele viajava bastante, Bahia, Sul, tudo.

FB: E ele fazia encontros musicais em casa também?

N: Não, nada. A vida dele era lá fora. E eu também só ia nos lugares que ele achava que eu podia ir. [...] Em casa não tinha, fora de casa ele era outra pessoa. [...]

FB: Como pessoa, como era o Toninho?

N: A, como pessoa, puxa. Bom marido, bom pai, muito cumpridor dos seus deveres, gostava das coisas muito certas. [...] Quando ia trocar de carro eu ia na Paes de Barros com ele, na Dois Mil Automóveis. Aí o dono da casa dizia: “Aí deus, ele trouxe a fiscal.”, porque eu olhava tudo né?! Olhava de baixo e dizia: “Zé, aqui tem um arranhão!” [...] Ele trocava de carro assim, lembra do Maveric Álvaro? Nossa! Ele só comprava carro lá. Pegava um carro, deixava o outro lá e a gente já ia embora. [...] Tivemos um Impala 61 azul turquesa, nossa! Fomos para Lindoia e a praça parou para ver o carro, era muito bonito. Teve Galaxy também que ele vendeu para o irmão do Arismar e o irmão do Arismar estourou o carro, o Paulo. Era um grande pianista também, ele imitava bem o César Camargo. [...] Eu conheci o Arismar ele era moleque, na praia em Santos. Ele é muito bacana mesmo, gosto muito dele. [...] A primeira vez que o Dick ligou lá pra casa eu pensei: “Meu deus, que voz, quem é ele?”

- Avisa ao Toninho que é o Dick Farney, eu quero falar com ele. Quando ele volta?

Aí quando ele chegou eu falei: “Pai, tem um recado pra você do Dick Farney.”

- O Dick? Será que ele quer tocar comigo?

A gente ia para a casa dele, era a única casa que a gente ia, na casa do Dick. E ele falava mesmo: “Eu venho aqui na sua casa porque eu gosto de você, não pela sua piscina, porque tem quatro no Juventos.” Ele não ia porque detestava bêbado e no Juventos sempre tinha aqueles velhos chatos bêbados, ele não gostava. O Dick ia lá em casa também.

FB: E o Toninho era católico?

N: Ele era, mas não tinha tempo de ir a Igreja. Ele não tinha tempo, a vida dele sempre foi corrida. Uma correria louca, sempre. Por isso eu detesto sábado e domingo porque sempre que os meninos ficavam doentes era sábado ou domingo.

3. Marineis Pinheiro – Irmã de Toninho Pinheiro

Felipe Bastos: Como se deu a iniciação musical do Toninho Pinheiro? Quem eram os músicos dentro de casa?

Marineis Pinheiro (M): O Toninho desde pequeno já tinha o dom para música. Ele gostava muito de tocar o pandeiro e os bongós. Nas reuniões familiares que aconteciam na casa do avô Antonio Anunciato, o Toninho tocava com ele e com o tio Francisco Osvaldo Anunciato. O avô gostava de tocar bandolim e o tio tocava violão. A nossa mãe, que sempre gostou muito de música e teatro, participava desses momentos e os acompanhava tocando piano e acordeão. Essas reuniões aconteciam no bairro do Belém em São Paulo capital.

FB: E em qual bairro viviam?

M: Morávamos também no bairro do Belém em São Paulo.

FB: Como eram feitos os encontros musicais da casa? Com que frequência? Quem eram os músicos presentes?

M: As reuniões familiares não eram muito frequentes enquanto criança. Se davam mais em dotes festivos, como em aniversários e no natal. Eram restritos aos familiares mais próximos. Na adolescência as reuniões eram mais frequentes e tinham a presença de alguns amigos do Toninho, que eram os vizinhos do bairro. Inclusive um desses amigos mais “chegados” dele, foi quem o levou para tocar a primeira vez na noite, mediante a autorização do pai por ele ainda não ter vinte e um anos.

FB: A família possuía um toca-discos? Se sim, quais eram os discos mais ouvidos?

M: Na época o avô e o tio possuíam toca-discos e as músicas mais ouvidas eram as chamadas músicas caipiras, os populares brasileiros, valsas, chorinho e músicas da época.

FB: Existia o hábito de ouvir à rádio? Se sim, quais eram os programas favoritos da família?

M: Em casa tínhamos rádio e nossa mãe gostava muito de música, não ficava sem ligar nem um dia o rádio. A estação favorita era a Rádio Nacional, popular na época.

FB: Em período de carnaval como eram as celebrações? Participavam de algum Cordão Carnavalesco?

M: Como nossa mãe gostava muito de se envolver em festas, como eventos do SESI ou do bairro, fazendo fantasias e grupos de teatro, em época de carnaval todos nós íamos fantasiados para curtir os “bloquinhos” carnavalescos. Mas o Toninho frequentava enquanto era criança, até mais ou menos treze anos de idade. Depois não participou mais.

FB: Quando o Toninho começou a tocar bateria e como ele adquiriu o primeiro instrumento?

M: Enquanto criança, o Toninho tocava muito em objetos que substituíam a bateria como panelas e só foi ter a primeira bateria, de cor verde e que não era um instrumento profissional, quando nossa mãe comprou e o presenteou. Isso se deu quando ele tinha por volta de dezoito anos porque não tínhamos muitas condições para comprar antes e foi adquirido com muito sacrifício e amor.

4. Paulo César Pinheiro – Filho de Toninho Pinheiro

Felipe Bastos: Você nasceu em qual ano Paulo?

Paulo César Pinheiro (PCP): Eu sou o Paulo César Pinheiro, o filho do meio de Antônio Pinheiro Filho. Nasci em vinte e cinco de outubro de 1966. Nasci em São Paulo no bairro do Tatuapé. Moramos inicialmente na Vila Formosa e depois de algum tempo nos mudamos para a Moca, onde meu pai adquiriu uma casa em 1968. [...]

FB: Quais são as lembranças mais antigas que você tem do seu pai?

PCP: Eu gosto de dividir meu pai em dois momentos, o pai e o músico. Primeiro o pai: homem muito sensato, seguro de si, poucas palavras, inteligentíssimo apesar da pouca cultura acadêmica que ele tinha, estudou até a quarta série do primário, mas eu considerava um dos homens mais cultos que conheci na vida, muito honesto, muito justo, muito coerente [...]. Como músico era muito profissional. Uma das características principais era a pontualidade. [...] Profissionalismo, mesmo sendo uma profissão [...] muitas vezes mal vista ele sempre levou muito a sério. [...] Com todos os músicos, técnicos e pessoal de apoio ele sempre foi muito bem quisto. Por onde ele passava ele sempre foi muito respeitoso e tinha a questão do suingue. Essa era a característica dele, a suingueira dele. [...] Se você fizer um teste e colocar três sons de bateristas diferentes eu imagino que ainda hoje eu consiga identificar. Ele tinha um toque diferente na bateria. Eu tecnicamente não sei explicar por não ser músico. [...] Dos três filhos nenhum seguiu a carreira.

FB: E das lembranças do convívio em casa você não se lembra dele estudar bateria em casa?

PCP: Não, isso era uma outra característica. [...] Acredito eu que em casa se ele montou a bateria três vezes foi muito. Eu me lembro de uma das poucas vezes e foi muito interessante. [...] Ele começou à ensaiar e de repente começou a parar os vizinhos na porta e em um determinado estava lotado de gente querendo ver. Aí ele desmontou a bateria e guardou. Uma característica dele enquanto profissional, era muito humilde, e eu considero que quando ele estava no auge da carreira ela era o maior baterista do Brasil. [...] Ele ensaiava muito pouco, o ensaio dele era mental, e no momento que ele estava trabalhando, tocando.

FB: Mas ele ouvia muita música em casa certo?

PCP: Sim, um dos gostos pessoais que ele tinha era um aparelho de som aonde ele ouvia música com um fone de ouvido. E no carro também, gostava muito de ouvir notícia também. [...]

FB: Você se lembra de ter acompanhado seu pai em alguma viagem para tocar?

PCP: Eu sempre fui o Roadie man dele aqui em São Paulo. Até 1974, 1975, meu pai viajou muito, com o Jongo Trio, Som3, Wilson Simonal e com a Elis Regina. Com o nascimento da minha irmã mais nova meu pai decidiu ficar mais no Brasil, mais em São Paulo. Com o Dick Farney ele viajou muito foram quase vinte anos de trabalho. Enquanto

profissional ele tomou essa decisão pela família. [...] De 1964 a 1975 ele viajou muito, tanto que minha mãe saía da Moca e levava uma mala de roupa limpa para o aeroporto de congonghas, onde ele trocava de mala e subia em outro avião. Com o nascimento da minha irmã e com o trabalho com o Dick Farney ele decidiu dar uma diminuída nas viagens.

FB: Você se lembra de ver ele cantar em casa?

PCP: Ele não misturava as coisas. Em casa era o pai, amigo, marido. E no local de trabalho ele era o músico. Ele gostava sim de sentar no cantinho dele por os fones de ouvido e ouvir música. Não ouvia música alta. A relação entre ele e minha mãe sempre foi muito respeitosa, ele sempre respeitou muito o nosso espaço. [...]

FB: Você se lembra das músicas favoritas do seu pai?

PCP: Ele gostava muito de tocar e cantar Teresa da Praia com o Dick Farney. [...] Ele gostava muito de Jazz, Dave Brubeck, Paul Desmond e o Oscar Peterson ele era fascinado. Ele era fascinado com piano, tanto que ele comprou um piano, eu fui com ele e compramos um piano de armário. Esse piano ele deu pra minha irmã, mas de vez em quando ele arranhava e tocava algumas notas. E tocava um pouquinho de violão, muito pouco mesmo. Ele gostava muito do piano, tanto que minha avó que era italiana, queria que ele fosse pianista clássico. Meu pai não quis seguir a carreira de pianista. Desde pequeno ele desmontava o armário da mãe e pegava as painelas e saia tocando. Talvez uma das poucas frustrações que ele tinha na vida era essa, de não conseguir tocar o piano. [...] Ele conseguia tirar som de uma caixinha de fosforo. O que o Hermeto Pascoal faz, inclusive meu pai fez shows com o Hermeto, eles tinham também uma sintonia muito grande. [...] Meu pai gostava muito dele, daquela coisa de tirar som de um copo de água ou de uma caixinha de fósforos. [...]

FB: Existiam outros músicos na família do seu Pai?

PCP: Na verdade meu pai teve uma influencia muito grande do tio Osvaldo que tocava violão muito bem. Como meu pai nasceu e foi criado no bairro do Belém, vindo de uma família de portugueses e italianos, naquela época eles se reuniam muito na porta de casa. Então tinham aquelas serestas onde meu pai pegava um pandeiro e meu tio tocando violão. Então basicamente uma das grandes influencias que ele teve foi o meu tio Osvaldo Anunciato, irmão da minha avó Filomena. Ele foi um dos grandes incentivadores do meu pai, ele incentivava muito o meu pai. O meu avô o Sr. Antonio Pinheiro queria que ele fosse torneiro mecânico e minha avó queria que ele fosse pianista clássico. [...]

FB: Você se lembra de ver o seu pai se emocionar com música?

PCP: A todo o momento. [...] Sensibilidade, o meu pai não era um músico superficial. Em casa ele sempre foi o melhor pai, nunca levantou a voz para nós, pelo contrário, era a calma em pessoa. [...] Mas quando ele sentava na bateria ele era o profissional. Eu me espelho muito nele. [...] Ele considerava o instrumento uma parte do corpo dele. A bateria era uma parte do corpo dele. [...] Bateria e ele, ele e a bateria, eram um só. [...] Ele tinha um orgulho muito grande porque conseguiu sustentar a família com música em uma época muito difícil. [...]

ANEXO II – Entrevistas a músicos que tocaram com Toninho Pinheiro

1. Aluísio Pontes

Felipe Bastos: Como você conheceu o Toninho Pinheiro e como foi a sua experiência profissional com ele?

Aluísio Pontes (AP): Eu conheci o Toninho Pinheiro quando eu fui convidado para entrar em um trio chamado Sambalção Trio. Eu fui tocar no João Sebastião Bar e nessa época o Toninho estava tocando lá junto com o Pedrinho Mattar, foi ali que eu conheci ele e nos tornamos bons amigos. A minha experiência musical com ele foi uma das coisas mais maravilhosas que teve porque, o Toninho além de excelente amigo era uma excelente baterista, dividia bem. Eu até apelidei ele de cento e vinte quilos de pura leveza porque, quando ele tocava comigo ele era leve e eu me sentia muito bem na companhia dele, tocando com ele. Ainda falando da minha experiência com ele, acabamos fazendo um disco que se chama Caminhemos e até hoje existe esse disco na Blue Note em Nova Iorque, meu filho esteve lá tocando e me disse: “pai o teu disco custa caro pra caramba”. Tá lá, eu o Jorge Oscár e Toninho Pinheiro. Nós fizemos isso cerca de trinta anos atras ou quarenta não sei. Foi uma experiência maravilhosa, tocando só música do Herivelto Martins.

FB: Você acredita que o Toninho tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

AP: O Toninho tinha uma maneira única de tocar porque, ele se especializou em ser uma pessoa que ao tocar sabia da força musical do músico e ele ajudava a pessoa no decorrer do toque do trio vamos dizer. Ele sabia dosar a altura certinha na hora que tinha que crescer e na hora que tinha que abaixar. Ele era maravilhoso, tinha um tremendo gosto musical. Muitas sugestões de temas que a gente tocava o Toninho que dava, e quando ele falava era “batata”, era boa música.

FB: O Toninho se emocionava muito com música. Você presenciou isso alguma vez?

AP: Sim, o Toninho tinha um tremendo bom gosto e teve uma época que ele queria muito... No outro casamento, anterior a esse que eu vivo muito bem graças a Deus, eu tocava com uma mulher que ela não gostava de bateria e eu respeitava isso. Então eu me separei do Toninho uns tempos e isso pra ele foi muito triste porque, ele se encontrava comigo e se lamentava de a gente não estar tocando junto. Agora a emoção dele sempre foi muito boa, ele viajava quando a gente tocava porque, quando a gente tocava algumas músicas assim, eu sentia que ele fazia uma viagem assim.

FB: Quais eram as maiores influências musicais do Toninho Pinheiro?

AP: As maiores influências musicais tanto pra ele quanto pra mim foi a época da Bossa Nova porque a nossa música estava muito adiantada. Hoje em dia qualquer pessoa que queira ser um músico ou que já é músico se ouvir o Tamba Trio ou o pessoal daquela época, vão ver que tinha uma qualidade muito grande e essa era a nossa escola, essa foi a grande influência. A Bossa Nova que até hoje a gente diz que nasceu em São Paulo e não no rio, e quem fala isso é a Leny Andrade que é a mãe da Bossa Nova, que nasceu na mão do Jonny Alf.

2. Arismar do Espírito Santo

Felipe Bastos: Eu me lembro de ler uma entrevista sua na qual você afirma ter aprendido a tocar com o Toninho Pinheiro. Como foi isso?

Arismar do Espírito Santo (AES): Quando eu comecei a tocar bateria, eu ia assistir ele tocar no Regines com o Dick Farney. Antes disso eu vi ele fazer bailes com o Jongo Trio e com meu irmão, o Paulo Roberto. Antigo trio, meu irmão, sabá e o Toninho, antes ainda foi ele o Cleyber e o Toninho. Depois com o Sabá fizeram no Beco e em vários lugares que eu fui assistir e ele era sempre a perfeição tocando bateria né?! Porque era assim, ele tocava com uma mão só e fumava ao mesmo tempo. Tem um vídeo dele na televisão do Dick Farney que no meio do show ele acende um cigarão, relax, no estúdio, na TV Cultura, no programa do Fernando Faro. E tudo acontece porque ele é muito musical, ele foi pandeirista e tudo o que você tocava ele cantava. Tinham temas que ele não tocava a trinta anos, mas como ele já cantou ele sabia até em qual tom estava, conseguia chegar no piano, era um cara harmônico. Maravilhoso, temos de falar dele mesmo, mostrar ele na cara do gol, aquela levada boa que ele tinha. O Toninho era um cara que armava as coisas, aquele Som 3 foi ele quem montou. Ele chamou o César, ele chamou o Sabá. O Som 3 foi ele quem fez, o Jongo trio foi ele quem fez. A primeira vez que eu vi ele foi com o Jongo e depois o Som 3 que eu ouvi bastante, tinha vinis do Som 3 em casa, meu irmão tinha os vinis. Só de ouvir aquela levada, aquela leveza dele, ele tinha um bom humor, ele preparava a preparação, isso é uma delicadeza que poucos bateristas tem no mundo. Aquela gravação dele da Elis Regina, o “Amor até o fim” aquilo é clássico, as pessoas ouvem e ficam se perguntando quem é o batera, pensam que são outros, mas é mesmo o Toninho Pinheiro. A primeira vez que eu ouvi pra mim estava muito claro que era ele [Arismar canta o ritmo]. Isso era a marca dele eu acho assim, muito bonito a maneira dele de tocar. Eu gravava jingles com ele, foram seis anos da minha vida, a gente tocava todos os dias juntos no estúdio do Zelão. O Toninho sempre criativo, sempre. Ele gravou um negócio uma vez e o cliente levou o filho, quando chegou um moleque todo de preto com cara de roqueiro. [Arismar canta batida de rock], era o Toninho tocando, sem camisa, aquele barrigão branco, Malborão, fumando. Um dia eu brinquei com ele e perguntei:

- E essas baquetas aí, você tocou com o Simonal com essas baquetas?

Eram baquetas velhas né?! Então hoje em dia você vai ver os músicos são endoosers, marcas de prato, baqueta, vassouras, peles. Todo mundo se expõe é um veio. E o Toninho com aquele par dele Regal Tip, sem ponta. Ele gravou aquilo com a Elis, ele tocou várias coisas com aquela baqueta. E ele sempre dizia:

- *Poxa, as baquetas não quebram cara. Tem que comprar baqueta? Tá louco.*

Teve um baile uma vez, a gente foi tocar em um evento e na saída tinha uma música que tinha uma divisão [Arismar canta a divisão]. O Toninho foi até em casa fazendo esse ritmo com o farol do carro atrás de mim. Ele gostava de tomar café e conversar de madrugada, na hora que a temperatura estava mais fresca. E conversava coisas incríveis, tinha um belo gosto musical, conhecia um monte de choros. Ele foi pandeirista e conhecia um monte de choro, ele tinha uma cultura muito grande musical, pelo dia a dia dele. Ele participou de muita coisa importante, como aquele evento com o Simonal no Maracanãzinho no qual ele estalou o dele e colocou 60 mil pessoas para cantar. E o

Toninho tocou nesse show e disse depois que quando a banda atacou foi de chorar, foi emocionante. Ele era muito boa praça, uma pessoa inteligente. E tinha essa característica de ser a pessoa que montava os grupos. Teve uma época que ele gravou uma música que tocou muito na rádio, o disco de sambarock do Branca de Neve, com arranjos do José Alves, era uma “bandassa”. Eles tocavam e a gente morria de rir com aquilo, todos iam lá ver como o Toninho tocava sambarock, com o chimbalo meio aberto. Ele também tinha uma pressão grande tocando, tinha as mãos grandes. Tocava lindo, o Toninho é uma escola que é um acompanhar diferente. Eu ia assistir ele com o Dick Farney no Regines e ele tocava super piano na maior pressão, tudo levinho, musicalidade. O Toninho tinha uma coisa harmônica, tem a ver com essa coisa dele cantar bem porque muda o jeito de tocar bateria se você cantar a melodia. Tem batera que olha a partitura prepara para o B prepara para o A, é uma coisa boa, mas é fria né. Quando você conhece a música você faz música, não acompanha. Ele não era um baterista acompanhador, hoje em dia temos vários termos como acompanhador, groove, trolha. Era música, aquela bateria Ludwig maravilhosa, com bumbo de 22”. Eu adorava isso aí, dele montar os grupos, ele montava grupo e ensaiava, tinha um repertório, o Sabá me contou isso uma vez, que o Toninho era o grande responsável pela formação do Jongo Trio. Ele pescou a música do Vinícius, o Cido fazia os arranjos e o Sabá era o cantor. Lindos esses pintores né, é uma tela mais para fotografia eu acho a música deles, é uma fotografia de uma época. Tudo simples. Tom menor se toca fechado, daí quando se ouve uma coisa em tom menor era mais triste. Eram pequenas coisas que ele incorporava e usava em tudo, nos jingles, em tudo. E todos queriam ele, o Theo de Barros, os arranjadores queriam o Toninho. Aí eu peguei essa “onda” e fiquei tocando com ele, montamos uma dupla, teve um tempo em que a gente gravou muito. Gravamos no estúdio do Theo, Cebolinha, Eldorado, Zelão e etc. Gravei muito com o Toninho, e ele resolvia tudo. Ele lia bem, tinha uma coisa meio fotográfica, olhava a partitura e já estava. Porque o cara que tem a música na cabeça ele canta aquilo como um A ou como B, tem uma forma, como uma canção. E na época dos sambas, o samba dele, aquele samba bossa-nova [Arismar canta o ritmo] e as vezes ele usava outro [Arismar canta o ritmo novamente]. Aquele disco da Elis pra mim é o mais “suado” dela.

Acho que esses músicos servem pra nos orientar de um jeito que envolva o envolvimento da oralidade, não é ouvir um arranjo pronto, é ouvir o que está rolando de música. Aquilo tudo na mão dele dava certo eu acho. Os dois discos do Branca de Neve nós gravamos eram ótimos, e o show era uma delícia, bonitos arranjos do Edson José Alves.

Nunca vi tempo ruim da parte do Toninho, pelo contrário. Uma vez um produtor queria gravar uma faixa de mal gosto com roto-tons e o Toninho falou:

- Olha, liga para o fulano que ele faz isso bem.

Quando vimos ele já tinha ido embora. Mas ele nunca se aborrecia, estava sempre de bom humor.

Uma vez fomos tocar em Atibaia e ele entrou em uma funerária e começou a puxar conversa com o dono do estabelecimento, no maior bom humor. Depois dizia:

- Poxa, ninguém deve entrar aqui pra conversar com esse cara, só porque ele tem uma funerária?

Ele tinha esse humor, essa calma. Ele é um dos grandes. O batera brasileiro que eu mais vi e que eu mais sigo. Eu gosto muito dele, na época era ele e o Nenê batera, o Nenê ainda jovem. E ele adorava o Nenê, e o Nenê adora ele.

Era um dos caras, chefia né, os caras que tocam muito, que montam grupo. Tinha um trio que fazia bailes e tocava na noite, ficava três ou quatro anos tocando no mesmo lugar. Sempre tocando bem, tocando para o som. Existem muitos bateras bons, mas tocar para o som é diferente, não depende de estilo, ele era um grande músico. E eu me divertia com ele. As vezes ele me ligava e me chamava pra tocar em alguns lugares. Um dia estava eu e o pai do Cuca Teixeira conversando, o Edgard Teixeira, ele ia na casa deles filar café, o Cuca era criança ainda. Ele ia lá conversar com o Edgard que era um grande baterista de uma geração anterior a dele. Ele tocou na Brasiliana, na Europa, no deserto. Era um barato eles conversando de coisas, pessoas, de músicos. O Toninho contou uma vez que o Aron Chavez fez um arranjo e que parecia que ele tocava aquilo a cem anos, a linguagem é fácil, o cara escreve de um jeito fácil, fica fácil de criar. E criar é atrelado a respirar né, é junto com respirar, com se sentir bem, criar faz parte.

A bateria para mim é o instrumento com mais timbres que existe. Na bateria dá pra fazer milhões de coisas lindas e o Toninho fazia esses milhões de coisa com maestria.

FB: Mas Arismar, em seus discos você gravou com diversos bateristas. Toninho Pinheiro, Alex Buck, Cleber de Almeida, Robertinho Silva e você também. Como você percebe a diferença entre esses bateristas? Você considera que o Toninho tinha um estilo único de tocar? Porquê?

AES: Acho que hoje em dia um batera que toca mais próximo desse estilo do Toninho Pinheiro é o Cléber Almeida. O Cléber toca violão, toca piano, canta, toca trombone, toca viola caipira. É a mesma ideia. A bateria hoje em dia pelo esforço, pela musculação, ela ficou imperativa. Eu gravei um disco agora com o Mauro Martins que mora na Alemanha, baterista e baixista, um grande músico, e para esse disco a única coisa que a gente combinou foi de não fazer os “cachorros” juntos, o Toninho nunca fazia os “cachorros” juntos. Pelo grau de técnica, hoje em dia você faz um cachorro e o batera já está tocando junto, aí tu ficas escravo do “cachorro” que inventou. [Arismar canta um exemplo] Aí você chamar um Uber e vai comer um Hotdog no Anchieta, você quer ir embora daquilo né?! Não é para isso, a música é para se alimentar dela mesma. O Alex é um super batera e pianista, acho que é o pianista mais baterista que eu conheço, é da linguagem dele. Você viaja pelo brasil e conhece bateristas que tocam percussão também. Quando eu comecei a tocar eu ouvia muito os bateristas dizerem que eram apenas bateristas, não tocavam percussão, não cantavam e isso vinha junto daqueles rudimentos que são coisas boas para se fazer em casa. Não é qualquer coisa que se pode fazer na rua, não é?! Daí o cara começa a fazer paradigma, papamama, papanicolau, para-choque, kamasutra... Não, na minha orelha não! Essa coisa de estudar muito te faz tocar o instrumento por outra vertente. Mas a vertente quente é o play, a vertente quente é o batucar, a gente é filho do batucar. Cada vez mais o nosso Jazz é muito aproximado do jazz americano. Uma vez alguém me mostrou um jazz alemão, é bonito, mas, de oito em oito compassos tem uma virada, de quatro em quatro tem um “tshi tshi” e isso é engraçado, porque é um vício, é um cacoete louco. Não é por aí, porque quando há um músico improvisando temos de ir para cima dele, entender o que ele quer dizer, ele que é o chefe da matilha nesse momento, vamos atrás dele. Não pode ser de outra maneira, se não é falta de humildade, é falta de ouvir. E

tem essa coisa de fazer um e um, a batucada. Essas fases que o mundo está passando, o que vai atravessar isso é a batucada, cada país com a sua. Eu vi um grupo tocando um dia desses e o baterista parecia tocar Candombe, eu perguntei se ele era uruguaio e disse que sim e ficou feliz com a minha percepção. Então é isso, o baterista uruguaio tem mesmo que carregar os elementos da música uruguaia, a gente como baterista brasileiro tem que carregar o tamborim, o repinique, um tambor. [Arismar canta o ritmo brasileiro]
Fui gravar um dia desses com um baixista e ele me disse:

-No começo a gente faz um maracatuzinho.

-Mas o cachê é bom né, se fosse cachêzinho eu ia embora. maracatuzinho? maracatu cumpadi, faz essa levada aí.

Daí quando puxou no andamento de verdade, que era um pouco mais lento, mudou tudo. Quanto mais lento você toca mais você tem que suingar, mais você tem que criar o ribombo, não preencher com notas ou rulos, mas sim com atitude e você tem que carregar aquele ritmo. Isso está na mão do baterista, imagina, cada peça aperta uma coisa, bate e puxa, é um ballet. Se bateria for um ballet, o Toninho era o Noreyev da batucada, era o chefe da dança. Porque é simples de ouvir. Na noite essa época do Toninho, dos bateristas que tocavam leve, tinha ele, o Wilson Bergani e o Dirceu Medeiros.

Então em relação ao Toninho acho que devemos encarar da seguinte maneira, ele passou por aqui e deixou muita música bonita, muito solo bonito, muita ideia bonita do que fazer e essa coisa intuitiva do tocar. A dinâmica, esses ensinamentos básicos, quando o bicho pegava ele pegava uma vassoura, naquilo todo mundo brilhava. Ele o levava lá em cima na onda para você surfar, aí você surfava a onda inteira, tubo e etcetera e daqui a pouco quando está quase chegando na areia, para reviver aquilo de um jeito, ele crescia outra vez. Então é diferente o baterista que toca assim, aquele disco que eu gravei com ele é só diversão aquilo. Ele gravou com a bateria do estúdio do Zelão, uma bateria boa, e regulou aquilo tudo e vinha um som maravilhoso. Era um baterista melódico, nós somos melódicos, a melodia vem antes, ritmo acho que aprendemos quando começamos a andar.

FB: Você se lembra de alguma coisa específica de bateria que você tenha aprendido com o Toninho Pinheiro?

AES: Tem os caras que seguem a linha, Edu Ribeiro, Cléber de Almeida, eles seguem a mesma linha. Uma vez o Edu ligou para o Toninho as dez da manhã e o Toninho não o respondeu praticamente nada, porque ele incomodou o sono dele. O Toninho acordava tarde, as duas da tarde todo dia, a vida inteira ele foi assim, ele ia dormir de manhã e gostava de dirigir de madrugada, voltava devagar para a casa na Moca. Existem alguns músicos que aparecem para elucidar o caso, o Toninho elucidou o caso. Era como Sherlock Holmes, chagava e dizia:

- Olha, isso é até aqui e isso é assim.

É diferente do... [Arismar canta batida forte e sem suingue], se você ver o samba cruzado dele, era diferente, aquilo tinha o aro [Arismar canta a batida do Toninho], aquele rulo na segunda semicolcheia era a marca registrada dele. Quando ele fez aquela coisa com o Simonal [Arismar canta a batida pilantragem] o chamado pilantragem, era muito bom. Os

sambas do Toninho eram sempre nota dez. Já com o Dick Farney ele tocava jazz, era de uma leveza. Eu fiz um trabalho um dia desses e coloquei o nome de Sotaque de Bordo, é a linguagem na embarcação, o cara fala meia palavra e todo mundo já entendeu, já sabem qual vela puxar ou se tem de jogar a rede. O Toninho tinha esse sotaque, era um professor disso. Ele tocou em um lugar chamado Bar da Virada, eu assisti ele o Carlão baixista e o Waltinho Alidi, o Toninho fez uma levada em um momento que muito me impressionou [Arismar canta a levada] e eu copieei ela. Os bateristas ficavam de olhos abertos para ele, era o cara que suingava, o néctar estava ali, o néctar é suingar, conseguir fazer o baixo e o piano tocarem juntos. Tem aqueles pianistas que são mais marteladores, outros precisam de serem laceados para voltarem ao tempo, outros ao tocar de pedal viram a onda do século surfando de balsa. O Toninho era uma grande balsa, ele acertava aquilo e todo mundo tocava bem, todos tocavam leve, porque a ideia é a leveza. Hoje em dia em tão estão todos carentes de leveza. Ele é um desses mentores desse jeito de tocar.

FB: Eu sinto os bateristas de São Paulo tem uma maneira singular de tocar, existe uma certa unidade entre eles. Você acha que tem a ver com essa escola do Toninho?

AES: Os bateras de São Paulo hoje em dia estão batucando mais que os bateras do Rio. Mais que os outros bateras, eu acho. Tem aqui muitos bateras tocando bem, mas já com essa influência do Pop. Aí tem uma caixa em lugar que... Não sei pra que fizeram aquilo, o público bate palma e não é preciso fazer aquilo. Por outro lado, tem uma nova geração de bateristas que chegaram batucando mais, no Rio, no Sul. Não aquele Kamasutra [Arismar canta frases de bateria cheias, rápidas e complexas], que um batera de endoser que eu acho bonito, não acho feio não, mas no segundo compasso você já pega um Uberzinho. Fui tocar um dia desses e alguém me perguntou como era essa coisa do ritmo e eu falei:

- Olha, um dia desses fui fazer um exame de saúde que eles colocam um microfone na veia aqui, para ver a velocidade do sangue. [Arismar reproduz o som da veia no exame médico]. Então a “bumbada” é essa veia aí, é uma “bumbada”.

Na quarta feira eu dei uma aula em Sambaíba no Ceara e tem um batera lá chamado Vinicius Matos, o Clébão levou o Edu Ribeiro lá para ouvir esse rapaz tocar e ele ficou muito impressionado. Ele é de lá e toca todos os dias nos hotéis e pousadas, toca pra caramba vários instrumentos, batuca até esbanjar. Você fica olhando, e ele reuni um monte de elementos, e tem Toninho Pinheiro pra caramba. Uma vez eu falei do Toninho pra ele e ele falou:

- Essa cara é de mais bicho, poxa o que é isso!

E para o resto da ideia vai continuar tendo esse eco que é um eco assim, alguns músicos pegam, é que nem o ProTools, tem músico que aquela faixa é dele, daqui a cem anos aquela faixa ainda é dele. Milton Banana, aquele disco do com ele na capa, lindo, tem um samba de batera ali que é... Tinha o Miranda, o Boi, ele tocava com o bumbo, com a primeira pancada do samba a frente.

FB: E sobre o Milton Banana, existe um disco que quem gravou foi o Toninho Pinheiro certo?

AES: Alguns o Toninho gravou, quando o Banana estava com um problema na perna. Eu o conheci tocando, batucava bem mesmo. E tem o Saavedra que toca na onda do Toninho, que toca ali no Mancini, ele tem muita coisa do Toninho. De levada, de descansar no final do chorus, o desmanchar para o próximo movimento. Nem é preciso falar, está inserido na brincadeira, tá dentro da respiração.

O Sabá tinha um bar com a Vera Figueiredo e com Silvia Goes, o Toninho foi lá uma vez dar uma canja de vassouras e encheu de bateras atrás dele olhando ele tocar. Todo mundo tocou bem, mas ele pegou uma vassoura e nasceu uma praia. Eu pensei, opá o que é isso aí? É contagem né?! não é força é jeito. Sabe [Arismar canta levadas do Toninho] isso é difícil, difícil pensar isso com as vassouras na mão, não tem rebote. Tem é que estudar, eu estudo de mais vassouras, estudo pra caramba. Domingo agora eu fui tocar em São Carlos e levei minha bateria. Aí eu montei um trio, convidei o Pedrinho Martins e o Pipoquinha de baixo, para tocar no festival de choro lá. Levei uma bateria afinada, Si Mi Lá Ré e estava com um Fá sustenido aqui, se fosse Sol seria como as cinco primeiras cordas de um violão de sete. Quando passava naquele negócio que você faz junto a nota, fica aquele [Onomatopeia]. Mas é assim, coisa para batucar, não vem com papamama que não da tempo. Pele mole, aquela pele Evans Vintage 56, coloquei nela inteira. É um harmônico afinadinho, tem que afinar para poder tocar. É um recado diferente, tem uma nota, tem o ribombo. Não precisa dar duas notas no bumba para abafar, é uma espera e abafa [Arismar canta ritmos]. Umas caixas de pau brasil, desse tamanho assim, tarolção, desço a mamona nela e ela soa. Não grita, soa. Eu tenho umas duas de pele plastica ali, Aquarian. Plástico né, volta mais rápido a mão, mas não me adianta. Tinha uma frase que a gente falava:

- Baixista que atrasa não adianta

O Toninho Pinheiro tinha uma onda de baixista né, ele fazia os baixos com a voz [Arismar canta]. Ele era musical de mais, eu ficava olhando, ele sabia a serie harmônica de cor. Então ele sabia onde estava. Fui gravar um negócio no Chiquinho de Moraes uma vez, o Chiquinho falou para gravar com o Toninho e eu falei:

- Mas tu escreve tudo, é tudo escrito, não vai dar. Essa turma é montar cor, é diferente.

Aí ao final da gravação ele falou da limpeza do Toninho:

- *Como você faz isso? Como é isso?*

Porque vem uma coisa assim [Arismar canta] ele tinha um negócio de um maxixe na mão esquerda né [Arismar canta], para fazer devagar é fácil, mas naquele andamento era uma loucura. E quem tocava com ele achava uma maravilha. É bom conviver com esses caras, mesmo fazendo muitos shows ele não deixava de tocar na noite, então não deixava de se atualizar, de conhecer outras músicas. Eu acho que essa experiência constante da noite, de tocar com os amigos e assistir, nutre muito mais o criar do que você ficar em casa com você mesmo e sua música e a televisão.

O músico tem uma autocritica aguçada, estamos em uma fase que pessoas jovens já tem muita autocritica. Mas autocritica com o que? Está começando a tocar agora, tá preocupado com o que? Vai tocar um frevo, vai dar uma canja com uma banda de não

sei o que, vai tocar um forró pé de serra, vai tocar um xote com João Araújo e volta, depois me fala como é que é. [Arismar canta] É reaggae, é samba canção, é tudo. E fica aquilo e você tem que criar, não é da pancada, é criar aquilo. O Toninho tinha uma pedalada, o Nenê também faz essa pedalada bem, pouquíssimos bateristas fazem isso. Eu vejo alguns bateras assim tecnicamente difícil, não tem essa manha de pegar um prato daquele, o Clébão faz isso bem. No auge do [Arismar canta um samba rápido] essa pedalada aqui, o prato já começou a vibrar, você só fica mantendo. Esse disco da Elis tem o Amor até o fim [Arismar canta], tem um prato que fica vivo, o Mauro Martins faz isso bem também. Então assim, todo ser humano tem que ter uma bateria na porta do quarto, tem que estar montada uma bateria ali para sentar e dar uma pedalada, toca um pouco. Faz um bem, a bateria tem um abraço, a bateria tem uma jovialidade, um vigor. Aí vai tocar de vassoura, toca o que você quiser, aí você vai tocar para o som. Eu acho assim, o grande batera é o que toca para o som.

FB: O Toninho Pinheiro era uma pessoa que se emocionava muito com música, você se lembra dessa característica dele?

AES: Tem uma história dele, ele ouviu o Maybe September [Arismar canta e toca violão], Jimmy Smith e Wes Montgomery, o batera eu não lembro o nome. Em trio, com aquele órgão fazendo um acorde parado. O Toninho foi fazer um show com o Simonal em Niterói e naquela época não tinha a ponte ainda, ele me falou:

- Cara, tomei uma surra de uma música. Aquilo foi tocando, eu aumentei no carro, fiquei ouvindo.

Era uma época assim, ele tinha um Galaxy zero, o Sabá tinha uma Rural, cada um ia com o seu carro para qualquer lugar. Daí iam ao rio com um monte de carro. Então estava atravessando uma balsa na madrugada de Niterói para o Rio de Janeiro, aí tava tocando essa música na rádio e ele falou que não conseguia embrear não, deu defeito. Uma choradeira danada. Mas essa música é linda, ouve um dia em você tiver fé. [Arismar canta]

Ele soube cantar a música e contou essa história dessa madrugada emocionado. O Simonal fazia dois shows por dia. Ele ralava, o Toninho ralava. Todo dia show naquela fase. E era uma banda né, seis sopros, que maravilha aquilo. O trabalho acústico, isso eu adoro.

[Arismar canta e toca Maybe September] Aquele solo do Montgomery de oitava, aquele amp com aquele reverbizinho da vida. Hoje em dia o reverb é digital [Arismar canta o som do reverb de forma sarcástica].

É essa cara aí, Antonio Pinheiro Filho. Na hora de fechar o caixão o Sabá mandou uma boa:

- Esse cara aí é o cara que me botou pra tocar com Simonal, que montou o Jongo Trio.

Todo telefonema dele era assim: “força meu cumpadi”, “Vamo tocar”, “Vamos fazer não sei o que”, “Chama o fulano”, “Chama o César”, “Vamo fazer uma banda”. Nesses dias de hoje o vamo é uma maquininha(telefone), tu tá num lugar o cara ta com uma maquininha. Essa maquininha é muito louco, ela manda em você. Em mim não manda não. É a maquininha, hoje em dia gravam na maquininha, mixam disco. Eu gravei uma

faixa um dia desses de uma moça, gravei no telefone. Nos estávamos no hotel, ela foi no saguão do hotel, colocou o telefone aqui assim virado para uma parede viva, foi o que foi para o disco dela e ficou bom pra caramba. Ela ligou e falou que estava um violãozinho. Mas eu morri de rir que ela falou que tem uma letra linda, eu falei:

- Eu adoro letra! Sabe fazer um jota? O jota é tão bonito. E aquele gê então? Vamos comprar um caderno de caligrafia!

O Toninho era interprete, era cantor. Um barato aquilo, ele cantava no Som3, no Jongo Trio.

FB: Como eram suas conversas com o Toninho Pinheiro?

AES: Ele brincava, conversava de uma maneira nonsense contigo durante uma hora e meia, só pelo som. Ele falava pelo som. Aí ele falava coisas, improvisava. E a gente morria de rir, ele colocava apelido nas pessoas. Era uma geração diferente, outro dia eu vi um cara tocar um dia desses, quando deu três chorus o baixista tinha tocado as mesmas notas e o batera tocou a mesma coisa os três chorus [Arismar canta]. Isso não está errado, mas também não está certo, não me emocionou e nem levantou pelo nenhum. E depois foi gozado que o Clébão deu uma canja [Arismar canta], mudou tudo. Tem gente que joga bem capoeira, mas a ginga é sempre igual. Todos os sons são feitos para juntar, todos eles.

FB: Qual foi a última vez que você tocou com o Toninho?

AES: A gente tinha um show para fazer no SESC pompeia, era ele. Aí ele ficou hospitalizado e já não saiu mais do hospital. Mas no dia que eu falei com ele, antes dele ser hospitalizado ele já não estava muito bem não. A vida é dura né?!

FB: E o que ele teve quando foi hospitalizado?

AES: Vou falar na linguagem do Toninho Pinheiro, ele teve um terreno na Praia grande, ele teve um Maveric V8. Uma vez ele passou aqui, tinha comprado um Maveric, um carro zero, V8 quadrijet, não tinha radar na Emigrantes e ele voou com aquele carro, você não acredita. E ele todo feliz com o cigarrinho dele, dizia assim:

- Olha que motor, vamos ver isso daqui.

Ele era playbloy, lindo. Mas complicou, uma coisa complicou a outra, não deu. Mas esse tocou, tocou mesmo. E tocou de várias maneiras, acompanhando numa coisa mais frugal assim. Esse show do SESC já não foi, toquei um outro, Hugo Chaves compositores de bossa nova de São Paulo. Silvia, Lea e ele. Chamam de Bossa Nova, o Dominginhos chamava de samba frapê.

FB: O seu primeiro disco foi gravado em 1993 e o segundo apenas 2002, e entre 93 e 2002 você fez muitos shows do seu trabalho com o Toninho?

AES: O Toninho tocava, a gente trabalhava muito junto nessa época. Esses caras da geração do Toninho Pinheiro foram quem abriram as portas pra quem tá tocando hoje em

dia. Com um diferencial que é a coisa do gosto. A bateria com um tom e um surdo é difícil tocar, com 3 ou 4 tons é mais fácil, é difícil ficar criando timbre só com três peças. O Toninho era um mago nessa, as vezes tirava um som mais agudo no bumbo. Usava aquele pedal SpeedKing, bom pra caramba. O pedal que existia era Caramuru, duro pra caramba, aí a Pinguim fez um de duas molas que fazia muito barulho, parecia que tinha um rato no meio do estúdio, tinha que encher de graxa. Eu morava em Santos e trouxe um pote de graxa marítima, passei no pedal e o pessoal adorou. Outros tempos, imagina.

FB: O Toninho tinha uma bateria de acrílico também certo? A bateria daquele vídeo com o Dick Farney.

AES: Era na Teodoro, o dono da loja tinha, mas não vendia, ele emprestava. Timbre seis vai, volume mil. E a gente tocava na rua, era um lugar pra tocar aquilo ali. Se eu parar para pensar eu sou um pensador parado, um pensador parado. Temos que andar, circular, é que nem o sangue. Temos que tocar cara, temos que tocar cada vez mais. Hoje em dia tem uma coisa que eu acho assim, as pessoas se preocupam com o que o outro vai pensar. Essa coisa dessa escravidão que temos com o telefone, quando vai tocar tem que coloca um storie. Daí nos fomos tocar em um festival e coloquei um pedacinho, aí coloquei a marquei a marca do cara da bateria e já armei uma parceria. Ele perguntou a medida eu falei é um 13x16, um 18 de araucária, com aro de araucária, o bumbo descolou um pouquinho mas espera ele reagir para colar. Eu tive uma Ludwig que dentro da bateria tinha tinta naval, parece vidro e aquilo veda, é isso que a bateria precisa para soar. Aí você vai vendo, essa outra minha é só encerada, o som é mais fechado. Dois anos o cara fazendo, enverga a madeira, feito a mão, ferve e enverga a madeira.

FB: O Toninho também tinha uma levada de frevo muito boa você se lembra?

AES: Ele era todo jazzado né [Arismar canta] meio suffle né, ele adorava um disco do Michel Colombier com a orquestra do Rob McConnell, uma vez ficamos no carro dele ouvindo esse disco. O Toninho era um grande batera acompanhador, esse sempre puxava para o lado do acompanhar, ser mais um. A técnica ele tinha, ele usava ela de um jeito saudável.

FB: E em relação a técnica ele tinha alguma técnica para as semicolcheias rápidas como você desenvolveu?

AES: Ele tocava bem pra caramba, tinha as mãos grandes [Arismar canta]. Ele tinha um combinado aqui para o samba. Outro dia a gente foi tocar, ele chegou a batera tinha um ride. Eu olhando aquilo [Arismar canta], ele tirava som. Ele, o Tatau batera, tocava com o Caetano. Uns caras assim, ouvem diferente. Depois pintou aquele caixa no dois que pintou aquele negócio [Arismar canta], aí virou meio muscular que é legal também, quando o cara não é teu vizinho né.

FB: Quais outras considerações você poderia fazer a respeito do Toninho?

AES: Assim, feliz quem teve em vida essa época aí junto com o Toninho. Ter aprendido, ele era sempre humilde, sempre do bem. Ele falava do Turquinho batera (José Rezala), que era o grande batera da época. Turquinho em termos de técnica era ele, era o grande cara. Era uma época que o Brasil não tinha se fixado ainda. Hoje em dia você não fala que o fulano toca parecido com o Buddy Rich, fulano tem a onda do Ed Thigpen, já

dizemos “toca como o Márcio Bahia” ou “Toca como Edu”. Quando eu comecei a tocar tinha essa onda gringa. Hoje em dia a gente fala da gente, a gente consegue se enxergar fazendo música. Mas isso só andou com o movimento dos trios, o Brasil teve um momento muito rico dessa época dos trios, foi quando o Toninho ficou famoso. Quando se chegava em algum lugar o Toninho Pinheiro era um cara cultuado. Grandes músicos dessa época, como o Boi batera. O Toninho foi um cara que passou por aqui e deixou muitos ensinamentos, sem precisar ensinar, não foi professor formal de ninguém. É o shape, o som, e esse tipo de ensino pelo som eu acho que é o mais legal, o que mais abre a percepção da gente. As vezes ele dizia: “eu sou pandeirista, não me incomode.”, eu ria pra caramba daquilo. Um mestre de vida, de humildade, de ser gente boa. E quando a coisa ia para um lado que ele não curtia ele não fazia não, ele não passou mal não, passou aqui e viveu bem, morou bem, família boa. O cara viveu um personagem dele mesmo, pegar os pratos e ir pra noite, ele nem precisava, ele tinha grana. Mas era o tocar, ir lá e tocar. Eu estou com sessenta e três, quero tocar até os noventa e três.

FB: Quais eram as maiores influências musicais do Toninho Pinheiro?

AES: Luciano Perrone, Buddy Rich e Louie Bellson

FB: Quais artistas você se lembra de ter visto o Toninho acompanhar na noite de São Paulo? Elabore uma breve lista.

AES: Wilson Simonal, Dick Farney, Jair Rodrigues, Johnny Alf, Jane Duboc, Celso Viáfara, Jongo Trio e etc.

3. Cesar Camargo Mariano

Felipe Bastos: Como você conheceu o Toninho Pinheiro e com quem ele tocava nessa época?

CCM: O conheci quando ele tocava na noite, em São Paulo, com Pedrinho Mattar Trio.

FB: Você acredita que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

CCM: Toninho tinha muita sutileza, conseguia tirar um som ímpar do instrumento e muito suíngue ao mesmo tempo. Desde a mais suave bossa-nova até os mais “pesados” arranjos. Isto o diferenciava da maneira de tocar daquela época. Era muito agradável e seguro tocar com ele. Tenho certeza que, o porquê de toda essa musicalidade, era a sua sensibilidade musical e pessoal.

FB: O Toninho se emocionava muito com música. Você presenciou isso alguma vez? (Para além do episódio em África descrito em seu livro, com Elton Medeiros e a canção Meu Viver)

CCM: Várias vezes: Nos ensaios, ouvindo uma gravação, ouvindo uma história ou uma harmonia diferenciada de um tema conhecido... Ele era muito emotivo.

FB: Quais eram as maiores influências musicais do Toninho Pinheiro? Com quais artistas, que você se lembra, que o Toninho tocava na noite de São Paulo?

CCM: Segundo ele próprio, sua maior influência foi Joe Morello (Dave Brubeck Quartet). Ele trabalhou na noite e gravou com vários artistas e músicos. Não me lembro de todos os nomes.

FB: Em relação a diversidade de gêneros musicais que o grupo Som3 tocava, isso era proposital? O trio tinha a intenção de se posicionar diante das mudanças musicais que vinham acontecendo no Brasil?

CCM: Jamais! Nada era proposital ou encomendado. Fazíamos música e tocávamos as músicas que gostávamos e que compunhamos.

FB: A gravação de Amor Até o Fim com a Elis foi citada, por todos os bateristas entrevistados até o momento, como o o fonograma mais marcante do Toninho Pinheiro. Você se lembra como foi feito o arranjo para essa canção e como esse disco foi gravado?

CCM: Os arranjos de todos os discos que fiz com Elis foram feitos em casa e quando iam para o Studio já estava tudo elaborado. Daí, os músicos contribuíam com seus talentos e suas personalidades. Também concordo que esta gravação tem um sabor especial com relação a parte rítmica (bateria e baixo) e Toninho foi muito feliz,

considerando o andamento rápido, as convenções e as mudanças de "levadas" que o arranjo exigiu.

FB: O primeiro disco que o Toninho gravou foi aos 18 anos de idade com o pianista Robledo. Você saberia dizer qual disco é esse? Essa informação foi revelada pelo Lito Robledo mas ele também não sabe ao certo qual disco é esse.

CCM: Não tenho a menor idéia, infelizmente.

FB: Como se deu a criação da batida pilantragem que consagrou a obra de Wilson Simonal?

CCM: Essa batida (ou "levada") nasceu em detrimento dos arranjos e/ou do "jeito" do Simonal cantar. Nada foi pré-decidiado ou elaborado.

4. Clayber de Sousa

Felipe Bastos (FB): Como começou a sua experiência profissional com o Toninho Pinheiro?

Clayber de Sousa (CS): Olha, a muitos anos atrás eu soube do Toninho porque ele trabalhava em um tipo de bar em que as mulheres dançavam com os homens. Eu sei que ele tocava bateria com o Jimmy. Aí nós nos conhecemos e foi feito um convite a ele para tocar comigo em um lugar chamado Marinos Bar em São Paulo, que ficava na praça Franklin Roosevelt. Nesse Marinos Bar nos começamos a tocar com um pianista, que depois foi para o Rio de Janeiro, chamado Dias. Do Dias passou para um outro pianista, que não sei se era uruguaio, chamado Nelson. E fomos tocando, um dia o porteiro disse que havia um senhor que queria falar com a gente, era o Manfredo Fest. Ele apareceu lá e disse que estava procurando um lugar para tocar e o Nelson estava saindo. Eu falei pra ele dar uma canja com a gente e aí ele entrou no bar e demos uma canja. Nessas alturas nos montamos um trio que ele, o Manfredo, pediu para colocar o nome dele em homenagem ao seu pai. Então ficou Manfredo Fest Trio. Nós gravamos um disco de boleros e depois gravamos alguns discos também junto com o Hector Costita. Acho que dois ou três LP's nós gravamos, Bossa Nova Nova Bossa também, alguns discos assim que eu me lembro. Esse foi o primeiro trabalho de trio que o Toninho fez, primeiro trabalho meu como contrabaixista na época porque hoje eu já não sou mais. Como contrabaixista eu tive o prazer de ter essa introdução na vida com o Toninho. O Toninho eu frequentei a vida dele por muito tempo, frequentei muito o lugar que ele morava que era para o lado da Penha. E eu tocava gaita em um local chamado Casas Piramir ali na Moca e ele foi lá um dia e conheceu uma vendedora chamada Nataly, ficaram namorando e acabaram casando. Na época nos tocávamos eu ele e o Pedrinho Mattar em trio, e eu me lembro até hoje que ele precisava de dinheiro para viajar que queria fazer a lua de mel com a Nataly. E aí ele me ligou e disse que precisava de dinheiro emprestado, eu corri atrás dele e emprestei o dinheiro. Ele fez a lua de mel com a minha ajuda. Ele fez a lua de mel, voltou, continuamos trabalhando algum tempo juntos e depois, ele participou de um grupo chamado Jongo Trio com o Cido Bianchi e o Sabá, depois dissolveram-se, acabou esse trio. Eu tive a ideia de formatar um novo trio e colocamos um cantor chamado Heron José, Jongo Trio e Heron José. O Heron José era um cantor que cantava conosco e nós começamos a ensaiar em São Paulo em um restaurante que ficava perto do campo de aviação Congonhas, restaurante que era de um palhaço famoso, o Arrelia. Começamos a ensaiar e um dia ele teve de sair do grupo para ir para o Rio de Janeiro para tocar o Som 3 eu acho. Nós colocamos no lugar dele um baterista chamado Turquinho, Rezala José, e montamos o Jongo Trio e Heron José, fizemos na época bailes. A gente trabalhava bastante, era uma média de dezesseis bailes por mês. Teve final de ano que fizemos trinta e dois ou trinta e três bailes em um mês, ficavam dois em uma tarde. Nós tínhamos dois caminhões que ficavam com o equipamento, então podia fazer esse tipo de coisa. Aí sumiu na minha vida, como músico, o Toninho, sem que a gente deixasse de ser amigos e deixasse de nos cumprimentar e que eu deixasse de frequentar a casa dele na rua Chamantá. Fui em muitos ensaios dele na época, com o Simonal, na casa do Sabá. Nós tivemos bons tempos juntos, não tocamos mais. Lá pra frente já, perto do final da vida dele, ele fez acho que duas ou três apresentações comigo e eu já não tocava mais baixo, tocava gaita. Então tinha piano, baixo e bateria e ele fez comigo. Eu até briguei muito com ele e falei:

- Toninho, pelo amor de deus, você está gordo de mais. Para com isso, faz um regime.

Eu não sei se ele morreu por causa da gordura, banha no coração ou coisa assim. Sei que ele foi embora. Perdi um companheiro, amigo e parceiro. Essa é a história que eu sei dele. Ele tocou com Dick Farney inclusive. Antes dele tocar com o Dick eu tocava, era baixista, fizemos algumas apresentações e eu cheguei a tocar no bar do Dick, onde eu conheci a Tânia Maria[...]. Daí o Dick Farney montou um quarteto, quem tocava piano era o Hilton Valente(Gogô), no baixo o Sabá e o Toninho. E o Toninho cantava muito bem, eu me lembro de um show deles que eu fui que ele cantava o Teresa da Praia, que coisa mais linda.

FB: E você tocou com o Toninho, tocou com o Edson Machado e com o Milton Banana também. Você sente que o Toninho tinha alguma coisa de diferente na maneira de tocar?

CS: Era um baterista sutil, não metia o pau como os bateristas hoje em dia. Tocava gostoso de vassourinha. Eu gostava muito dele. O Milton já não, já era esporrento, quebrava tudo, bebia que nem um louco. Inclusive eu levei ele várias vezes no Rio de Janeiro para a casa dele. Inclusive tinha outro baterista que era bem sutil que era do Tamba Trio, o Hércio Milito tocava vassourinha aquela batida [Clayber canta a batida], era muito legal o que ele fazia, eram poucos bateristas assim. Tinha um tal de Wilson também, que se não me engano toca até hoje em um lugar chamado Bareto. E outro que é também muito sutil e o Jorge Saavedra, ele toca muito, é um excelente baterista.

FB: Então você considera que a característica principal do Toninho era a sutileza?

CS: Sutileza. Sutileza e o conhecimento que ele tinha inclusive harmônico. Sutileza no conhecimento de divisões, ele dividia muito bem. Ele colocava as coisas na hora certa, nunca extrapolou nada, a não ser preparações, as viradas que ele fazia. Ele sempre foi pra mim um super baterista brasileiro. Foi um cara que eu conheci e aprendi a observar e a gostar muito. Fora o prazer de ter sido o primeiro baixista a tocar com ele.

FB: Quais eram as maiores influências musicais do Toninho Pinheiro?

CS: Que eu saiba a influencia principal do Toninho Pinheiro, isso como baterista, eu tenho a impressão que ele foi muito influenciado pelo baterista Steve Gadd que era um cara sutil como ele foi. O Toninho foi um dos bateristas mais sutis que eu conhecia na minha vida. Ele tocava para o grupo, o que hoje não acontece e o que muitas da vezes naquela época também não acontecia. O pessoal mandava o pau, tocava forte para burro e encobria a guitarra, o piano, entende? Tem dois caras que eu reputo os melhores bateristas, o Toninho Pinheiro e o Jorge Saavedra que hoje toca no Walter Mancini. São dois caras que tocam para o grupo. Na época que eu toquei com o Toninho no Manfredo foi um negócio sensacional. Ele era sutil e eu tenho impressão de que ele ouviu bastante o Steve Gadd, além de outros que não me lembro agora.

FB: Quais artistas você se lembra de ter visto o Toninho acompanhar na noite de São Paulo? Elabore uma pequena lista.

CS: Os artistas que nos chegamos a acompanhar, não acompanhamos muita gente com o Manfredo Fest não. Nos acompanhamos uma cantora que foi a minha mulher, se chamava Iracema Costa, essa chegou a cantar com o Manfredo Fest Trio. Outra pessoa que nos acompanhamos foi um cantor francês chamado Dani Cava. Teve mais um que é um cara que veio do Caribe, junto com um grupo chamado Steel Band, não me lembro mais o nome dele mas era um cantor maravilhoso que cantou conosco lá na boate Cave. Essas são as pessoas que eu me lembro bastante bem porque eramos um trio que só tocava para nós mesmo. Na época em que nós remontamos o Jongo Trio não chegamos a acompanhar ninguém, ele chegou a fazer alguns ensaios, mas depois saiu fora, ele ensaiou com um cantor chamado Eron José. E aí ele saiu fora e quem entrou no lugar dele foi o Resala José, o Turquinho, que faleceu agora em janeiro.

5. Eduardo Gudin

Felipe Bastos (FB): Fale um pouco sobre o Toninho Pinheiro.

Eduardo Gudin (GD): Então, a minha impressão sobre o Toninho, o que o Toninho tinha, ele praticamente foi um autodidata. Ele não estudou com ninguém, começou tocando pandeiro e aí ele pega a bateria de repente na casa dele e vai suprindo umas necessidades de tocar para viver. Ele tinha na minha opinião uma coisa que era, ele gostava muito da música, Não era da bateria, ele gostava da música, ele era musical. Ele tinha um ritmo natural, mas era um baterista muito apaixonado pela melodia, pelo disco do cantor, da banda. Ele poderia ter sido um arranjador, poderia ter sido um pianista. O que ele tinha de diferente? A bateria dele era melódica. A precisão a pessoa não nasce com ela, agora o bom gosto, essa coisa do timbre e até da modéstia na hora de tocar, ele nunca teve necessidade de fazer acrobacias fazer solos para ser aplaudido. O interesse dele era a música e isso fazia uma diferença absurda, como ele gostava da música em si. A bateria foi uma maneira dele de se comunicar com a música, só que ele tinha esse talento absurdo e a bateria dele era diferente por esse aspecto. Então eu toquei com ele por quinze anos seguidos, quando eu não pude mais tocar com ele e alguma vez que eu o substituí eu sentia muita diferença nisso, porque como ele estava sempre ouvindo muito meu violão e se você altera um pouquinho a levada ou muda no meio do caminho você sente a resposta. Assim que ele sentia né, então para tocar samba as vezes o baterista faz aquela batida que você tem que ir mais pelo baterista do que o baterista por você.

FB: Vocês gravaram vários discos, inclusive com a Vânia Bastos também, como era gravar com o Toninho?

EG: A primeira gravação que eu fiz com o Toninho, acho que foi no disco Balãozinho em 1985, e ele entra em uma música que já tinha a bateria. E eu não tinha me dado muito bem, não que o cara fosse ruim, o baterista era excelente, tanto que ele tocou o disco todo, era um dos melhores bateristas do Brasil, o Dirceu que morreu em um show do Cauby Peixoto. Mas eu senti falta de uma coisa e o Dirceu já não podia voltar para por a bateria de novo aí eu chamei o Toninho. É a gravação do Bem Bom no disco Balãozinho, ele colocou a bateria depois e eu senti que aquela bateria dele era diferente. Eu tenho discos com o Dirceu também mas a partir desse momento eu decidi trabalhar com ele e também por uma afinidade pessoal que eu tinha com ele. Aí combina, é muito pessoal, era muito boa minha afinidade com ele. Eu sentia nele uma coisa que pra mim era fundamental, ele gostava muito de mim tocando violão, na levada também, ele tinha o maior respeito, uma adoração. Então, eu até aponto as vezes que eu errava alguma coisa e ele sempre falava que era ele.

- Você não é, sou eu porque você não erra.

Fiquei muito amigo dele porque ele era mais velho que eu também, uma geração anterior e me contava muita história. Mas acho que a característica principal era essa, ele gostava de música. Ele decorava os arranjos de orquestra, ele gostava do Dick Farney de um jeito apaixonado.

FB: O Toninho Pinheiro se emocionava muito com música certo? Você já presenciou isso?

EG: É essa ideia, você vai ensaiar e tem uma música nova, o cara está ta se emocionando com a música. E não é porque é um samba novo, ele ta achando a levada legal. Levada de samba, samba pra fora ou pra dentro, não interessa, ele ficava ouvindo como um cara ta está ouvindo a letra e a música, ele gostava da música. Isso dava a ele uma diferença. E não era só música de Jazz ou aquela música que normalmente o baterista vai gostar seja um seis por oito ou um cinco por quatro, seja mais dissonante ou com uma levada x. Ele gostava porque a música era bonita. Então isso realmente fazia uma diferença muito grande e aos poucos eu fui percebendo. Agora eu fui notando essa unanimidade, a paixão do César Mariano pelo Toninho por exemplo. Eu nunca vi ninguém falar nada dele, era uma unanimidade. Eu acho até como referência entre os bateristas em São Paulo ele foi pouco pela simplicidade dele. Por exemplo, meu sobrinho é baterista inclusive é percussionista da sinfonia de Florianópolis, toca muito bem, estudou nos Estados Unidos. Então ele vinha aqui as vezes fazer algum workshop e era muito com o Duda Neves e não sei o que, eu falava sempre: “Você tem que escutar o Toninho Pinheiro”. Ele não me dava muita atenção porque estava estudando bateria, depois que ele ficou muito bom aí que ele entendeu a mensagem. Ia ao workshop do Duda Neves ver o cara fazer duzentas mil coisas, da Vera Figueiredo, ele vinha pra esudar. Eu falava: “Vamos na casa do Toninho, vamos ficar vendo ele tocando.” Mas ele não se interessava porque estava estudando não sei o que, então por isso que o Toninho nunca foi uma referência como alguns bateristas, ele não fazia esse uso da técnica, não tinha esse interesse. Depois que meu sobrinho ficou completamente profissionalizado e em um grau alto, só falava do Toninho Pinheiro. Então, tem uma outra passagem interessante, eu fiz um disco ao vivo chamado “Tudo o que mais nos uniu” que era como “O importante é que a nossa emoção sobreviva” mas com mais algumas músicas, tem uma que foi feita só pra esse disco que é o Cristal e o Marfim. Aí quando acabou o show, nós tínhamos dois dias e no primeiro dia perdemos a gravação porque teve uma queima de fogos no Parque Antártica, então tinha só aquilo daquele dia. Então eu fui lá na sala técnica para ver o que a gente gravou, aí o técnico começa a subir a bateria dele, foi subindo lá no caminhão. Quando colocou a bateria do Toninho sozinha eu fiquei impressionado e pensei, se eu toquei certo nós temos um disco aí. Era de um equilíbrio, de um bom gosto, uma certeza e um negócio tão bom. Aí subiu meu violão, estava certo, tava tudo certo. Mesmo que a gente tivesse que refazer alguma coisa, não foi preciso, mas a bateria não dá pra refazer ao vivo, é muito complicado. Mas a base que era ele, estava toda ali. [...] Ele tinha essa firmeza rítmica né, até nessa roda de samba o Jorginho Seblon ia pra frente tocar tantan e o Toninho tocava pandeiro, e coitado, não tocava pandeiro a muito tempo. E era um pot-pourri que leva oito a dez minutos, e ele tocou dez minutos com uma precisão, sentado na bateria, aquele relógio como sempre, porque é o ritmo interior que o cara tem.

FB: Então você não se lembra de nenhum material específico que ele tocava na bateria, mas a grande qualidade era realmente esse respeito a música e essa característica melódica dele?

EG: Era, e o timbre da bateria. Porque um cara melódico procura o timbre certo. Então ele procurava sem nem mesmo perceber. E ele era muito, vamos dizer, mole, ele não era engessado tecnicamente, ele era muito molão tocando, o que era uma maravilha. Não é aquela batida engessada que ele está ali sempre com aquela levada, ele era flexível. Aquele disco o “Dois na Bossa” Elis e Jair, é ele tocando, era o Jongo Trio. Aí você vê a questão do samba, porque ali tinha um pianista que gostava de tocar o samba explícito, o Sabá que gostava de tocar o contrabaixo como se fosse um surdo porque era muito afinado

e não precisava fazer mais do que aquilo e o Toninho Pinheiro que era uma escola de samba. Aquele LP do Jongo Trio é uma barbaridade o que ele toca ali. [...] Era muito certo, tudo era muito fácil para o Toninho e não tinha técnica, ele nunca se deu ao trabalho de ficar estudando técnica. Ele simplesmente tocava bateria e tudo muito fácil. Até aquele ritmo que inventaram lá para o Simonal, ele inventou aquilo na bateria lá. [...] Tem também aquela famosa “Amor até o fim” da Elis Regina. [...]

FB: Existe um disco do Milton Banana que foi gravado pelo Toninho Pinheiro, você tem conhecimento disso?

EG: O Toninho Pinheiro tinha um entendimento muito grande da linguagem da Bossa Nova e do samba daquela época então, os últimos discos do Milton, para o Japão é ele tocando porque o Milton estava com o Joelão então ele não conseguia mais tocar. Eu assisti à gravação, não tem o nome do Toninho, é Milton Banana Trio.

FB: Qual disco é? você se lembra?

EG: O último talvez, é pela gravadora RCA, não é pela Odeon. O Milton não conseguia mais tocar, esse disco foi no estúdio da RCA. [...] Eu fui lá ver, o Milton Banana tocou cinco anos comigo. Eu olhava para o Milton Banana e ele dizia: “Tá de mais”. O cara tocando com o nome dele, aquele Milton era muito engraçado. Falava: “Tá muito bom, tá de mais”. Ele com o Joelão aqui e o outro tocando com o nome dele e ele: “Tá de mais”.

FB: E nessa ocasião o Toninho tocou tentando imitar o estilo do Banana?

EG: Tocou igual ao Milton, ele não disse como era, ali ele toca igual. O pedal é igual, ele imitou o Milton Banana. Mesmo porque já tinha uma afinidade, na maneira de tocar. O Milton Banana ele teve uma ideia na bossa nova de botar o pedal [Gudin canta o bumbo bem marcado do Milton Banana], isso é ideia do Milton. Por isso que o Japão adorou o Milton Banana.

FB: E você que tocou com esses dois bateristas, o que você sente de diferente entre um e o outro?

EG: É uma boa pergunta, eu nunca pensei nisso. Então, tem uma gravação que eu tenho em casa, é a única gravação que existe minha com o Milton Banana tocando. Eu com a Isabel Garcia e o Milton Banana, e o Banana era ainda moço tocando. Era Amilson Godoy moçinho e o Itiberê moçinho, todo mundo ali e eu também, tinha vinte e cinco anos na época. No programa do Hermínio Belo de Carvalho, eu tenho essa gravação. Mas o Milton era muito divertido, o Milton era muito louco o contrário do Toninho né?! O Toninho era extremamente profissional, ele sempre chegava dez minutos antes nem que fosse um show na Arábia. O Milton já chegava uma hora depois se fosse aqui no Ipiranga. É brincadeira, o Milton comigo ele teve uma coisa diferente até um dia que ele entrou em uma outra de novo, aí ficou impossível. Foram cinco anos super comportado, tudo que ele fazia era depois do show. Até que de repente não sei o que deu nele, ele implicou com um cara novo que tinha entrado no show e começou a fazer umas coisas absurdas. Tinha o negócio da bebida, da droga né. O Milton era dessa turma, o Toninho não. Toninho só fumava cigarro, nem maconha o Toninho fumava e não bebia também, no máximo um

copo de cerveja. Ele era muito família, um cara muito responsável com a ideia de família. O Toninho era um cara de família, sempre teve muita preocupação com os filhos e com a mulher, ele não era um cara da noite. As vezes tinha de ficar a noite na rua porque tocava em algum lugar, mas nunca foi da turma dos malucos, pelo contrário. Não que ele não convivesse também, convivia sem ser, assim como o Sabá do Jongo Trio, até o Cido Bianchi também. O Toninho era um cara muito familiar, não falava palavrão também. Ele tinha uma educação, ele era muito educado. Era uma pessoa adorável, eu era apaixonado pelo Toninho, era meu amigo. A gente tinha uma amizade meio fora do padrão. E eu nunca vi o Toninho nesses quinze anos fazer nada contra ninguém, ele era de um caráter mesmo impecável assim sabe?

6. Gogô (Hilton Jorge Valente)

Felipe Bastos (FB): Como começou a sua experiência profissional com o Toninho Pinheiro?

Gogô (G): A minha experiência com o Toninho foi assim: Nos dois éramos músicos da noite e ele tinha tido todo um histórico que eu não tive. Ele tocava com o trio dele muito famoso, o Som3, acompanhando todo mundo naquela época maravilhosa da TV Record. Então nós nos dávamos muito bem desde aquela época, as vezes o Toninho vinha dar uma canja aonde eu tocava, mas por fim chegou uma época em que nos trabalhamos juntos mesmo. Ali no hotel El Dourado e o Toninho já trabalhava com o Dick, só que o pianista era o Julio César Figueiredo. Então o Toninho trabalhava na noite comigo e o trio era eu, Toninho e primeiro Renato Loyola e depois o Pierre que está nos Estados Unidos a muitos anos, aliás é aniversário dele hoje. Nos dias em que o Toninho tinha show com o Dick ele mandava outro, por fim eu insisti muito para que o Toninho viesse trabalhar com a gente mas é claro, ele estava com o Dick e não iria pegar um trabalho a noite. Sairam do trio do Dick o Julinho Figueiredo e o Sabá, não sei porque, só ficou o Toninho, isso em 1977. O Toninho me chamou para trabalhar com o Dick, o Renato já estava. A minha experiência com o Toninho era essa, um tipo de experiência tocando com o trio com outros músicos e ele era um baterista. Quando eu fui trabalhar com o Dick o pianista não era mais o Julinho Figueredo, era eu. Eu não sei como o Toninho acompanhava o Julinho Figueredo e essa observação não foi nem minha, foi do Dick. Quando eu fui lá, é claro, eu toco diferente do Julinho Figueiredo assim como toco diferente da Lilu e a Lilu toca diferente de mim. Existem coisas comuns a todos os pianistas, mas se eu ouvir um ou outro você sabe quem é. Acontece que entre mim e o Toninho e o Dick, sempre houve uma afinidade muito grande, essas coisas que são inexplicáveis. Embora o Toninho tivesse essa capacidade de se adaptar com rapidez com qualquer pianista, entre mim e o ele existia algo mais que eu não sei dizer o que era. Assim como foi com o Dick, eu me lembro que quando ele me convidou para trabalhar com o Dick, nos fomos a casa do Dick lá na represa do Guarapiranga. Estávamos conversando eu e o Dick perto do piano e do Dick virou para mim e disse: “Gogô, Copacabana Sol maior”. Eu fiz uma introdução [Gogô canta a introdução], fiz Si, Mi, Lá, Re, Sol, Si, Mi, Lá, Ré, Sol só para o Dick entrar e ele já entrou. Então aí já se manifestou uma afinidade muito grande entre mim e o Dick porque eu conhecia o Dick praticamente desde criança, lá de Santa Tereza que ele morava em Santa Tereza e eu fui fiquei lá uma temporada. Depois do Copacabana Palace, falou Copacabana Palace falou Dick Farney, falou Dick Farney falou Copacabana Palace. Ele cantava lá mas eu ainda não era profissional, depois fui trabalhar com ele em 1977 e aí sim se estabeleceu um elo de amizade muito profundo entre nós três. Aí teve um quarto elemento, Renato Loyola que é um baixista que também tem essa qualidade, ele se adapta com qualquer pianista em questão de horas. [...] Então posso dizer isso do Toninho, essa afinidade musical e de pensamento, não só tocando mas conversando sobre música também. Quando a gente abordava de quem a gente gostava e de quem a gente não gostava era muito semelhante. Então tudo isso contribuía para que na hora que o trio do Dick atacava, era muito coeso. Então ao trabalhar com gente como o Toninho e o Renato, você não demora muito tempo para o trio ficar coeso. [...] Fora do Dick eu não tive o prazer de gravar um disco com ele, aí o Toninho repentinamente partiu. Nos deixou, assim de uma hora para a outra.

FB: Você já conhecia o Toninho da noite de São Paulo, antes dele tocar com o Som3?

G: Sim, eu conhecia o Toninho já de muito tempo. Nos entramos para a noite mais ou menos na mesma época, o Toninho era um ano mais velho que eu. [...] O Toninho é um baterista que qualquer que tenha um pouco de sensibilidade, quando ver e ouve o Toninho tocar, fica impressionado. E fica impressionado justamente pela discrição com que ele toca. Ele era um cara que tocava e não tinha, como o Chú Viana dizia, queima de fogos. [...] Eu fui um privilegiado por ter podido tocar com ele, mas privilegiados foram todos que tocaram com ele. Porque ele era um cara de uma simpatia impressionante, não era aquele sorriso de acrílico falso, o Toninho era uma pessoa de bem com a vida, o astral dele era muito alto. Ele tinha uma certa ligação com a espiritualidade e eu já sempre fui mais materialista. Materialista não no sentido de possuir bens materiais, isso eu nunca tive. Mas a espiritualidade para mim sempre foi uma coisa muito confusa, todas as vezes que eu tentei entrar nesse campo, através do círculo exotérico inclusive, eu topei com questões que não consegui resolver. A minha afinidade com ele ia além do musical, você não precisava ensaiar com o Toninho. O que eu mais me lembro do Toninho é exatamente isso, essa habilidade, essa competência, essa afinidade, essa competência que ele tinha para conseguir afinidade muito rapidamente.

FB: Ainda sobre essa fase em que vocês entraram para a noite de São Paulo, você se lembra com quem o Toninho tocava, se lembra dele com o Robledo?

G: O Toninho tocou com muita gente, não me lembro se ele tocou com o Robledo ou não mas deve ter tocado. Começamos mais ou menos na mesma época, mas tocávamos em bares diferentes. Ele tocou depois, por exemplo, com o Manfredo Fest. Um grande pianista o Manfredo Fest, ele era gaúcho, foi se tornando cego, não nasceu cego. Ele falava: “Olha é o estilo George Shearing” e o Toninho tocava George Shearing. Aí ele vai tocar com o Cesar Mariano, era mais Oscar Peterson e o Toninho tocava Peterson. Ele foi tocar com o Dick Farney, já era mais Nat King Cole e o Toninho era Nat King Cole. Então quer dizer, esse trabalho da noite, trabalhamos em lugares muito diferentes, mas sempre nos encontrando porque sempre que eu tivesse uma oportunidade de assistir o Toninho eu ia. [...]

FB: E o Toninho cantava nessa formação com o Dick Farney?

G: Ele cantava bem a beça né?! Eu ouvi o Toninho cantar pela primeira vez, foi ele cantando Teresa da Praia com o Dick Farney. Foi uma gravação famosa do Dick com o Lúcio Alves. Para a minha surpresa, o Dick foi cantar o Teresa da Praia e o Toninho pegou o microfone e saiu cantando, eu não sabia disso. E ele cantava bem, só não foi cantor porque não quis. O Teresa da Praia a história é muito engraçada, o Dick contava essa história. Ele disse que na época a chamada imprensa especializada tentou criar uma inimizade entre Lúcio Alves e Dick Farney, dizendo que Dick imitava Lúcio e que o Lúcio imitava Dick. Aí o Dick, muito safo, chegou para o Tom Jobim e disse: “O Tom eu gostaria que você fizesse uma música para que eu e o Lúcio pudéssemos cantar juntos para acabar com essa pinimba.” O Tom foi pra casa e fez, a letra é do Billy Blanco, ele trouxe a música e disse: “O Dick eu fiz uma música aqui que eu estou homenageando a minha mulher, Teresa.”, na época ele era casado com a Teresa de Hermann. [...]

FB: Em relação a maneira de tocar do Toninho Pinheiro, o que você considera que ele tinha de diferente ou único na sua maneira de tocar?

G: Eu nunca vi um cara com a tal capacidade de se adaptar de imediato com o pianista com quem ele estivesse tocando. Então se ele estivesse tocando com o Dick Farney ele era um cara que tocava com o Dick Farney, se ele viesse tocar só comigo ele iria tocar comigo, se ele fosse tocar com a Lilu ele ia tocar com a Lilu. Então ele não era aquele baterista assim que sabe tocar e pronto, não. Ele tinha essa capacidade de adaptação, de assimilar características de com quem ele estava tocando e não só do pianista, do baixista também. [...] Você não se preocupava com absolutamente nada. Eu por exemplo gostava muito daquela marcação que o César Mariano fazia ao piano, eu nunca consegui fazer aquilo bem, mas com o Toninho não precisava né. Eu ficava naquela meio de Romário sabe como é? Ficava na beira da área e quando a bola caía no pé... Então eu só apoiava aonde dava, ou melhor, aonde precisava. Eu não tinha de me preocupar com a parte rítmica porque ele segurava todas. E era, por exemplo, ele ia tocar de baquetas em um bar pequeno, tocava com uma leveza que você não percebia que ele estava tocando de baqueta. Então todo mundo falava, eu não tive nada contra porque foram todos meus amigos, mas falavam: “não, porque o Edson Machado, o Milton Banana.” Tá bom, o Edson... O Toninho Pinheiro era um cara que, como eu acabei de dizer, era um baterista que se adaptava com uma facilidade incrível com o grupo em que ele estivesse tocando. O Edson Machado não, podia estar tocando com o Dick Farney ele sentava o pau e se estivesse tocando com um cara que toca leve ele sentava o pau também. [...] O Toninho conseguia dar a cor que ele quisesse. Nós tocávamos juntos e o Dick Farney era um tremendo pianista, todo mundo sabe disso. Mas o Dick Farney era um pianista para tocar leve, não era aquele cara de levantar o Maracanã, não era o Simonal. Então o Toninho sabia tocar com o Dick né. Agora você imagina o Toninho Pinheiro tocando com o Simonal a pilantragem e tocando com o Dick, o que é que tem a ver? Simonal era pra sentar o pau? Ele sentava, porque sabia fazer. A não, é para tocar com Dick? [Gogô canta: “Existem praias tão lindas”] Não vai poder fazer o mesmo que ele fazia com a pilantragem. [...] Essa capacidade que ele tinha de se adaptar, e não demorava muito, era uma questão de meia hora tocando com uma pessoa e ele já estava fazendo o que você precisava. Totalmente autodidata! Ele fez a escola.

FB: Então você colocaria essa capacidade de adaptação como a característica mais importante de Toninho Pinheiro?

Gogô: A característica dele mais importante, entre outras, era essa. A capacidade que ele tinha de se adaptar rapidamente com quem ele estivesse tocando. Essa coisa de Big Band por exemplo, se fosse pra tocar ele tocava e pronto. O Toninho Pinheiro era um cara de dificilmente você ouvia ele falar de alguém que ele não gostasse, nunca vi. Mas tinha um cara que ele não gostava. Ele não gostava do... [Gogô pede para não citar o nome], não queria nem ver ele. [...] Essa pessoa realmente chegou assim, eu estava presente e eu vi essa cena, a esnoabar o Toninho Pinheiro porque ele não lia. Aí eu lembrei de uma frase do Ciro Pereira: “Batuta não tem som!”. Se você botasse o Toninho Pinheiro para tocar em uma banda e decorar o arranjo, ele vai fazer. Agora bota o outro lá pra tocar num trio com a leveza que o Toninho fazia, eu quero ver se acontecia.

7. Hector Costita

Felipe Bastos (FB): Me conte um pouco como foi a sua experiência profissional com o Toninho Pinheiro.

Hector Costita (HC): Eu já conhecia ele fazia muito tempo antes de trabalharmos juntos por quatro anos em um hotel, chamado Renaissance. Ele era o baterista dessa época e eu tive o privilégio de tocar com ele, eu considero ele um dos bateristas mais criativos inclusive, porque criou um sistema de tocar samba que era próprio dele. Um grande suingue, era muito suingue e sobretudo inovador. Muita agente aprecia ele como um baterista inovador. E nós gravamos três discos, e realmente foi um privilégio trabalhar com ele todo esse tempo.

FB: Em relação a maneira de tocar do Toninho Pinheiro, o que você considera que ele tinha de diferente ou único na sua maneira de tocar?

HC: Ele cuidava de fazer o que um baterista se esquece, de que a bateria também é um instrumento melódico. Ele quando fraseava ou quando fazia um solo ele era muito coerente e muito criativo em tudo. Temos um disco gravado com o Lito Robledo no baixo, Alexandre Mihanovich na guitarra, ele de bateria é claro e eu no saxofone tenor. Foi lançado na europa e justamente uma das coisas que impressionou é que o Toninho eu me lembro que criou um sistema de tocar samba em três por quatro que é incrível, porque dentro do três por quatro ele se manifesta fazendo samba e fica um negócio muito criativo, muito legal.

FB: Mas ele tocava o samba em três dentro de uma música em dois ou realmente um samba ternário?

HC: Era justamente uma combinação que ele fazia de tocar samba, mas em três. Mas poxa, ficava um negócio muito particular e muito criativo. Vou ver se consigo te dar esse disco também para você ouvir o que ele acrescentou no samba, de tocar o três por quatro no samba. Enfim, Toninho acho que foi injustiçado porque realmente foi um baterista muito inovador, era fantástico.

FB: Quando você diz injustiçado é em relação ao facto de ele não ter sido associado aos créditos de alguns discos que gravou?

HC: Sim, não ter sido reconhecido porque ele realmente apontou muito. Ele mostrou para muitos bateristas como tocar, ele era um baterista muito fino tocando, era muito delicado e sobretudo ele cuidava de um aspecto muito interessante que ele conhecia muito bem qual era a sua função como baterista. Na hora dos solos ele era muito coerente, mas acompanhando era fantástico. Ele sabia muito bem qual era a sua missão com o ritmo, ele mantinha justamente uma pulsação muito boa e era muito agradável tocar com ele porque ele cuidava muito do aspecto da pulsação. Era um baterista muito discreto e fino, mas dentro dessa discrição e dessa fineza, muito suingue também. Respeito a música, sobretudo isso. Ele foi muito tempo baterista do Dick Farney, tem discos gravados com o Dick. Eu só tenho coisas boas para falar do Toninho e do privilégio que eu tive de tocar muito tempo com ele.

8. Jorge Oscar

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro e com quem ele tocava nessa época?

Jorge Oscar (JO): Conheci o Toninho quando eu morava em São Paulo e tocava em casas noturnas. Naquela época nós éramos chamados de 'músicos da noite'. Havia um número grande de músicos que transitava por aquelas casas e acabavam se conhecendo naturalmente.

Por volta de 1985 o pianista Aluísio Pontes, amigo do Toninho, me convidou para gravar um disco instrumental com releituras de músicas gravadas pela Dalva de Oliveira. Foi este o período em que aconteceu minha maior convivência com o Toninho.

FB: Você acredita que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

JO: Ele era extremamente profissional em todos aspectos referente à profissão. Camaradagem, aplicação, horário e tinha um ótimo senso de humor. Gravar o disco foi a primeira vez que toquei com ele. E foi muito fácil. As coisas fluíram tranquilamente tanto musicalmente quanto na convivência. Acho que todo músico tem sua maneira própria de tocar! Ele era um mestre do instrumento. Fazia tudo com excelência. Eu poderia destacar sua pegada com as vassourinhas, a sutileza do seu bumbo e uma forma de tocar "em cima" da melodia. Gostaria de lembrar que ele também cantava enquanto tocava e muitas vezes abrindo vozes complexas.

E por fim o principal: Toninho era dono de um "swing" maravilhoso!

9. Karläum

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro e como foi a sua experiência profissional e pessoal com ele?

Karläum (K): O Toninho eu conheci ele desde sempre, desde que eu comecei na música eu já ouvia falar dele e dos músicos conhecidos no meio. Ele, o Sabá e o César tinham um trio. E ele também trabalhou muitos anos com o Dick Farney então a gente que estava iniciando na música, no final da década de sessenta já ouvíamos falar dele, bastante. E por conta de entrar no ramo profissionalmente você acaba conhecendo porque acaba encontrando o cara. A primeira experiência que eu tive com ele, de trabalhar de uma maneira definitiva, foi em 1985 eu acho. Eu trabalhava em outro trio com um pianista chamado Waltinho Aride e nós acompanhávamos um cantor que se chamava Perí Ribeiro que era bem famoso na época da Bossa Nova. Fomos inaugurar uma casa em São Paulo que se chamava Paladium, no shopping El Dourado, e o Paladium tinha uma série de shows e dentre eles tinha o Perí Ribeiro. E quando saímos de lá para fazer outros trabalhos, o baterista que era o Jovito não quis ir e aí chamamos o Toninho para fazer o resto dos trabalhos que tínhamos. Ele começou a trabalhar com a gente e fizemos um CD que era com o grupo Xamã, que era o Waltinho Aride, o Toninho e eu.

FB: Esse é o disco que leva o nome do Toninho na capa certo?

K: É, esse disco na verdade foi gravado para ser lançado na Itália, veio por encomenda. O cara que encomendou disse que tinha muitos amigos lá e que iria lançar o disco na Itália. Aí gravamos em um bom estúdio e ele meteu o material debaixo do braço e foi. Quando ele chegou lá já não tinha mais ninguém, os caras já tinham morrido e ele não conhecia mais ninguém. Ele voltou com o trabalho e o trabalho ficou parado. Depois eu acabei saindo do trio para fazer outras coisas e o trabalho ficou parado, ficou lá. Gravamos em fita, em vinte e quatro canais. Aí um dia o Vítor Martins aquele parceiro de New Orleans que tinha a gravadora velas, fez uma proposta para o Toninho de lançar um disco com o nome dele. O Toninho falou que já tinha um trabalho pronto e perguntou se eles teriam interesse em lançar, não era um trabalho de baterista, mas já estava pronto. Daí eles gostaram, porque estava bem gravado e saiu com o nome dele. O Waltinho inclusive já tinha morrido, mas esse trabalho foi pra frente. E aí ele fez esse trabalho, depois disso fomos nos encontrando em ou trabalho aqui e outro ali. Aí depois eles resolveram remontar o Jongo Trio que era um trio da época da Bossa Nova. O Sabá já estava velho quando resolveram fazer isso, o Cido Bianchi resolveu tomar o negócio porque ficou muito tempo fazendo Jingles, trabalhando com publicidade, já não tocava mais. Resolveram fazer e o Toninho me convidou para eu entrar no lugar do Sabá e eu fui com o maior prazer. Fizemos o disco com os arranjos do Cido, fizemos bastante coisa, trabalhamos bastante. Desse trabalho saiu um CD, isso foi em 2002. Esses foram os dois trabalhos que eu fiz com ele gravados. Mas o Toninho gravou bastante, ele fez bastante coisa. Nós tivemos um estúdio juntos, nos montamos um estúdio no tempo do Xamã e começamos a trabalhar com publicidade, tudo na área de publicidade, nada de trabalho de discos. Essa foi a experiência, depois em vim para cá em 2003, já estou aqui a dezessete anos. Aqui o Toninho chegou a fazer algumas coisas, mas já tivemos pouco contato porque ele foi envelhecendo, ficou doente. Nós fizemos navio juntos com a Célia, cantora que também já faleceu. Eu fazia algumas coisas no navio e ela sugeriu um baterista e eu falei: “a vamos levar o Toninho, além de um bom baterista é um cara sensacional, pessoa boa de você se relacionar”. E eu acho que eu fui o último trabalho que eu tive mais contato

com ele, foi esse trabalho do navio, por volta do ano 2000. Um pouco antes de eu entrar aqui no Mancini. Com esse trabalho do Jongo Trio ainda fizemos alguns shows que foi vendido. Depois que eu entrei pra cá pouca coisa aconteceu, algumas vezes ele veio trabalhar aqui, veio tocar e a gente se encontrava. Fora isso tocando a gente já não se encontrou mais.

FB: Como músico você acha que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira diferente de tocar? Porquê?

K: Completamente diferente, única. Eu definiria o seguinte: na época que ele veio havia muita gente boa tocando. Então o que você tinha que fazer? Como é que você sobressaía com o seu trabalho? Como fazer o seu trabalho ser admirado? Ele começou a fazer algumas coisas que eram características dele, ele estava enfiado no meio do pessoal da Bossa Nova, participou de cabo a rabo. Uma das características que ele tinha, a gente não sabia nem como explicar isso, mas eu presenciei por trabalhar muito com ele e prestava muita atenção. Ele tocava o samba, levava o bumbo a dois mas tocava um forte e um fraco. Eu nunca vi ninguém fazer isso aí, para alguns bateristas que eu já trabalhei eu pedi isso e disse: “olha, o Toninho fazia isso aí”. Os caras tentaram fazer mas quase que impossível se fazer um negócio desses. A mão esquerda dele era muito precisa e ele tinha um jeito de fazer as coisas que era muito peculiar então, ele ficou conhecido como um baterista suingueiro. Ele dava um sabor para as coisas que ele ia tocar, era extremamente musical. Para você ter uma ideia, nessa época do Xamã, nós trabalhávamos com o trio e ele trabalhava na mão esquerda com uma bateria eletrônica, acho que era um R8 ou alguma coisa assim. Então, ele fazia as coisas de bongô tudo na mão esquerda e ele se divertia de mais fazendo isso. Ele tinha um talento assustador para fazer essas coisas, como ele conseguir encaixar e perceber a delicadeza das coisas. Ele ia colocando. Essa foi a minha experiência, resumidamente, vou entrar agora no palco.

10. Lilu Aguiar

Felipe Bastos (FB): Quando você conheceu o Toninho Pinheiro?

Lilu Aguiar (LA): Conheci lá no hotel Renaissance onde tocamos durante cinco anos juntos. Estava lá o Costita e o Paulo Paulelli. [...] E a gente se deu super bem, era uma delícia tocar com ele. Começamos em 1998 e foi até 2003 ou 2004. Foram cinco anos de segunda a sexta feira, eu sei que com o tempo foram dispensando os músicos lá de baixo do lobby. Aí resolveram tirar a bateria, o Toninho foi o primeiro que saiu, chato. Aí o Paulinho começou a fazer bateria com a boca. Depois o Paulinho saiu e ficou só eu e o Costita e depois saímos todos. Mas foi espetacular porque tocamos com o Dave Gordon durante três meses, era uma festa. O Toninho sempre rindo e dizia: “A gente tem que ser feliz”. [...] Eu ficava preocupada com a saúde dele, via que estava saliente. E fumava também, o mais engraçado era que tocava fumando, com o copo no balcão atrás, cigarro, o isqueiro encima da caixa, a baqueta, não sei como dava conta daquilo. [...]

FB: Dessa época do hotel Renaissance qual era o repertório que tocavam?

LA: O Costita que liderava, então eram uns temas de Jazz bem lentos, as vezes alguma música castelhana como Adios no Nino, arranjos próprios dele. Bossa Nova, repertório da noite mesmo, MPB e um pouquinho de Jazz. As vezes um pouco de Dizzy Jazz também [Lilu canta o ritmo do Dizzy Jazz]. E o incrível é que os dois tinham personalidade, as vezes o Toninho não podia e ia o Jorge Saavedra e era um melhor que o outro, os dois são ótimos. O Jorge é muito generoso, ele toca no Mancini e vai a molecada ver ele tocar e ele passa as coisas. Então eu imagino o tanto que ele pegou também do Toninho. [...] E o bom gosto? As vezes eu não sabia o que tocar e o Toninho me disse: “Pega um repertório do Burt Bacharach”. Aí eu comprei um livrinho e escrevi umas partituras, saiu uma delícia. [...] O Paulo Paulelli depois que o Toninho saiu do hotel ele atacou de bateria, na boca. Fazia o som da vassourinha e o pé batendo no banquinho. Aí ele entrou em um palco em Campos do Jordão com um prego aqui porque lá não tinha o banquinho que ele queria.

FB: Você convivia com o Toninho fora das situações de concerto?

LA: Depois que acabou no hotel, um tempo depois, ele me chamou para tocar em casamentos e perguntou se eu topava ensaiar na casa dele eu disse: “Vou!”. Aí tinha o repertório lá, [Lilu canta a marcha nupcial] mas o Toninho dizia: “Desculpa, vamos deixar esse ensaio para depois e vamos ver uns vídeos?” Aí ele punha uns vídeos de Jazz e chorava, chorava de emoção porque sentia alguma coisa que estava de partida e ficava encantado com os caras tocando. [...] Eram vídeos antigos com as lendas do Jazz.

FB: E como pessoa o que você teria a dizer sobre o Toninho?

LA: Era excelente, foram cinco anos tranquilos trabalhando. Fora a pontualidade, profissionalismo, discrição, tocando em um volume baixinho que eu adoro. Sempre rindo, sempre solícito, sempre simpático. [...] Falava dos netos, já tinha netinhos e estava encantado com os netos. A única coisa que a gente achava era que ele não se preocupava com a saúde, largou né. Todo mundo fumava menos eu, eu tossia.

11. Lito Robledo

Felipe Bastos (FB): Como foi sua experiência profissional e pessoal com o Toninho Pinheiro?

Lito Robledo (LR): Eu costumo dizer que quando o Toninho morreu o samba morreu também, uma boa parte morreu também. Porque não tinha mais nenhum baterista que toque samba como o Toninho tocava. Eu trabalhei muito com o Toninho, gravamos muita coisa. Era meu companheiro de quarto em viagens de artistas. A gente tocou com Vânia Bastos, Simonal, tocamos com um monte de gente e ficávamos no mesmo quarto. O Toninho só tinha um defeito, ele fumava muito. Imagina em um quarto, ele gostava de ar condicionado, ele colocava o ar condicionado bem forte e fumava, então imagine o cheiro que ficava dentro do quarto. Era um cara muito gozado, muito interessante, muito sério no que diz respeito a música, caprichoso.

FB: Em relação as características musicais dele. Para além desse samba super bem resolvido que você descreveu, o que ele fazia?

LR: Ele tocava bem todos os estilos. Tocava bem Jazz também. Pouca gente sabe, mas a gente teve trio de Jazz, que só tocava Jazz, eu ele e uma pianista, tocamos em vários lugares. Ele tocava qualquer coisa com um sabor inacreditável, você pede um bolero e saía com sabor, Jazz com sabor, enfim, era um negócio de dentro dele. Eu levei uma vez um baterista na casa do Toninho, um baterista muito fã dele. Eu pedi para ele tocar e ele tocou, umas levadas de samba e outras coisas e o cara ficou impressionado, muito impressionado. Esse baterista disse assim: “Poxa, ele não tem nenhuma dificuldade técnica naquilo que está fazendo, mas não da pra fazer”. Não dá pra fazer porque era um negócio que vem de dentro dele, não da. Então o Toninho era isso aí, era um cara que as pessoas paravam para ouvir, isso é muito legal. É um dos poucos músicos que eu sinto saudades, porque era muito bom tocar com ele, era tranquilo. Isso aí todo mundo vai mais ou menos te falar a mesma coisa.

FB: Você acha que ele chegou nesse nível musical por conta também da facilidade que ele tinha de cantar e pela paixão que ele tinha pela música?

LR: Eu acho que ele nasceu com talento para a coisa. Porque tem dois tipos de músicos, um que tem talento e não precisa estudar muito, precisa estudar, mas não muito. Existem vários músicos assim, o Toninho era um deles. E tem aquele tipo de músico que precisa estudar e consegue até tocar, mas você vai ver ele tocar e vai dizer OK. O Toninho você ia ver e ficava abismado, que suingue né?! Isso é uma coisa interna do cara, não é que ele leu em algum livro, não tem suingue nos livros. Se eu quero aprender a tocar com suingue, onde é que eu vou? Não vai, ou você nasce ou não nasce. Essa é a questão. Agora ele chegar aonde ele chegou é uma serie de fatores, mas é principalmente devido ao talento dele, porque o Toninho não começou tocando mal e foi melhorando. Ele já tocava bem a trezentos anos atrás. Eu sempre dou referência de samba, aquele disco que ele gravou com a Elis Regina, tem uma faixa que se chama “Amor até o fim”, é um espetáculo aquilo ali. Mas ele tocava lá com o Simonal, com o Som3, Elizeth Cardoso, sempre tocava bem. Tem gravações com big band dele em que não tinha o negócio de por exemplo hoje, no estúdio, se você errar pode emendar. Era tudo direto, de primeira. O Toninho já tocava muito bem já nessa época aí. É uma coisa que nasceu com ele, é isso que faz a diferença

de um ser humano para o outro. Se fosse só questão de estudar, todo mundo tocaria igual né?! E ele não estudou nunca. Muito de tocar na noite também, toda noite. É o meu estudo também, toco na noite a mais de quarenta anos e continuo até hoje. O Toninho era muito musical, ele cantava bem, manjava de harmonia. Ele não sabia falar o que era, sétima maior, nona menor ou aumentada, mas já sabia que não era aquilo lá. Ele tinha um ouvido. Isso aí é o cara que é musical. Ele reagia na bateria junto com a harmonia, nunca ignorava a harmonia. Eu toco com um baterista que é mais ou menos assim, que é muito musical também, é o Jorge Saavedra. Ele é apaixonado por harmonia, o Toninho também era apaixonado por harmonia. Tem um monte de músico que a harmonia passa batido, tocam bem, mas não dão muita importância. O Toninho não. Então essa junção do talento, musicalidade e o bom gosto que ele tinha é que fez ele chegar onde chegou, na minha opinião.

FB: Você sente que ele tinha alguma marca registrada, alguma coisa que só ele fazia?

LR: Era o suingue mesmo. Você vê que ele, naquele CD o 3 na bossa ele se sobressai de uma maneira. Vassoura muito boa e sempre em um volume agradável. Porque baterista é um negócio perigoso. A gente aqui por exemplo aprende a tocar em um volume tranquilo porque é um restaurante. O Toninho tocava em show com esse volume, ele era muito bem mixado tocando. Então, tocava em cada peça da bateria com um volume compatível. Tanto que a gente ia gravar e não tinha problema nenhum, passava o som e o técnico pedia para ele toar um pouquinho mais forte, mas ele dizia: “Não mas eu vou tocar assim, é assim que vou tocar e é assim que vai ter que gravar”. Espetacular, muito legal. O meu pai era pianista, o Robledo, e o primeiro disco do meu pai aqui no Brasil foi o Toninho quem gravou, com dezoito anos de idade. Isso deve estar na internet, é meio difícil de achar. Se chamava Robledo e seu conjunto na época. O Costita gravou, um monte de gente [...]. O Toninho é isso aí, muito boa gente, bonachão, aquele jeito supertranquilo, muito difícil ver o Toninho nervoso ou chateado, sempre bem. E ele tocou com gente muito boa também né, hoje em dia não mais tem esse tipo de gente. Ele tocou com Dick Farney, Eliseth Cardoso, a Bossa Nova inteira, Som3, Simonal, inclusive vou te enviar um vídeo do Toninho tocando com o Simonal em uma boate na noite aqui em São Paulo, é histórico, meu pianista Hevaldo está nesse vídeo também. Se ele tivesse feito a carreira dele nos Estados Unidos por exemplo, acho que seria mais bem propagado do que no Brasil. [...]

12. Paulo Paulelli

Felipe Bastos (FB): Paulo Paulelli, como você conheceu o Toninho Pinheiro e como foi a sua experiência profissional com ele?

Paulo Paulelli (PP): Eu tocava com um pianista chamado Rudi Germano, um barbudinho. Tocava o Rudi, o Lito e o Toninho de trio. Eu comecei a tocar com esse pianista e ele me apresentou para o Toninho. A gente começou a tocar juntos na noite e nunca mais a gente se largou. Depois voltamos a tocar no hotel Renaissance, durante cinco anos.[...] Ele tocava e qualquer instrumento que ele pegasse, podia ser um instrumento de pop, podia ser uma bateria Yamaha, tinha a identidade e o som dele, inacreditável. Impressionante. E o que eu acho bonito de registrar também, até elogiar o seu trabalho, baterista americano tem um tanta referencia e todo mundo conhece, agora esses bateristas que fizeram a diferença e que são pilares da música brasileira, que é o Toninho Pinheiro, o Paulinho Braga, o Edson Machado e outros, ficam esquecidos. O Toninho é um pilar da música brasileira.

FB: Mas Paulo, da sua experiência de tocar com o Toninho, você que é um baixista que dispensa comentários, o que você sente que era diferente ao tocar com o Toninho?

PP: Eu gosto de falar de uma maneira figurativa. A sensação que dá de tocar com o Toninho é de que você está, você se lembra do Landau? O Landauzão, sofazão assim. Era isso. Você ia aqui ó, era um Landau, um baita Landau a álcool que fazia três por litro com o cambio aqui. Essa sensação que eu tinha, era uma coisa assim impressionante, o que você tocasse dava certo porque ele fazia dar certo. E um suingue absurdo, que coisa impressionante. Era um camaleão! A orelha dele era um negócio impressionante. Se ele fosse em um grupo que ele nunca tivesse tocado, as vezes ele pedia assim: “A tocar um pouquinho e tal”. Era uma ouvida e já foi. Esse negocio de tocar com Big Band, ele não tinha o negócio da leitura, ele ouvia o arranjo e já foi. [...] O Toninho era assim, uma orelha inacreditável. E vassourinha? Ele pegava a vassourinha, a técnica que ele tinha pra tocar vassourinha. E era um cara que não estudou com ninguém. Aí que entra a identidade do músico, ele tinha uma assinatura que ninguém tem. [...] As vezes eu estou em casa conversando com Lu e começo a chorar, porque eu lembro dos momentos, de tudo que a gente viveu, muita saudade. Isso motiva a gente a continuar fazendo música, parece que ele está tocando aqui com a gente. No que ele influenciou cada músico, a gente carrega conosco, leva e continua trabalhando.

FB: Você poderia citar alguém que influenciou Toninho Pinheiro?

PP: Eu ficava de madrugada ouvindo música com ele, a gente acabava de tocar e ia até o carro deve e ficávamos, se arriscando né, para ser assaltado. [...] Quando apareceu o baterista americano Dave Wackl o Toninho ficou louco com ele, pela técnica, pela questão da leitura, pelo tocar com Big Band e tal. Aí ele punha pra gente ouvir e dizia: “Olha a finalizada que ele deu agora com a Big Band”. Eu respondia: “Toninho, realmente é espetacular, agora poe ele pra tocar o samba que você toca.” Vamos ver se vai ter essa finalizada aí. [...]

FB: Você acredita que o Toninho influenciou na sua maneira de tocar para desenvolver essa capacidade de cantar linhas de bateria em paralelo a execução do contrabaixo?

PP: Completamente, isso tudo eu faço porquê? Por causa do Toninho. Porque eu lembro que o pianista, o Rudi, ele me fez comprar uma bateria eletrônica. A gente tocava em um hotel na noite. [...] Eu tinha que ficar programando aquilo, era péssimo. O Toninho programava também, ele usava bastante. Ele tinha um bongôzinho, que tocava eletrônico. [...]

13. Sérgio Augusto Sarapo

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro e qual foi sua relação profissional com ele?

Sérgio Augusto Sarapo (SA): Me lembro do Toninho gravar com varios outros musicos um LP da Elis Regina na Sonima. Ele gravou muito comigo por cerca de 15 anos mais eram jingles para publicidade, no estúdio Sonima também. Acompanhou sendo integrante o Jongo trio com Sabá e Cido Bianchi, a Elis Regina e Jair Rodrigues com Dois na Bossa no teatro Paramount. Teve um trio depois do Jongo com Sabá e Cesar Mariano chamado Som 3. Foi por muitos anos, alem de trabalhar na Sonima, parte do trio do amigo Dicky Farney, que tocava nas noites paulistanas. Era o “baterista musical” como dizia Tom Jobim. Tambem participou de um trio com Manfredo Fest e Matia Matos e um outro trio com Pedrinho Mattar e Azeitona, que tocavam comigo e também com Claudette Soares no Ela Cravo e Canela na Major Sertorio e no Estão voltando as Flores na galeria Metropole.

FB: Sobre essa afirmação do Tom Jobim. Você ouviu isso dele?

SA: A afirmacao quem me falou foi a Elis, no meu escritorio na Sonima, tempo que nós tínhamos uma sociedade chamada Trama. Ela ria muito com as brincadeiras do Toninho.

FB: Sobre o Azeitona, ele e o Toninho fizeram parte por um tempo do trio do Walter Wanderley, você tem conhecimento disso?

SA: Eu sei que Toninho fez inumeros discos tocando para varios artistas como Simonal, Dicky, Claudette, Elis e etc. Fora os trios em que ele participou. Acho que uma infinidade de discos ele gravou, só que como havia inumeros estúdios de gravação em Sao Paulo, eu nao saberia dizer com quem e para quem o Toninho estava gravando, só sei que foram milhares. Que eu me lembro Walter Wanderley tinha um trio que tocava no Toalha de Mesa na Av. 9 de julho com Theo de Barros no contra baixo e não me lembro quem era o baterista, talvez o Pitorri, que tocou comigo e Azeitona no Ela Cravo e Canela, depois que o Toninho foi tocar com Cesar Camargo e Sabá no SOM3. Posso perguntar para o Theo para saber quem tocava no trio do Walter Wanderley. Me lembro de ter visto o Azeitona tocando com Walter em programas de Tv acompanhando Isaura Garcia. Como o Toninho participou como baterista dos grandes trios que tivemos em Sao Paulo, é bem provavel que ele tenha tocado algumas vezes com o Walter, mas não me lembro de ter presenciado o Toninho como baterista tocando com o Walter. Me lembro muito do baterista do Walter Wanderley que foi o Claudio Slon, que acompanhou o Walter para os USA junto com um contrabaixo que não me lembro o nome. Joao Gilberto gostava muito de um baterista chamado Milton Banana, não tenho conhecimento do Toninho ter acompanhado o João e nem o Azeitona, até pode ser, eu confesso que desconheço esse fato.

FB: Você saberia dizer quais foram as produções mais relevantes de jingles gravados com o Toninho nesse período? Qual era a frequência de trabalho do Toninho no estúdio? Ele estava ali todas as semanas? Ele gravava apenas bateria ou também percussões no estúdio? Para além do Toninho e do Arismar, quem eram os principais músicos do time que gravava os Jingles?

SA: Dos treze prêmios no Clio Awards de publicidade que eu ganhei, sendo os três primeiros lugares com o jingle da Chevrolet, o Toninho participou. Ele participou de todas as campanhas da Coca Cola, General Motors, Ford Escort, Supermercados Extra, Hellman's, Panam e muitos outros. Foram milhares de produtos, imagina, mais de 15 anos juntos! O Toninho quando precisava até cantar ele estava disposto, ele tocava bateria e percussões e era um exímio criador, com grandes ideias musicais na cabeça. Ele fazia também arranjos de boca. Na Sonima passaram grandes músicos, bateria somente o Toninho. Piano vários como Manfredo Fest, Nelson Ayres, Cesar Mariano, Armando Sanino, Edmundo Villani, Silvinha e o grande amigo do Toninho e meu compadre Cido Bianchi. Guitarristas como Natan Marques, Olavo e Messias. Os baixistas Diogenes e Carlão de Andrade. Saxofonistas foram Bolão e Tomas Roth. O Toninho cantava e criava assim como o Olavo, Diogenes, Cido Bianchi, Natan, Carlão e eu. O Arismar as vezes aparecia pra gravar algum disco, mas não pertenceu ao time da Sonima. O Toninho tinha que estar na Sonima quase que diariamente, porque era uma média de três a seis jingles por dia, começávamos a gravar às 9h da manhã e tínhamos de terminar um pouco antes da seis da tarde, quando entrava a fábrica que eram discos comerciais e sertanejos.

FB: Você acredita que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

SA: Toninho era diferenciado tocando principalmente com vassouras, tinha muito swing mais muito mesmo. Balançava muito, a gente tocando com Toninho também balançava porque ele te oferecia isso.

FB: O Toninho se emocionava muito com música. Você presenciou isso alguma vez?

SA: Sim, ouvindo vocais dentro do carro. O Toninho chorava sim, um dia ele me falou Sergio venha ouvir umas 10 flautas tocando, era um instrumento eletrônico chamado Vocoder que quem tocava era o Cesar Mariano e era uma maravilha, foi um dia que ele chorou.

FB: Quais eram as principais influências musicais de Toninho Pinheiro?

SA: Desculpe não sei te dizer quais eram as influências, sei que ele gostava de músicos americanos e quem mostrava a ele e sabia muito foi Dicky Farney.

ANEXO III – Entrevistas a bateristas contemporâneos ou não de Toninho Pinheiro

1. Alex Buck

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro?

Alex Buck (AB): Eu não me lembro exatamente, mas assim, já foi no fim da vida dele e eu vi ele tocando algumas vezes, ou duas. Na verdade, eu comecei a minha carreira a tocar com o Arismar do Espírito Santo no lugar do Toninho Pinheiro. Em pelo menos duas ou três situações eu substituí ele. Mas eu o conheci em um camarim no SESC Pompéia, não me lembro bem, já faz vinte anos, mas foi no final da vida dele.

FB: Você se sente diretamente influenciado pelo Toninho Pinheiro e pela maneira dele de tocar?

AB: Com certeza me sinto influenciado pelo jeito do Toninho tocar. Eu ouvi muito aquele primeiro disco do Arismar do Espírito Santo, os discos do Simonal, os discos do trio dele. Ouvi muito o Toninho Pinheiro, inclusive tem alguns do Milton Banana que não sei quais são, mas é o Toninho tocando, o Milton já tava muito doente e o Toninho que gravou. Ele juntamente com o Rubinho Barsotti, o Das Neves, essa geração deles é o alicerce música brasileira. Não tem como não ser influenciado, conscientemente ou inconscientemente. Eu tenho consciência disso porque estudei essa história e fui atrás das coisas que o Toninho gravou.

FB: Você acredita que o Toninho tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

AB: Acho sim, o Toninho tem uma maneira única de tocar. Ele tinha uma coisa, todos tem na verdade, o Rubinho Barsotti, o Toninho, o Das Neves, é difícil um músico desse nível não ter uma visão sobre o instrumento e um jeito particular de expressar essa visão. Eu acho que o Toninho tinha um jeito de tocar sutil, mais sutil que os outros comparativamente. O Rubinho era um “*approach*” mais de Big Band mesmo tocando em trio. Fazendo um paralelo com a história da bateria norte americana, o Toninho Pinheiro já seria mais um Paul Motian, um samba um pouco mais espalhado, menos claro e mais sutil.

FB: Existe alguma levada que você aprendeu com o Toninho Pinheiro?

AB: Uma levada especificamente não. Mas eu absorvi muito do jeito do Toninho interagir com os outros músicos. E é claro, uma ou outro maneirismo dele eu acabei incorporando.

FB: O Toninho tinha esse hábito de tirar a ponta da baqueta, você conhece essa prática?

AB: Com relação as baquetas, eu acho que é uma particularidade e uma ferramenta que nasceu no brasil, eu nunca vi isso em nenhum outro lugar do mundo. E diz respeito as condições dos músicos também. Eu não tomei contato com isso com o Toninho, acho que foi com o Jorginho Saavedra, mas basicamente a história desse tipo de baqueta é a relação

do músico instrumental com os restaurantes, com essa ideia de música de fundo. E essa situação fez parte da construção do jeito dele de tocar, essa condição fez com ele tocasse dessa maneira mais leve, com dinâmica mais sutil. Essa baqueta eu usei bastante e o que acaba acontecendo é que a dinâmica fica muito mais sutil e não é preciso abafar o prato, pode deixar os harmônicos naturais do prato, porque o que você está fazendo é atual no ataque, no modo de ataque, vai modificar o timbre de outra maneira. Não sei se é uma coisa do Toninho, acho que é uma coisa mesmo da época e que vários bateristas usaram por circunstâncias de terem que tocar em restaurante e não poderem incomodar. E também pelo facto de ser muito difícil tocar nessa dinâmica por exemplo, em andamento rápido, com uma baqueta normal, ela tem um peso natural. Então o que se faz e tirar peso da baqueta para ajudar a tocar em andamentos rápidos em uma dinâmica piano.

2. Cléber de Almeida

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro?

Cléber de Almeida (CA): Conheci o Toninho pelo primeiro disco do Arismar, era 94 e eu estudava em Tatuí no Conservatório. Comprei o disco e “chapei” na maneira que o Toninho abraçava o som. Pessoalmente, fui trombar com ele em 97 ou 98, tive 3 oportunidades de vê-lo tocando ao vivo e foi transformador pra mim, apesar de ter sido pouco.

FB: Você se sente diretamente influenciado pelo Toninho Pinheiro e pela sua maneira de tocar? Você acredita que ele tinha uma maneira única de tocar?

CA: Sim me sinto. O Toninho tinha uma maneira respeitosa de tocar, um toque limpo e único que harmonizava sem embolar com nada. Ter leveza com pressão é muito difícil e raro. Isso me impressiona até hoje, é uma coisa que procuro incessantemente no meu som e sem dúvida ele foi e é meu mestre nisso. O Toninho cantava muito bem, era afinadíssimo, tinha facilidade com a melodia, de certa forma acredito que isso dava a ele um olhar diferenciado pra bateria. No jeito de conduzir, preparar, solar, nas dinâmicas. Pra mim soa muito inteligente, me causa muito interesse essa forma que o Toninho resolve as coisas musicalmente. Isso sem falar no balanço, na malandragem e no swing sempre presente, mesmo que tocando semínimas numa balada, é impressionante!

FB: Existe alguma levada que você aprendeu com o Toninho Pinheiro?

CA: Difícil especificar uma levada, no meu caso seria mais o todo, o comportamento dele no som, a concepção. A maneira de tocar que o Toninho encontrou me influencia e agrada muito, então, de tanto ouvir e procurar um toque de baqueta parecido em alguns casos, você acaba se comportando meio parecido. É uma tarefa difícil explicar.

FB: O Toninho se emocionava muito com música. Você presenciou isso alguma vez?

CA: As poucas vezes que o vi tocando ao vivo com certeza deu pra sentir a entrega desse Gigante pra Música e isso também fica muito claro nas gravações, a pulsação, a criatividade a favor do som. É muito junto! E pra soar desse jeito tem que ter um coração muito grande.

Viva nosso Mestre Toninho Pinheiro sempre!!!

3. Cuca Teixeira

Felipe Bastos (FB): Qual foi o seu primeiro contato com o Toninho Pinheiro?

Cuca Teixeira (Cuca): O Toninho, eu conheci ele desde que eu era criança. Meu pai Edgard Teixeira e minha mãe Sara Teixeira tiveram ligação com ele na noite de estarem sempre se encontrando na noite de São Paulo. Mas eu conheci o Toninho ainda criança, nos gigs, sempre tive envolvido, mesmo “moleque” eu já ia acompanhar meu pai então, em alguns momentos me vi junto com o Toninho, junto com o Arismar do Espírito Santo que também tinha uma forte ligação com o Toninho. Tive uma ligação de conhecer mais a pessoa dele do que o “play”, o “play” eu vim conhecer mais tarde por intermédio de vídeos.

FB: Você sente que foi diretamente influenciado pelo Toninho Pinheiro na sua maneira de tocar?

Cuca: Sim, fui influenciado. O Arismar me alertou sobre o Toninho, ele dizia: “pô bixo, tem que ouvir o Toninho tocar”. Porque era um negócio de tocar “soft”, tocar elegantemente, baixinho, com elegância. Na pressão, mas baixinho. Então tinha muito o negócio da vassoura do toninho e do “relax”, do “timing” bom dele. O Arismar sempre me alertou sobre o Toninho e depois eu vim a conhecer mais coisa, o programa Ensaio da TV Cultura, com o Dick Farney, alguns trabalhos em que eu vi ele tocando com o Costita em que eu estava junto porque minha mãe era a cantora do trabalho, eu ainda pequeno, não tocava ainda. Mais nesse sentido, não tive uma convivência assídua, mas em alguns momentos ele esteve em minha casa também, quando estava mais velho para ver umas “bateras”. O Toninho é uma grande referência, para mim ele sempre foi uma grande referência, justamente alguns bateristas se destacam como Edson Machado, Milton Banana e Toninho Pinheiro.

FB: Mas o Toninho não teve a mesma projeção do Edson Machado e do Milton Banana... Porquê?

Cuca: Ele nunca foi deixado de lado, ele sempre foi muito requisitado, essa coisa de “side-man” sabe?! Os outros bateras que eu falei o Edson era um baterista mais solo, o Banana era o baterista do Tom Jobim. O Toninho não, ele tocava com um monte de gente, era um músico muito requisitado, tinha de acompanhar muito. Então talvez não sobrasse muito tempo para realizar um trabalho mais solo, apesar de ter uma identidade gigantesca.

FB: E em relação a essa identidade, você acha que o Toninho tenha uma “marca registrada” ou uma maneira única de tocar? Em que se traduziria isso?

Cuca: “Suingue” “Suingue!”, o “timing” e o “suingue” do Toninho é diferente de todos os outros bateristas. Diferente da época do Rubinho Barsotti que era uma coisa mais pra fora e tal. Ele tinha um grande respeito ao “suingue”, era um cara que tocava para o som, para a música. Não era a bateria né?! Era a música! Essa é a minha percepção dele.

FB: Eu estive com a família dele e eles me disseram que nunca viram o Toninho Pinheiro a estudar bateria em casa. Como é possível?

Cuca: É, então, ele era cantor também, cantava com o Dick Farney. Aquele vídeo da TV cultura é maravilhoso, cantando Teresa da Praia. Isso é coisa de uma pessoa que tem que ser musical, uma pessoa que está ligada somente no instrumento bateria, não faz essas coisas. Então a referência que eu tenho do Toninho é de um cara que tocava bateria musicalmente. Para o som, essa é a minha percepção. Mas as poucas vezes que eu estive com o Toninho foi algo para se lembrar até hoje, era muito espirituoso. Uma grande figura com aqueles óculos grandes, debochado, sempre com boas piadas.

4. Edu Ribeiro

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro? Você se considera diretamente influenciado por ele?

Edu Ribeiro (Edu): Acho que entender o Toninho passa por aquela questão que você estava falando mais cedo, do fato dele nunca ter montado a bateria em casa para estudar. A relação dele não era com a bateria, era primeiramente com a música. Como eu conheci o Toninho? O primeiro dia que eu vi o Toninho, eu não sabia quem ele era. É engraçado isso, eu não tinha a menor ideia de quem era o Toninho, eu tocava bateria e conhecia as pessoas que tocavam mais na televisão como o Carlos Bala e o Cláudio Infante. O Toninho não tocava na televisão na minha época, ele tocava vinte anos antes de eu começar a ver televisão. Mas a primeira vez que eu conheci o Toninho foi em campinas, na TV Cultura, quando me disseram, esse é o tal, no especial do Dick Farney onde ele cantava o Teresa da Praia. O Faro que era o diretor do programa foi meu professor na Unicamp na disciplina música popular brasileira. Então a aula era assim: O Faro colocava um programa que ele tinha gravado e fala sobre as pessoas que estavam lá. Então ele colocou esse programa e falou do “Toninho Calça Justa” porque ele chama o Toninho Pinheiro de “Toninho Calça Justa”. E foi impressionante como aquilo me chamou atenção, o som da bateria. Ele devia ter entre vinte e trinta anos quando gravou aquele programa. E já era aquele som, superequilibrado, super stacatto, o samba super claro, tudo brilhante, parecia até que ele usava baquetas de ponta de nylon, mas ao mesmo tempo super sutil, um som gordo, mas muito claro. Mas na verdade o que mais me chamou atenção naquele dia foi mesmo o “Calça Justa”. E aí quando eu estava terminando a faculdade o Rogério Bocado que é um baterista que hoje mora nos estados unidos, falou para mim que tinha uma gig em São Paulo na noite e que não estava conseguindo comparecer e perguntou se eu poderia ir. Eu aceitei, estava querendo tocar e me mudar para São Paulo. Era para tocar no Planos, um bar que existia na Oscar Freire perto do Supremo. Acho que no final da noite, ainda resistindo a essa coisa de tocar um pouco de bossa nova e de samba. E acho que lá eram três grupos que tocavam e eu fazia a “folga” de dois bateristas que eram o Toninho Pinheiro e o Zinho. E foi lá que eu conheci o Toninho, mas conheci de olhar, de cumprimentar e de vez em quando nos encontrávamos em um camarim que era comum para todos e “zarpava” porque eu acho que ele tocava em outro lugar. Foi aí que eu conheci a “figura” e é claro que eu ficava impressionado ao ver ele tocar. Mas era noite total, tocando samba-canção e aquelas coisas que ele tocava super bem. Depois eu comecei a tocar com Lito Robledo e aí aconteceu uma coisa que torno o Toninho, para mim, quem ele sempre deveria ser. Eu tinha em Florianópolis uma fita cassete da Elis Regina que tinha o “Amor até o fim”, o “Bala com Bala” e o “Bolo Buli”. Eu ouvi isso assim, até morrer. E um dia o Lito me falou que era o Toninho que tinha gravado o “Amor até o fim” com a Elis. Isso porque eu fui fazer uma gravação no estúdio Bebop que era lá em pinheiros e o Toninho estava na gravação e o Cisão que estava tocando comigo me falou que ele tocava com a Elis. Eu perguntei ao Toninho se ele tocava com a Elis e ele respondeu bem despretenciosamente que havia sim tocado por um tempo. E aí o Lito me falou a noite que ele havia gravado o Amor até o fim. Eu fiquei tão emocionado com aquilo porque eu ouvi tanto aquilo que peguei o telefone, eu já tinha o telefone dele porque trocávamos as vezes trabalho, as vezes no Zeibas ou no hotel Renaissance. Quando o Saavedra ficou doente das costas, eu ia lá substituir ele quase todos os dias, acho que foi quando a gente teve mais convívio. Eu lembro que eu liguei para o Toninho super emocionado e perguntei:

- Toninho, você que gravou amor até o fim?

E ele era um cara seco né?! Era um super querido. Mas eu, super emocionado, e veio uma resposta no telefone:

- *Foi* [silêncio]

Eu ainda falei:

- Puxa, mas isso...

Ele interrompe e diz:

- *Tá bom*

Eu falei bom, então tudo bem, vamos desligar. Aí ele pediu desculpa e disse que estava com uns problemas em casa.

O toninho era engraçado, quando eu tinha vinte e dois anos eu mandava ele em algum trabalho porque eu queria fazer outro trabalho. Eu perguntava a ele:

- Toninho você pode ir em tal lugar pra mim?

E ele respondia:

- *Aonde você vai?*

E eu falava:

- A eu vou tocar lá em um lugar...

Toninho:

- *Não, mas eu quero ir lá.*

Mas eu não me incomodava com isso e dizia:

- se você que ir lá tá bom. Vai lá e eu faço esse outro trabalho mesmo.

Enfim, esse episódio do Amor até o fim foi a vez que mais “caiu a ficha” pra mim de quem era o Toninho. E aí eu tive duas coisas com o Toninho que foram muito impressionantes para mim. Porque o Toninho o que mais me impressiona, a gente ainda falou a pouco isso, é o som. O som de bateria do Toninho era uma coisa impressionante, era muito leve, muito gordo, muito claro. Eu ouvi ele tocando com o Gudin naquele Notícias dum Brasil, em shows, shows grandes. Sempre leve. Teve aquela gravação também do Lamentos com o Arismar. Mas eu lembro quando fui gravar em disco do Celso Viáfora, era mais ou menos a mesma época. Eu tinha mais ou menos vinte e tantos anos, foi uma das primeiras gravações que eu fiz em São Paulo, já com o Arismar, o Proveta. E eu fui ao estúdio super preocupado com o trabalho, eu tinha uma bateria Yamaha que eu havia pago uma fortuna, levei o instrumento inteiro para a gravação, montei o instrumento e o resultado ficou legal. Hoje, a uns dois meses atrás eu ouvi esse disco de novo, na verdade ficou muito bom, mas na época eu achei super mais ou menos. Então na hora que eu estava indo embora, os caras do estúdio colocaram para tocar na sala técnica um som de bateria de vassoura enorme. E eu perguntei impressionado:

- Poxa quem está tocando isso_

O técnico falou:

- *É o Toninho Pinheiro, ele veio gravar ontem.*

Aí eu falei:

- Caramba, o que ele trouxe para a gravação?

Aí um olhou para a cara do outro, os dois técnicos “velhos de guerra”, e reponderam:

-*Ué, trouxe baqueta.*

Ele andava com um par de baquetas, não levou nem um prato. Eu pedi para ver a bateria que tinha no estúdio e era uma bateria, daquelas primeiras Pearl que chegaram no Brasil, sem pele de resposta. A caixa dava um tétano só de você olhar para a caixa. A pele da caixa devia ser original e estava toda danificada. Mas o Toninho tocava e tirava um excelente som. E aí uma vez, eu tocava no Macini, no Walter Mancini, quando abriu o

restaurante. Eu estava tocando com o Luís Melo e com o Paulleli e ele veio e pediu para dar uma “canja”. Ele pegou o mesmo par de vassouras que eu estava tocando e tocou, era despretenso assim sabe?! Ele não queria tirar um som gigante, ele sentava e tocava e aquilo era sempre muito grande assim. Então eu nem sei se ele tinha consciência disso, se ele procurava isso. Acho que era muito natural para ele isso. Mas isso foi a coisa que mais me impressionou, até hoje, essa coisa do tempo muito claro. E eu acho que tem isso, por ser assim tão despretenso, talvez eu esteja falando uma coisa esdruxula, talvez ele fosse super estudioso, mas a impressão que eu tenho é a de que é tudo tão despretenso que é muito natural. O tempo era muito relaxado, claro que você não vai lembrar do Toninho como solista, mas eu me lembro dele fazendo quatro em quatro e era tudo muito claro, tudo muito musical. E eu sei que a geração dele gostava muito dele, o Arismar, o Hermeto, pessoas que tem uma importância muito grande, todos muito fãs do Toninho.

Eu nunca ouvi uma gravação do Toninho transcrevida, eu conheço o Toninho é de conhecer ele e de ver ele tocando na noite. E aí eu me lembro ele já tinha falecido e no dia que meu filho nasceu passou o mesmo especial na TV do Dick Farney, e aí eu me lembro que estava começando aquilo e minha mulher queria ir ao hospital, e eu queria assistir aquilo. E na televisão com aqueles alto-falantes horríveis o som da bateria era lindo, e ele tinha o mesmo som, então era uma coisa impressionante porque ele não desenvolveu aquilo com o tempo, ele já tinha, era algo muito natural para ele. E a bateria era a mesma e quando eu fui substituir o Jorge Saavedra eu tocava na bateria do Toninho Pinheiro, as peles eram originais, talvez da década de 70. E não é que as peles estavam velhas, elas tinham um bom som, o Toninho tocava muito leve mesmo, tirava som e o som dele era grande. Acho que eu nunca mais vi alguém tocando desse jeito, com aquela delicadeza e daquele tamanho o som, é uma coisa que não faz sentido, ele também afinava o instrumento mais grave.

O Toninho gostava de tocar na noite, uma geração que gosta de tocar na noite. Saíam de casa às dez e voltavam de madrugada.

FB: Um facto curioso é que a minha aspiração para fazer esse trabalho de mestrado veio justamente da gravação da música “Amor até o fim”.

Edu: Mas aquilo é mesmo muito impressionante, eu a princípio achava que era o Paulinho Braga tocando, que é outra inspiração que eu tenho, mas são sons diferentes. O “Amor até o fim” eu ouvi muito porque é muito a gravação é muito feliz, é muito suíngue. E eu não sei se você também é assim, mas quando eu gosto de uma gravação eu fico voltando e ouvindo outra vez indefinidamente. Outro dia eu estava com meu filho chegando em casa e estava escutando uma gravação do Bradd Mehldal, *O que será* do Chico Buarque, e eu me lembro que estava chegando no meu prédio e tive que dar várias voltas no quarteirão até a música acabar. Outra coisa que aconteceu, em relação a essa minha proximidade com o Toninho, foi quando eu fui tocar com o Celso Viáfara, em São Paulo e quem tocava com ele na altura era o Toninho. E nessa época acho que o Toninho não queria viajar muito e me colocou para tocar também com a Vânia Bastos, então foi uma referência forte de entender como ele tocava e de tentar tocar parecido com ele.

O Toninho tocava vassoura arrastando (não em movimento circular) a mão esquerda. Ele era muito leve, pra mim era o máximo.

FB: Você poderia dizer que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira diferente de tocar? Porquê?

Edu: Para mim o mais impressionante era o som. Se você perguntar sobre o fraseado, ele tinha uma maneira de tocar samba, era um toque bonito né?! O Gudín sempre falava isso, que não sabia se era tercinado ou se era semi-colcheia. Mas era essa mais ou menos assim [exemplo tocado na bateria]. E sempre com um som bem claro no chimbal, muitas vezes com o press-stroke no prato.

E ele tinha também uma leva de bolero bem simples que ele tocava, uma vez eu vi com o Gudín e era mais ou menos assim [exemplo tocado na bateria]. Tipo assim, isso é um bolero, não invente mais nada.

E sinceramente se você me perguntar como ele tocava eu só me lembro do som, bumbo grave. Sentava em qualquer bateria e tocava do mesmo jeito e o som era sempre muito parecido. Gostava do bumbo grande.

E ele era uma pessoa muito simpática, acho que a última vez que o vi foi no Hotel Renacense, eu me lembro que ele estava a minha espera e conversamos, ele estava muito feliz porque teria um neto. Eu me lembro que no enterro dele a primeira pessoa que eu encontrei foi o Gogô, que foi meu professor na Unicamp e logo depois em encontrei o Arismar que é um verdadeiro piadista. O Arismar olhou pra mim e falou assim:

- Olha só, segunda feira morreu o Elvin Jones, agora chamaram o Toninho. Deve ter uma "audition" lá em cima, e deve ser boa a Gig!

Mas o que o Proveta falou é verdade, talvez o Toninho tenha sido o limite de uma geração. Não consigo me lembrar quem tocava parecido com ele. O Jorginho Saavedra tem muita coisa dele, teve muito convívio com o ele. A cantora Ivete também. O Jorginho é outro de uma geração que quando ele for, foi. O Celso de Almeida também, quando eu vejo o Celso tocando ou o Jorginho, tem muito um do outro na forma de tocar. É coisa de tocar na noite todos os dias, eu consegui pegar um pouco disso. Eu conheci o Celso assim, a gente tocava no Zeibas. Ele entrava as dez da noite e eu tocava da uma da manhã as quatro. Como vai fazer alguma outra coisa no dia seguinte? Como vai estudar? De jeito nenhum. Quando o músico tem uma rotina dessas bem estabelecida de atuar na noite, eles não querem viajar, para tocar shows. Pra quê? Tem ali uma rotina super clara. Mas o Celso mesmo com essa rotina estava sempre querendo aprender, as vezes perdendo dinheiro para tocar com pessoas novas. Mas o Toninho mesmo deve ter vivido uma época muito boa, de tocar todas as noites, ter um monte de trabalho e só tocar coisa legal. Era um cara que tocava no rádio né?! O Wanderley Pereira no programa "Um café lá em casa", do Nelson Faria explica exatamente a levada da pilantragem, é super legal.

5. Jorginho Saavedra

Felipe Bastos (FB): Me explique como você conheceu o Toninho Pinheiro e quando vocês trabalharam juntos.

Jorginho Saavedra (JS): Bem, o Toninho eu conheci ele e ele não me conhecia. Desde que eu tinha uns dez anos de idade que existiam os festivais da Record no teatro Paramount, teatro Record, na Brigadeiro Luiz Antônio. Eu pedia aos meus pais, quase que implorando, para me levarem, porque eles terminavam de tocar ou nos intervalos, eles ficavam em um barzinho pertinho do teatro Record. E eu queria ficar do lado deles, existia alguma coisa que me puxava para perto desse pessoal. Mas o Toninho não sabia quem eu era, eu era uma criança. E eu ficava ali, meu pai era professor de violão e conhecia ele mais ou menos. Mas aí eu desapareci, viajei, porque meu pai era cubano e minha mãe argentina. Fui ver o Toninho outra vez em 1987, eu tocava com um pianista chamado Luiz Carlos Vinhas e aí fomos ter mais contato. Até que o final foi em 1993 que nos encontramos no Renascensse, no hotel, que ele tocava com o Hector Costita. Ele tocava no bar, era ele com o Sabá no baixo, Lilu Aguiar no piano e o Hector Costita. E aí o Costita resolveu montar um combo, com trompete e tal e me convidou para tocar. Então começamos a revezar a função de baterista aí, a bateria deles ficava lá e eu acabei tocando na bateria dele e tivemos um contato maravilhoso no qual eu aprendi muito com ele também.

FB: E enquanto baterista, o que você considera o diferencial do Toninho Pinheiro? Era o suingue ou a maneira dele de se relacionar com a melodia da música? Qual é a sua visão enquanto baterista em relação ao Toninho Pinheiro?

JS: Exatamente isso que você falou. Inclusive eu dei uma entrevista faz uns 23 anos na revista Modern Drummer e até hoje essa entrevista muita gente não entendeu. O Toninho tocava, ele tinha uma coisa, que tocava com a melodia da música. Entre as partes de cada música ele tinha umas aberturas de prato, umas coisas tão maravilhosas. A hora de pegar a vassourinha, ele pegava a vassoura e as vezes a baqueta na mão direita, e aquilo enriquecia muito a música. As nuances que ele fazia durante qualquer música, era algo que enriquecia a música de uma forma maravilhosa. Eu não sei te explicar isso com palavras, mas era algo realmente maravilhoso. E eu aprendi muito com isso, uma coisa na qual eu me identifiquei muito. E eu procuro imitar o Toninho Pinheiro até hoje, com toda sinceridade.

FB: Existe alguma levada que você aprendeu com o Toninho Pinheiro? A batida da pilantragem por exemplo?

JS: Sim, já imitei essa batida várias vezes. Atualmente nessa formação aqui no Mancini, não utilizamos essa batida porque temos um repertório mais Jazz e Bossa nova. Mas eu toquei com o Wilson Simonal em 1987 em trio, com Zé Catarina piano, Zé Louco no contrabaixo e o Carlinho Gonzalez de percussão. Nessa formação fizemos vários shows com o Simonal e eu pude aplicar muito do que eu tinha ouvido com o Toninho da batida da pilantragem.

FB: Como é essa prática de tirar a ponta da baqueta que o Toninho fazia?

JS: Geralmente as pessoas que tocam na noite, em casas noturnas, tem de tocar muito baixinho. Então é vassoura e ninguém é o Billy Cobham para agarrar uma baqueta grossa e pesada e trocar ppp. Então a saída é afinar as pontas das baquetas, vários bateristas fazem isso e inclusive eu conheço até bateristas americanos que fazem isso também, como o Idris Muhamed, um baterista de jazz, vi isso em 1981 em Nova York. E o Toninho começou a fazer isso também e vários outros bateristas que tocam na noite, em lugares pequenos.

FB: Qual você acha que foi a maior lição que você aprendeu com o Toninho Pinheiro?

JS: Eu vou dizer uma coisa extramusical, o Toninho me ensinou a viver a música e a viver a noite. Valia a pena você conversar com Antonio Pinheiro Filho. Só em um bate papo com ele já se aprendia muita coisa. Porque segundo ele: “Não é só tocar bem, você tem que saber viver. Seja legal com todo mundo, não faça frase difícil pra quem você sabe que não vai entender. Não começa a complicar a vida de ninguém. Faz o que o músico que esta tocando do seu lado entenda, não tenta derrubar ninguém não!”.

FB: O Toninho se emocionava muito com música. Você presenciou isso alguma vez?

JS: Várias vezes! Ele chorava ao ouvir uma música e até mesmo tocando, lacrimejava um pouco em algumas músicas, era emocionante de ver. Eu fiquei muitos anos ao lado dele, vendo ele tocar e revezando a bateria com ele. E conversar com ele era uma grande coisa, um grande aprendizado.

6. Márcio Bahia

Márcio Bahia (MB): É um cara que eu admiro bastante, para mim um dos maiores bateras que já tiveram aqui no Brasil é o Toninho Pinheiro.

No meio musical de São Paulo ele é muito conceituado porque as pessoas que vieram na geração dele e depois, tipo o Arismar e essa turma que tocou com ele sempre colocaram o nome dele para nunca desaparecer. No meio musical, quem conheceu, da minha geração por exemplo, quem teve contato com a música do Toninho sabe do valor dele. Mas em tempos de fé líquida tudo tende a desaparecer muito rápido, então cabe a nós não deixar isso.

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho?

MB: A primeira vez que eu conheci o Toninho foi pelo disco da Elis, aquele disco branco. Era Cesar Mariano, Helio Belmiro, Luizão, Chico Batera e o Toninho. Eu fiquei doido com aquela levada de samba dele do Amor Até o Fim. Quando eu ouvi aquilo eu comecei a estudar bastante aquele estilo de condução dele. Muito leve, muito preciso e dá o swing que a música precisa. Aí eu conheci o Toninho e eu fui pesquisando. Naquela época era muito difícil, mas eu tentava ver discos que tinha o Toninho tocando, então conheci aquele antológico disco do Dick Farney Trio ao vivo que saiu pela Odeon. Aquilo me mostrou que o Toninho era um músico extremamente versátil, a versatilidade dele tanto tocando música brasileira como tocando Jazz. Com o Dick Farney Trio é um concerto de Jazz, Dick Farney, Sabá e ele. O “touch”, o sotaque jazzístico dele era muito fiel. Ele era um jazzista mesmo, ele não fazia aquele jazz fake sabe, que é muito perigoso. Ele era um profundo conhecedor e toca muito bem jazz, naquele disco ele me lembrou na época o Joe Morello, com a mesma finesse, o mesmo sotaque, o mesmo refinamento. Aquele disco eu praticamente furei de tanto escutar. O Toninho era um batera que parecia um batera americano, no bom sentido, porque ele sacava a onda, tocava com fidelidade. Além da coisa da música brasileira. Depois eu fui encontrar ele, eu descobri o Jongo Trio e o Som3. Aí uma vez eu estava tocando em Tatuí se não me engano, passeando com o Arismar na rua eu encontrei com ele e tive um contato rápido com ele. Ele sempre muito bem-humorado né?! Nós passamos em frente a uma funerária aí ele parou, ficou olhando assim. Aí o Arismar falou:

- O Toninho o que foi?

- Eu fico com pena desse povo, olha só o destino que aguarda esse povo. Ficou filosofando com um bom humor.

Essa foi a única vez que eu vi o Toninho. Ele tinha muita perspicácia, era um cara inteligente, além do super músico. Então eu fiquei fã do Toninho e mais tarde com a internet eu consegui baixar, na época era permitido ainda. Naqueles blogs de música eu consegui baixar muita coisa. Eu sempre fui fã do Toninho pela versatilidade e pelo finesse, pelo jeito dele tocar tanto música brasileira como jazz.

FB: Você se sente influenciado pelo Toninho e pela maneira dele de tocar?

MB: Totalmente, principalmente o que mudou a minha vida, quando eu ouvi o Amor Até o Fim eu falei: Nossa! É isso. Maravilhoso né.

FB: Você considera que o Toninho tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

MB: Ele tinha jeito muito próprio de tocar, ele dava para a música o que a música precisava, com muito balanço e com muita ousadia também. Porque o Toninho gostava de fazer algumas coisas como aquela virada do Amor Até o Fim. São coisas geniais, eu não sei se foi uma ideia dele ou do César ou se foi uma ideia coletiva. Então é a vida que ele dava para a música né, a bateria dele fazia a música ficar mais gostosa.

FB: Você se lembra de alguma levada ou algum material específico que você aprendeu com o Toninho?

MB: Não, só de escutar os discos.

FB: Mas você ouviu bastante, não é? Porque das aulas que eu fiz com você, a levada de frevo que você me ensinou o Toninho fazia igual também.

MB: Fazia, em um swing danado cara. No Jongo Trio eles misturavam bossa, marchinha, frevinho, baião, coisa que os trios da época não faziam. Como o Hermeto mesmo dizia: “O baião era preconceituoso.”, as pessoas eram preconceituosas. Quem tocava em trios de São Paulo naquela época tinha isso, baião era música de “Paraíba”. E o Toninho era um cara que já tinha essa cabeça, já se ligava em outras coisas. O Hermeto com o Quarteto Novo mudou essa onda, mas o Toninho antes disso já estava ligado também. O Toninho era um cara eclético. Ele sempre foi pra mim um farol que guia, uma das minhas maiores influências na versatilidade e na sonoridade.

FB: O Toninho tinha esse hábito de tirar a ponta da baqueta, você conhece essa prática?

MB: Não sei, tem gente que faz isso né? Tira as pontas da baqueta para ficar mais aveludado. Ele tinha essa manha, fez muita noite, ele sabia que tinha aquela coisa de não atrapalhar o cliente, tem um volume máximo permitido. E ele era bom nisso. Ele fazia todo o que ele queria em uma dinâmica dessa tamaninho. Por isso que ele colocou essa baquetas, provavelmente, para facilitar, não ter que segurar o play dele, não ter que pilotar, só soltar a mão e o volume está sempre assim. Eu tentei tocar algumas vezes com baqueta sem ponta, te juro, foi um sacrifício, me deu uma agonia porque o som do prato não vinha de jeito nenhum. Mas é uma jogada inteligente. As únicas baquetas que eu conheço que podem dar esse efeito é aquela baqueta jazz do Peter Erskine, ou então outra Vick Firth também que é o modelo do Keith Carlock, é como uma 7A mais comprida, com uma ponta bem pequenininha também. A minha baqueta quando vai perdendo a ponta e ficando só no toco é legal também, que tem um som só dela. Eu tenho um amigo australiano que fala que quanto mais gasta a baqueta melhor, porque nos Clubs as pessoas reclamam de dinâmica, então é um conceito adotado *worldwide*.

7. Milton Bigi

Felipe Bastos (FB): Como era a sua relação pessoal com o Toninho Pinheiro?

Milton Bigi (B): O Toninho Pinheiro era como se fosse meu irmão, a gente estava sempre juntos. Você sabe bem que músico não critica músico, ainda se mais se tocam o mesmo instrumento, mas isso não acontecia com a gente. Nos criticávamos muito, da minha parte poucas coisa porque ele não tinha muita crítica para se fazer, talvez nenhuma, mas ele tinha muitas críticas para se fazer a mim.

Tem uma passagem interessante, ele tocava no Havana clube que fica em um hotel na Alameda Santos. Era o Costita, a Lilo e o Paulo Paulelli. Muitas vezes ele me pedia para tocar um pouco no lugar dele, para ele jantar. Você sabe que em jazz você pouco ou nada usa o pé direito, mas eu tirava sarro com ele para ver essa parte humorística dele. Ele foi comer um lanche e eu assumi a bateria, eu já estava tocando a quase meia hora quando eu vejo ele vindo, eu então meti o pé no bumbo, só para ver a cara dele. Ele primeiro fechou os olhos e depois olhou para mim e não falou nada. Quando acabamos de tocar o set ele me chamou de lado e perguntou:

- O que que foi aquele bumbo lá?

Respondi:

- Mas foi uma vez só.

-Mas isso é muito.

Eu tinha um trio que era o Mario Edson Camargo Vara no piano, o Toninho que me arrumou esse pianista para tocar um show no Paramount. A cantora era a Vera Brasil, uma compositora famosa na época. O Toninho tocava em um hotel na nove de julho chamado Cambridge, que hoje está abandonado, mas era o templo da Bossa Nova na época, estou falando do final dos anos cinquenta. Ele tocava ali com o Pedrinho Mattar e o Sabá no baixo. Eu um dia eu fui lá falar com ele porque tinha esse show no Paramount e não tinha um pianista e precisava ensaiar. No intervalo ele me levou em uma boate ali perto que se chamava Cancan, que era um horror, cheio de fumaça e gente bêbada. E tinha um pianista com um cigarro na boca acompanhado por um cara no atabaque, um horror. Mas o Toninho falou: “Vai por mim que esse cara é bom”. Chamou o Mario Edson que era professor primário e me o apresentou. Eu gostei muito do estilo dele e de fato tocamos durante quatro anos no João Sebastião Bar. O Toninho tocava no Ela Cravo e Canela e muitas vezes nos cruzávamos. Nessa fase eu conheci a formação do Som3 porque eles estavam tocando no Ela Cravo e Canela quando o Cido que era o pianista do Jongo Trio, nome que foi dado pela Vera Brasil, teve de se ausentar do grupo e levou consigo o nome Jongo Trio. Conheci então o César Camargo Mariano que foi tocar com eles por um acidente de percurso, ele estava fazendo iluminação acho que para o espetáculo Gata Mansa do Jongo, o Cido foi embora e o Cesar sentou no Piano e formou-se o Som3. Como amigo o Toninho era excepcional, frequentávamos muito a casa um do outro. Talvez eu tenha sido a pessoa mais próxima dele desde que o conheci, eu o conheci no final dos anos cinquenta.

FB: Quando você o conheceu onde ele tocava em São Paulo?

B: Ele tocava exatamente no hotel Cambridge, perto de onde ele me apresentou o pianista Mario Edson. Isso no final dos anos cinquenta, quando ele ainda não era muito conhecido.

FB: Você aprendeu um pouco de bateria com o Toninho?

B: Tudo o que eu sei de escovas eu devo a ele, mas ele não me mostrou movimentos de escova, ele me mostrou a forma com que você pode interpretar e dar a sua contribuição para momento da música. Eu acho que sou um dos poucos bateristas que toca bossa nova com escova. Todo mundo tem aquela marcação irritante e não tem jeito. Se você observar o Toninho tocando Bossa Nova é uma coisa muito suave. Se você escutar os discos do 3 na Bossa vai perceber, tem um vídeo em cada CD do 3 na Bossa com ele tocando de vassouras. Ele sempre dizia: “Não tem músico bom se ele não sofreu na vida”.

FB: Como baterista você acha que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

B: Ele brinca com a bateria, o hi-hat ele fazia uma coisa que era antes do tempo. O Paulinho Paulelli ficava louco com aquilo, eu nunca vi ninguém fazer isso na bossa [Bigi canta o ritmo]. Em segundo lugar, escovas, a escova com ele canta. Ele brinca com as escovas, toca com a parte de metal nos pratos, domina a bateria. Você já viu uma baqueta dele? Não tem ponta. Eu também não tenho ponta nas minhas. Ele sempre me dizia que tirava as pontas das baquetas porque ele queria dominar a bateria e não o contrário. É verdade, quando se tem a ponta o prato grita e ao tirar a ponta da baqueta se tem um som mais controlado. Mas o que acontece é o seguinte, quando se tira a cabeça da baqueta ela perde o verniz e depois absorve umidade e perde o som. Eu consegui resolver esse problema. Você pega uma baqueta e tira a ponta com uma lixa, para não perder a curvatura da baqueta, depois precisa de um negócio chamado Dope. Você encontra isso em casa de aeromodelismo, é aquela cola que se passa em papel para fazer aeromodelismo. Você mistura metade de Dope e metade de Tinner em um pote, depois mergulha a ponta da baqueta nessa mistura, tira, deixa pingar e deixa secar. Depois disso acabou o problema e você tem o som. O Toninho adorou isso, porque antes ele costumava aquecer a baqueta para ela perder a umidade. Eram coisas assim que ele fazia e que eu não vi ninguém fazer. Eu na verdade copieei essa coisa de um saxofonista, o Espinosa, que utilizava essa mistura nas palhetas para que ficassem impermeabilizadas e durassem mais tempo. Eu passei depois para o Costita esse truque também. Eu uso isso até hoje, as vezes a baqueta fica suja e baqueta suja não tira som, então eu lixo ela outra vez e repito o processo. Eu limpo sempre os pratos e as baquetas porque se não, não sai o som que eu quero. O Toninho sempre dizia uma frase: “A bateria tem que te respeitar e não o inverso”. Tente isso depois, eu tenho essa mistura de Dope e Tinner em um pote tapado e uso sempre que preciso. O Toninho afinava o bumbo de uma forma que ele ficava seco, mas ao mesmo tempo com um harmônico. Era um som diferenciado, eu gostava disso.

FB: Essa coisa de tirar a ponta da baqueta você já conhecia antes do Toninho?

B: Isso é dele. Ele que me mostrou isso, eu não conhecia ninguém que fazia isso. Eu me lembro de comentar que precisava de um outro prato e ele me mostrou as baquetas. Quando se toca Bossa Nova você precisa equalizar o som porque esse estilo, querendo ou não, é sutil, você precisa de uma equalização ímpar, é quase como a música clássica.

FB: Dos projetos que o Toninho tocava quais você mais gostava de assistir?

B: Não existia nenhuma situação específica, ele sentado a bateria era como calmante para mim. Ele realmente tirava um som daquilo, e não adianta querer fazer igual. Mas uma coisa que me impressionou muito foi aquela fase em que ele tocou com o Dick Farney, e eu sei o porque é que deu certo com ele. Porque uma das primeiras vezes em que ele iria tocar com o Dick, ele chamou o Toninho de lado e falou:

- Eu não quero que você faça isso, isso e aquilo.

Ele simplesmente virou para o Dick e disse assim:

- Você vai querer que eu toque com você? Então você tem que me aceitar do jeito que eu sou.

O Dick Farney calou a boca e o aceitou do jeito que ele é. E deu no que deu, músicas maravilhosas. Eu nunca acompanhava um projeto do Toninho, eu ia nos lugares. [...]

FB: Como era o Toninho Pinheiro pessoalmente?

B: Era um pai de família maravilhoso, fumava que nem um animal e tomava café. Esses eram os dois vícios do Toninho. Pai exemplar, marido exemplar. Naquela ocasião, existia uma boate no final da rua Augusta que se chamava Lancaster e quando a gente terminava de tocar as vezes íamos até o Lancaster e lá a gente ficava até as sete, oito horas da manhã. Uma das primeiras vezes que eu fui lá eu fui com o Toninho e o Rubinho Barsotti. Eu também sou muito amigo do Rubinho. [...] Mas para mim o Rubinho toca pesado, mesmo Jazz ele toca pesado, não é o meu estilo. Eu me aproximei muito do Toninho pela forma dele de tocar e conduzir, depois eu conheci a pessoa que estava por trás das baquetas. Fiquei muito amigos dele, um companheiro sensacional e nos ajudamos sempre que foi preciso. [...]

FB: Nos anos cinquenta e sessenta existiu um movimento musical riquíssimo em São Paulo. Como eram esses tempos?

B: Você não saía de lá. Eu ia em todos. Você pegava a Major Santoro, de cabo a rabo era cheio de barzinhos como o Cravo e Canela, eram templos da Bossa Nova. Você ia para o shopping na rua São Luiz tinham três ou quatro bares, em todos os lugares tinham templos de bossa nova. Você não ia lá sem saber o que fazer, ninguém ia lá para ser curioso. Tinham muitos bateristas maravilhosos de orquestras que não conseguiam ir lá, querer é uma coisa, mas são dois mundos absolutamente diferentes. [...] Não sei se você conhece essa história, mas o Toninho me contou, ele ia nos lugares que tinham as grandes orquestras em São Paulo nos anos cinquenta, faziam bailes, tocavam Mazurcas. O Toninho tocava nesse negócio e eu ia junto. Tinha um baterista que eu não me lembro o nome, ele pedia ao Toninho para ler a partitura e ele tocava o que o Toninho lia. Ele ia a partitura para ele com um tempo antes. E o Toninho aprendeu a ter uma leitura formidável exatamente por causa disso, só que você pega ele tocando não tem nenhum nada, nenhum papel. Eu já faço algumas anotações. [...]

FB: O Jongo Trio tocou Baden Powell. Você presenciou esse encontro?

B: Não presenciei e explico o porquê. Houve um hiato nesse momento porque eu estava envolvido como executivo de empresa. Eu até deixei alguns anos de pegar na bateria,

tinha a bateria em casa guardada. E nessa fase eu perdi muito disso, eu soube que eles tocaram com o Baden Powell e com muita gente famosa. Depois com o Som 3 também teve muitas fases interessantes. Eu cheguei a filmar algumas coisas nas quais eu tenho ele tocando e eu tocando com ele, mas era VHS e se perdeu, apodreceu e eu joguei fora. [...]

FB: Existe um disco do Milton Banana que o Toninho Pinheiro gravou certo?

B: Exatamente. Lá chama-se Banana, mas é o Toninho que está na bateria. Foi sim. Eu lembro quando ele falou pra mim:

- Zé, eu tô fazendo um disco aí, tem que tocar igual o Banana.

É pesado, [Milton Bigi canta batida do Banana] meio batuque né?! Sei lá, não é aquilo que eu mais admiro.

FB: Quais eram as maiores influências musicais do Toninho Pinheiro?

B: O Toninho era grande fã das Big Bands americanas e de interpretes de Jazz. Não só as grandes estrelas como Frank Sinatra e Ella Fitzgerald mas também todos os outros figurões da época. Ele tinha acesso a inúmeras gravações de cantores que se apresentavam com as Big Bands dos anos 50 e 60, como Duke Ellington, Count Basie, Les Elgar's, Benny Goodman e tantas outras. O interessante é que ele estava sempre preocupado em aprender o que os bateristas dessas orquestras tinham de novidade. O Toninho ao ouvir estava mesmo era estudando os grandes nomes.

FB: Quais artistas você se lembra de ter visto o Toninho acompanhar na noite de São Paulo? Elabore uma breve lista.

B: Moacyr Peixoto, Dick Farney, Wilson Simonal, Pedrinho Mattar, Claudete Soares, Elis Regina, Marilene Costa, Marisa Gata Mansa, Elisete Cardoso, Alaide Costa e entre muitas outras cantoras e cantores e instrumentistas que não me lembro no momento.

8. Nenê – Realcino Lima Filho

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro?

Nenê (N): O Toninho foi um baterista muito solicitado, na época que eu cheguei em São Paulo, isso já faz muitos anos. O conhecia ele do Pontos dos Músicos, de encontrar de vez em quando, de conversar um pouquinho e tal. Mas depois eu tive um contato com ele mais profundo porque ele tocava com um cara aqui chamado Dick Farney e no momento que ele saiu desse trio foi eu que entrei no lugar dele. Aí eu fiquei um ano só também, mas eu via ele esporadicamente. Depois eu acompanhava o trio que ele tinha com o Bianchi e mais pra frente mesmo, ele tocava em um clube chamado Paulistano e eu fui fazer um “sub” pra ele, porque ele tinha que fazer outra coisa. Então o nosso contato não foi muito tempo junto, a gente se encontrava de vez em quando. Mas ele era um grande baterista e todo mundo solicitava ele, era muito solicitado. Ele também tocou com a Elis naquela época e quando ele saiu da Elis eu também entrei. Eu tinha um negócio com ele que era assim: Ele saía eu entrava. Ele tava com a Elis aí eu não sei o que aconteceu lá, ele saiu fora. Aí o César me chamou no lugar dele.

FB: Você se sente diretamente influenciado pelo Toninho Pinheiro e pela sua maneira de tocar?

N: Não. Não fui influenciado por ele porque tínhamos a mesma coisa, mesma relação, talvez um pouco menos. Ele era um baterista da Bossa Nova, o que todo mundo era na época. Cada um seguia uma linha, eu tinha uma linha que eu seguia que era outra linha, eu era mais influenciado pelo Airto Moreira que era um baterista diferente de todo mundo. Daquela época eu toquei com muita gente, porque você ia avançando né, você tocava com um e depois outro te chamava, era uma vitrine, você tocava ali e o pessoal do outro grupo te chamava.

FB: Você acredita que ele tinha uma maneira única de tocar?

N: Ele tinha um jeito de tocar dele. Porque nessa geração, todos eram preocupados em não tocar igual e não fazer imitação. Depois ficou muito o negócio de fazer cover de baterista americano principalmente, por causa da técnica. Mas essa linha de bateristas dessa geração eram bateristas que já tinham passado por essa coisa bem na juventude, e já tinham abandonado esse tipo de pensamento de tocar imitando os outros. Todo mundo queria ter um jeito de tocar especial, que era o que chamava atenção. O Toninho também tinha o jeito dele de tocar, principalmente samba. Ele tocava já dividido no prato, ao invés de fazer semicolcheia como faz todo mundo, mas fazia isso também em andamento médio. Normalmente essa coisa de tocar o prato dividido era usado somente para andamento rápido. Ficava uma coisa mais solta assim. Segundo o Edson Machado foi ele quem inventou isso, mas se tocava em andamento bem rápido. Agora eu também já não toco mais em semicolcheia como é aquela batida clássica da Bossa Nova. Cada baterista tinha a sua marca, o Toninho fazia essa coisa de tocar rulo no prato e quase todos faziam aquela raspada no aro da caixa e no tom, menos o Machado e o Airto. O Airto era uma coisa mais polirrítmica, nessa época isso chamava Samba nas quebradas, que era tudo fragmentado, um negócio mais solto. Os caras faziam bem isso aqui, nos Estados Unidos ainda estava na época do bebop, Max Roach e Art Blakey depois com o Tony Williams que veio uma renovação do Jazz na parte de bateria. Mudou tudo depois do Tony, mas a

gente conseguiu entender porque essa busca pelo polirritmo a gente já estava fazendo, tinha um montão de “barraco”, mas dava certo. O Toninho participava de tudo isso também, na “onda” dele. Porque se não ficava aquela coisa que você é obrigado a imitar americano sempre. Aí quando o Hermeto apareceu mudou tudo, o Hermeto botou tudo ao contrário. O Hermeto quando ele montou o grupo dele você não podia tocar Jazz no grupo dele, era só ritmo brasileiro. Era maracatu, frevo, coco, baião, samba. Eu não conhecia esses ritmos, eu aprendi com ele. Quase nenhum baterista tocava esses ritmos aqui. Mas então o Hermeto renovou tudo, colocou todo mundo pra tocar essas coisas, eu aprendi a tocar esses ritmos todos por causa do Hermeto. [...] Mas todo mundo estava nesse barco, Toninho também. O Toninho gravou um bocado de disco no lugar do Milton Banana. Ele gravou não só um, gravou alguns, o Milton estava com um problema na perna e não podia tocar mais. Os últimos discos o Milton não conseguia e então chamava o Toninho porque ele conseguia tocar igual a ele. Ele sabia fazer uma imitação do Milton Banana. Ele podia tocar igual o Milton, assim bem simples. Mas o diferenciaal do Milton era aquele negócio do pé né, aquele pé relógio.

9. Óscar Bolão

Felipe Bastos (FB): Você chegou a tocar com o Toninho Pinheiro?

OB: Eu não conheci ele pessoalmente, infelizmente. Mas é um batera que eu sou fãzaço sabia? Agora o meu estilo também não tem nada a ver com o dele. Eu sigo uma linha mais do Luciano Perrone, mais dos bateras pre Bossa Nova, da primeira geração dos bateristas, antes da Bossa Nova. É o que me encanta mais, essa coisa do batuque.

FB: Você se sente influenciado pelo Toninho e pela maneira dele de tocar?

OB: Veja bem, a princípio não, mas sim também. A resposta é meio maluca porque muitas vezes eu tenho de tocar de uma forma diferente, dependendo do trabalho. Geralmente quando no meio do meu grupo, que o grupo desse pessoal ligado ao choro e tal, o grupo que eu fazia parte, o novo quinteto, enfim, quando eu estou com essa turma eu toco de um jeito, mas quando eu vou fazer um outro trabalho que a pegada muda, eu toco de outro. Então o Toninho é um cara que eu ouvi. Milton Banana, mais até que o Edson. E o Toninho é um cara muito técnico, adoro ele. Eu tenho aqui um ou dois discos do Jongo Trio, que ele tocava com o Camargo e com o Sabá, eu ouvi muito.

FB: Você acha que o Toninho Pinheiro tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

OB: Uma coisa que me chama atenção nele é o extremo bom gosto que ele tinha. Tecnicamente eu vejo também que a execução dele é limpa, o Banana também era, o Edson Machado já era muito mais sujo, era mais “rascante”. O Toninho a gente ouve e percebe que o cara ta tocando limpinho, com uma técnica, tudo direitinho. E um bom gosto musical, como é que a gente pode explicar isso? É um cara que eu ouvi muito isso que eu posso falar. Eu penso muito nele. Eu estava fazendo um blog uma vez que era de bateristas e coloquei uma foto dele lá falando muito bem dele.

10. Pascoal Meirelles

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro? Você se considera diretamente influenciado por ele?

Pascoal Meirelles (PM): Eu gostava muito do Toninho nas gravações que ele fazia com o César Mariano, acompanhando o Simonal. Foi o primeiro contato musical que eu tive com ele. Ele morava em São Paulo e de vez em quando ia fazer shows no Rio, e eu tive a oportunidade de assistir uma vez ele com o Simonal. O estilo dele não tem muito a ver com o meu estilo de tocar mas a interpretação dele para a música brasileira é maravilhosa, sempre foi. Eu gostava muito da sensibilidade dele tocando e conduzindo a música, isso sempre me chamou a atenção. Mas não era a pessoa que eu estava querendo seguir em termos de estilo, cada um escolhe mais ou menos o que quer e o que gosta né?! Eu tinha um gosto muito grande pela musicalidade dele e a forma de tocar a música brasileira.

FB: Você considera que ele tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

PM: Nessa fase no Brasil eu ainda era bem iniciante, devia ter dezassete ou dezoito anos, foi quando eu comecei a tomar partido dos bateristas da Bossa Nova. Eu morava em Belo Horizonte, não morava ainda no Rio. A partir do momento em que eu comecei a ouvir esses caras, eu comecei a ouvir o que eles gravaram e o que eles tocavam. Então tem uma escola de bateristas da Bossa Nova que ficou centralizada encima do Edson Machado, que foi uma pessoa muito influente. Era a concepção musical de acompanhar os solistas, o Edson tinha toda aquela verve do baterista de jazz. Porque o baterista de jazz interpreta o que o solista está fazendo e tenta conduzir o solista para ele melhorar o seu solo. O Edson fazia esse tipo de atuação muito bem, acompanhar o solista e preencher as lacunas rítmicas inclusive, quando o solista respirava ou fazia uma pausa ele preenchia para ajudar o solista a enriquecer o seu solo. Essa é uma característica dos bateristas de jazz que o Edson tinha. Os outros bateristas eu sentia uma diferença porque os outros levavam a coisa muito para o ponto de vista do ritmista, aquele cara que fica fazendo o ritmo atrás da música e não fazem nenhuma alteração substancial que possa enriquecer a música. O Milton Banana era um cara assim, ele tocava muito bem mas ele era um ritmista tocando bateria, aquele cara que toca o ritmo legal, “certinho” e tudo, mas não acrescenta muito ao solista, musicalmente falando. Eu era também da corrente do Edson porque eu sempre gostei muito de jazz e improvisação e daqueles grandes bateristas de jazz como Tony Williams e Elvin Jones. O Toninho não tinha essa característica, era um baterista brasileiro que tinha muita sensibilidade. Ele não entrava na concepção de condução do Milton Banana por exemplo, ele não fazia. O Milton Banana era um ritmista, atrás de tudo que estava acontecendo ele tocava ritmo, tocava as levadas. Já o Edson não, era ligado a estrutura musical, apesar de não tocar nenhum instrumento musical como o piano ou guitarra, ele sentia esse caminho. Esse sentimento do Edson por trás do que estava acontecendo na música era o que me movia. O Toninho também não fazia isso, era um grande acompanhador e o mais importante dele era a leveza nas levadas que ele tocava, enriquecia com muita qualidade de som, o som que ele tinha. Então isso que era impressionante no Toninho, o factor preponderante na atuação dele como baterista.

FB: Tem alguma levada específica que você se lembra de ter aprendido com o Toninho Pinheiro?

PM: Não, eu via muito ele tocando e apreciava essas qualidades dele que eu falei, mas eu não seguia esse lado de instrumentista do Toninho não. Eu era muito influenciado pelo Edson Machado. Então o que eu vou fazer para ajudar essa música a enriquecer, o que eu vou fazer para ajudar no acompanhamento? Era essa sempre a pergunta que eu tinha na minha cabeça. Essa pergunta no Toninho valia também. Ele escolheu para colocar como virtude da sua concepção como músico esse detalhe de acompanhar com sensibilidade, com muita sensibilidade e muito suingue também, como naqueles trabalhos com o Simonal. Eu cheguei a trabalhar com o Simonal também por cinco anos e o Simonal era um cara muito gostoso de você tocar atrás. Eu lembro que a gente tocava no Brasil e essa época ele tava muito ligado com aquele negócio de pilantragem e eu não gostava muito desse repertório, mas quando a gente ia pra fora do Brasil, eu fiz duas grandes tournées no México com ele nessa época e lá ele cantava estritamente Bossa Nova, aquele repertório rico da Bossa Nova e dava muito prazer de tocar isso com ele. Eu lembro que depois do concerto que a gente fez em Guadalajara eu fui falar com ele não aguentei, disse: Simonal, vamos fazer esse repertório no Brasil, é tão gostoso tocar isso com você e você abandona isso tudo, é uma coisa importante na sua carreira. [...] Eu me meti no assunto querendo ajudar. O Simonal sempre foi muito musical mas estava se atrapalhando querendo ser aquele cara de sucesso, ele ficava buscando qual era a música de sucesso. Ele entrou na onda da pilantragem, é horrível, simplesmente horrível. É uma concepção musical horrível, letras ruins, músicas ruins, levadas não tão boas como as da Bossa Nova. Então a minha influência por esse lado, eu gostava muito do Toninho Pinheiro. Não é preponderante como a influência que o Edson exerceu em mim como baterista musical, o Edson colocava a música como prioridade e não o ritmo, esse era um detalhe dele que eu gostava muito. [...] O Toninho tinha um bom trabalho de vassourinhas, ele fazia isso maravilhosamente bem. Inclusive tem vários vídeos dele tocando com o Dick Farney que dá pra ver ele tocando. [...]

FB: O Toninho tinha esse hábito de tirar a ponta da baqueta, você conhece essa prática?

PM: Eu sei que ele fazia isso. Porque nessa época em algumas lojas eles vendiam baquetas com a ponta de plástico e eu achava aquilo horrível, então ele tirava porque ele queria aquele som leve no prato. O som do prato ao meu ver é aquela baqueta que você toca e tira o som inteiro do prato. [...] E isso não acontece quando se toca com uma baqueta com ponta de plástico. [...]

FB: Das gravações que o Toninho fez, existe algum fonograma que chama a sua atenção em especial?

PM: Eu acho que ele era um cara muito consciencioso no que ele tocava, muito equilibrado, então o nível era altíssimo. O nível de execução do Toninho acompanhando sempre foi alto. Eu acompanhei ele na maioria das vezes com o Dick Farney tocando vassourinha e era primoroso. Voltando ao outro lado dele, que ele trabalhou com o César Mariano e com o Simonal, ele mudou bastante a forma de tocar, usando quase sempre baqueta. Mas a condução dele de baqueta acompanhava musicalidade dele assim como com as vassourinhas. Ele é bem completo, porque o bom baterista é aquele que toca com as várias formas de percutir como com vassouras, baquetas de feltro e de madeira. Isso tudo mostra a habilidade do baterista de tirar um som gostoso, musical. No caso do Toninho com qualquer baqueta ele tirava um bom som. [...]

FB: Sobre o disco do Milton Banana, o Toninho gravou o disco *Sambas de Bossa* você sabe algum detalhe sobre esse acontecimento?

PM: Não sabia disso.

11. William Caram

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro?

William Caram (WC): Eu era muito garoto na época, tinha 18 anos, e ia ver ele tocar com o Manfredo Fest em um Hotel, eu ia lá e ficava encantado pelo modo que ele tocava. Aí nos intervalos eu ia lá e a gente batia papo. Depois que eu resolvi ser músico a gente veio a se encontrar nos estúdios e a gente se aproximou mais. E ele era um baterista que me chamava muita a atenção pela forma disciplinada que ele tocava, ele não dava notas que não estivessem muito bem pensadas. E me chamou a atenção, aliás não só a mim, a uma geração de músicos. Fomos ficando mais próximos, depois ele veio morar no meu bairro, na Mooca e aí ficamos super próximos. A gente andava de motocicleta um com o outro quando ele comprou uma motocicleta e eu as vezes ia substituí-lo em alguma gravação que ele não podia, e foi assim que cresceu a nossa amizade.

FB: Você se sente diretamente influenciado pelo Toninho Pinheiro e pela maneira dele de tocar?

WC: Sim, muito. Eu e posso dizer a minha geração. Ele era muito requisitado por essa característica, ele tinha um jeito muito especial de tocar. Muito disciplinado.

FB: Você acredita que o Toninho tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

WC: Ele tinha uma maneira muito correta de tocar, muito enxuta digamos assim. E tocava muito bem, o ritmo dele era impecável.

FB: Existe alguma levada que você aprendeu com o Toninho Pinheiro?

WC: Eu aprendi a tocar o que ele tocava porque não precisava nem ter aulas, só de ver ele tocar eu já assimilava aquilo. Mas ele, todo grupo que ele participou ele se envolvia com a música que estava sendo tocada, o que era muito difícil porque o baterista só pensava nele né. O Toninho não, ele se envolvia musicalmente. Tanto é que pra além de tocar ele cantava muito bem. É um cara completo, muito completo.

FB: O Toninho se emocionava muito com música. Você presenciou isso alguma vez?

WC: Sim, ele tinha um envolvimento com a música que era minucioso e quando as coisas davam certo no sorriso dele já se via a emoção. A expressão do corpo dele de modo geral, você via essa emoção, sentia essa emoção. Ele era muito sensível.

FB: O Toninho tinha esse hábito de tirar a ponta da baqueta, você conhece essa prática?

WC: Eu usava também esse tipo de baqueta em função do grupo em que eu estivesse tocando. A medida em que ia aumentando o grupo ia aumentando o calibre da baqueta. O Toninho tocava com umas baquetas medianas porque ele tinha muita leveza, quando eram formações maiores ele tinha baquetas mais robustas também. E as baquetas eram lixadas para ele poder imprimir mais força sem ter muito som. Tinha esse detalhe da “baqueta capada” como chamavam.

FB: Sobre o disco do Milton Banana, o Toninho gravou o disco *Sambas de Bossa* você sabe algum detalhe sobre esse acontecimento?

WC: Sim, o Milton Banana tinha esse detalhe. Os discos dele nem sempre eram ele que gravava. Inclusive um disco quem gravou a bateria foi o Arrudinha com arranjos do Zé Alves, o famoso Zé Bicão. Enfim, acontece que o Banana influenciou uma geração inteira também e todo mundo que ia tocar para substituí-lo tocava igual a ele, que era uma maneira simples, mas de um gigantesco suingue. E quem não fosse capaz de tocar com esse gigantesco suingue não servia para substituí-lo. Mas essas substituições para as gravações eram omitidas, se não teriam problema para vender. Mas a gente fazia isso com o maior prazer, com o maior prazer. Outro grande baterista o Milton Banana.

FB: Existe algum fonograma que o Toninho gravou que chama a sua atenção em especial por algum motivo?

WC: Aquela gravação do Mestre Sala dos Mares com a Elis por exemplo. A introdução é só a bateria, aquele samba cruzado que ele faz com baquetas de feltro [Caram canta o ritmo] depois de oito compassos entra a banda. Depois eu comentei sobre essa gravação com o César Camargo e ele disse que o Toninho fez introdução, ali não caberia mais nada, só mesmo a bateria. E a gravação está aí para a gente lembrar sempre. A outra gravação que também é incrível é o Amor Até o Fim.

FB: Inclusive nessa época do grupo da Elis o Toninho era tratado pelo Tom Jobim como “o baterista musical”, você sabia disso?

WC: A sim, é. Ele o chamava “O mais próximo da música”. Ele se aproximava da música que estava gravando, naturalmente, isso que é muito difícil, isso não se ensina a um estudante de música como se faz. Eu tenho que comentar outra coisa, eu acho que o Toninho foi muito injustiçado, não deram ao Toninho a importância que ele merecia. Quer dizer, era uma mágoa que ele tinha, porque quando iam fazer uma relação dos melhores bateristas ele estava sempre de fora. Ele deveria ser pelo menos o primeiro ou o segundo nome dessas listas, mas ele também nunca deixou transparecer isso. Mas enfim, o que ele tinha para fazer ele fez e muito bem feito. Deixou uma marca, uma coisa impressionante, a precisão e a leveza, a discrição com que ele tocava.

12. Zé Eduardo Nazário

Felipe Bastos (FB): Como você conheceu o Toninho Pinheiro?

ZEN: O Toninho eu conheci ainda quando eu comecei a tocar bateria. Eu comprava discos e ouvia de tudo, sempre procurava me informar muito. Eu comecei a ouvir música muito cedo, quando eu era garotinho eu ouvia rádio, minha mãe ouvia muito rádio. Então tinham aqueles programas musicais como o César de Alencar e o Ari Barroso, todo dia tinha muita música. Eu ficava brincando no chão e ela ficava lavando a louça e tinha sempre o rádio ligado, então meu gosto começou assim. Meu pai também comprava discos, tínhamos uma vitrola em casa. Porém, naquele tempo não tinha ficha técnica nos LP's, raramente vinha um disco que falava o nome dos músicos. Geralmente era o nome da cantora ou do cantor, do arranjador, no máximo de um pianista. Já quando eu tinha nove ou dez anos, no começo da década de 1960, eu ia muito para Mococa, no interior de São Paulo. Eu tinha lá alguns primos que eram incríveis, eles tinham uma discoteca maravilhosa, de tudo que era bem moderno já, a cabeça musical deles era muito pra frente. Morando no interior de São Paulo eles tinham os discos mais "top" que você possa imaginar, tanto de Jazz como de música brasileira moderna e a Bossa Nova. E nesses discos já começava a ter o nome dos músicos. A primeira coisa que eu ouvi, que eu me lembro, do Toninho Pinheiro foi o Jongo Trio porque eles tinham esses discos lá. Eu adorava o Edson Machado, para mim era "o cara", O Dom Um Romão também. Nessa época aquela energia que vinha desses bateras me chamava muito a atenção, assim como dos americanos como Max Roach, eu ouvia muito os discos do Thelonious Monk e do Dizzy Gillespie. E eu comecei a gostar primeiro desses bateras que tinham aquela dose extra de energia na música. Mas o Toninho me chamou atenção desde o começo, ele era um baterista mais sutil e tocava muito bem com vassourinha também. O Jongo trio tinha essa característica como o Tamba Trio e alguns outros grupos, porque o Brasil sempre foi um país de muitos cantores e cantoras e os músicos sempre serviram como suporte para o sucesso desses cantores e cantoras. Ficavam muito distantes, o cantor lá encima, o orquestrador, o chefe do grupo que era o pianista em geral e os acompanhantes ficavam lá em baixo. A Bossa Nova foi que começou a transformar um pouco isso e trazer um pouco mais o pessoal todo para uma coisa de igualdade musical. E o fato deles cantarem, claro é porque tinham talento para isso, mas era uma decisão também tomada para venderem mais discos porque o brasileiro tinha essa característica de comprar mais coisas que tinham música cantada do que o instrumental. Então o Jongo fazia isso, eles cantavam também e um dos objetivos era venderem mais discos e ficarem mais populares. Depois ouvi o Toninho com o Dick Farney, eu também toquei com o Dick Farney. Eu toquei com o Dick Farney em uma boate que tinha em São Paulo chamada Flag, era uma boate só de gente mais de classe alta em 1970, que era uma época complicada em São Paulo, no auge da ditadura militar. Tinha muito exército na rua, muito "pente fino", o pessoal tinha medo de sair de casa. Era uma época complicada, a gente ficava vendo televisão, foi uma época onde surgiram as novelas. As novelas passaram a ser o entretenimento da classe média que tinha medo de sair de casa porque realmente ali a gente passava por situações bem complicadas de ser revistado e até mesmo de ser confundido, tinham esses problemas. Eu comecei a trabalhar na noite nessa época. E teve um disco que eu gravei e que o Toninho Pinheiro gravou em algumas faixas também, a gente se encontrou uma vez no estúdio da Gazeta na Avenida Paulista, foi em 1972, provavelmente foi a primeira vez que eu encontrei o Toninho Pinheiro. É o disco *Anamaria e Mauricio Vol. 2*, ele gravou algumas faixas nesse disco e eu gravei a maior parte, o Nenê também gravou algumas que são arranjos do Hermeto. Depois eu fui com a Anamaria e Mauricio fazer um festival da

canção lá no Rio e eles defenderam uma música que foi eu quem gravou, chamava Loucura Pouca é Bobagem. Mas o Toninho ele gravou as músicas *Caminho Livre*, *Mandato* e *Podes Crer*. O *Galho da Roseira* e *Serearei* eram arranjos do Hermeto e foi o Nenê quem gravou, as demais foram eu. Então a gente teve um contato rápido no estúdio, na parte técnica, entre uma música e outra talvez. A gente se falou um pouco rapidamente, mas não foi como o Edson Machado com quem eu tive muito contato, passava tempo com ele e tínhamos muita coisa em comum. O Rubinho Barsotti eu conheci um pouco melhor também. O Toninho conheci mais de ouvir os discos, e depois veio a fase da televisão que tinha o programa do Simonal, com o Som 3 que era o César Mariano, o Sabá e o Toninho Pinheiro. Ele tinha até o apelido de “Toninho calça justa”. Isso eu via pela TV, mas já era um estilo que não era o meu caminho musical, o estilo que eles estavam fazendo ali era uma coisa mais Pop mesmo, eles chamavam de pilantragem.

FB: Você se sente diretamente influenciado pelo Toninho Pinheiro e pela maneira dele de tocar?

ZEN: Não. Não me sinto influenciado pelo Toninho. A minha influência maior de bateria foram o Edson Machado e o Dom Um Romão, com certeza. Esses dois me influenciaram muito. Mas eu sempre admirei a musicalidade do Toninho Pinheiro, sempre que eu ouvia os discos como esse disco do Jongo e o Dick Farney, que era uma coisa bem sutil a maneira como o Toninho tocava ali.

FB: Você acredita que o Toninho tinha uma maneira única de tocar? Porquê?

ZEN: Ele tinha uma musicalidade única, você sente a musicalidade dele. Eu acho que ele era um batera que trabalhou muito em estúdio, talvez tenha gravado muito Jingle. E o trabalho com o Som 3 já era uma direção diferente. De 1972 pra frente era uma fase que eu estava crescendo em termos de estudar e condicionar tocando percussão e bateria. Em 1973 eu fui tocar com o Hermeto, o som do Hermeto era radicalmente em uma direção oposta desse som vamos dizer mais vendável, que era a proposta desses bateristas. Eu me lembro que tinham casas noturnas em São Paulo que o Dick Farney trabalhava e era o Toninho Pinheiro que tocava, o Toninho trabalhava basicamente com o Dick Farney, ele era o baterista do Dick Farney. O Toninho era um batera da noite que trabalhava em casas noturnas e fazia esse trabalho. O trabalho desse se situou ali nessa coisa, ele não expandiu muito a coisa. Eu tenho inclusive um disco que ele gravou que é um disco autoral dele. [...]

FB: O Toninho tinha esse hábito de tirar a ponta da baqueta, você conhece essa prática?

ZEN: Sim, isso aí vem do fato de ter que tocar baixinho. É uma coisa da noite de São Paulo que eu sempre tive problemas porque as pessoas reclamavam. Todos os bateras, o Airto Moreira, o Rubinho, tiveram que se adaptar quando tocavam em uma casinha noturna pequenininha que os caras iam lá para jantar e a música apesar de ser boa, era uma música de fundo. Não era uma música de show, de festival de Jazz que você toca pra valer mesmo né?! Então essa coisa é uma adaptação pela situação que você vive quando você toca. Tocar de vassourinha, tocar com baqueta bem levinha, não colocar muita energia, tocar mais no nível piano. Era uma coisa que você tinha que fazer nessa situação de tocar em casas noturnas e em restaurantes dançantes que era um tipo de trabalho que

os músicos faziam muito na época. Não existia essa coisa de festival de Jazz ainda, em São Paulo o primeiro festival foi em 1978, isso na Europa, Estados Unidos e Japão já existia desde 1950. Então tinha muito essa diferença de você tocar em uma situação de música de fundo. [...] Então é um nível musical em que você tem que tocar de uma certa maneira, você tem que se encaixar dentro daquele formato. E outra coisa é ouvir o Elvin Jones com o John Coltrane ou o próprio Edson Machado ou o Dom Um Romão, que eram caras que estavam a fim de botar pra fora mesmo a criatividade. Agora é claro que o Toninho tem muita qualidade musical, mas ele nunca procurou essa coisa de ir para um outro patamar em termos de show, mostrar a música instrumental. Ele nunca foi muito dessa vertente. Ele foi mais discreto vamos dizer assim, ele era um baterista discreto, mas muito musical. Muito bom, gosto muito das coisas que eu ouvi dele. [...]

ANEXO IV

DADOS PESSOAIS

PROJETO PORTUGAL – Dissertação Mestrado “Toninho Baterista”

Dados fornecidos por Paulo César Pinheiro – 04/10/2020

Nome completo: Antonio Pinheiro Filho

Data de Nascimento: 26/12/1938

Data de Falecimento: 22/04/2004

Natural de São Paulo - Capital

Pais – Antonio Pinheiro – descendente de portugueses – Trás-os-Montes (nascido em Serra Negra) e Philomena Anunciato Pinheiro – descendente de Italianos – napolitanos e calabreses (nascida em São Paulo)

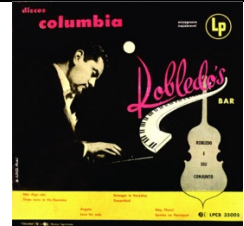

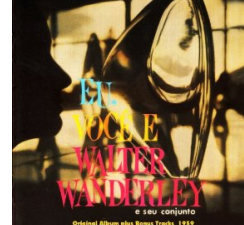
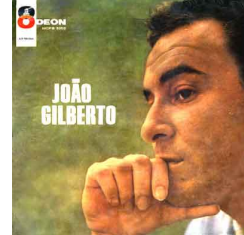
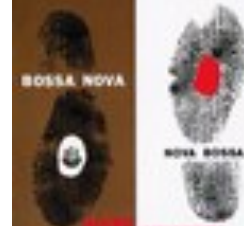
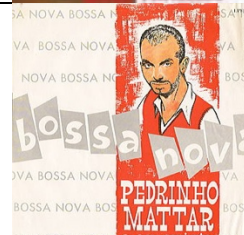

Na infância: Nascido no bairro do Belém (Zona Leste) rodeado de familiares italianos e portugueses tendo como tradições aos domingos a macarronada da Nona em uma mesa rodeada com muitos parentes, sendo que somente se iniciava a ceia quando “**todos estivessem sentados no mesa**” para então ser servido e degustado com um bom vinho molhado no pão caseiro ao qual o Nono não se fazia de rogado. E sua iniciação musical, ainda na infância, se deu pela mãe que desejava que ele fosse “**pianista clássico**” mas realmente sua maior influência foi seu tio materno o Sr. Oswaldo Anunciato (tocava violão ser ter nunca estudado – dom natural) que conduzia rodas musicais aos finais da tarde junto com demais parentes e vizinhos, tendo como primeiro instrumento musical participando destas ocasiões seu pandeiro.

Na juventude: Mudou-se para o bairro da Vila Formosa (Zona Leste) de onde continuaram suas influências musicais mesmo estando em outra região de São Paulo, pois a família materna e paterna se concentravam nestes dois bairros. No início devido as constantes broncas da mãe, por usar as panelas e todos os demais apetrechos de sua cozinha para aprender a tocar seu grande sonho que se realizou – a bateria. Dna. Palmira, como era chamada carinhosamente, desistiu então do sonho de ver o filho pianista e o conduziu ao mundo musical tendo inicialmente estudado teoria e solfejo com o Prof. Codo (Método Bona), o qual sempre lhe dizia “**filho é melhor estudar 01 hora bem dedicada do que 01 dia inteiro**”, o que lhe serviu como base para ter seu foco nos estudos musicais e de seu instrumento que o consagrou por toda a vida.


Nome da esposa: Geralda Natali Pinheiro (85 anos – 25/12/1934) – Do lar.

Filhos: Alvaro Ubirajara Pinheiro (56 anos – 01/02/1964) – casado, sem filhos, profissional do setor automotivo a 40 anos; Paulo César Pinheiro (53 anos – 25/10/1966) – divorciado, pai de duas meninas (Heloísa 10 anos e Isadora 07 anos), Mestre, Especialista e Graduado em Administração de Empresas e profissional da área de ensino superior (30 anos de experiência), Ana Maria Pinheiro (50 anos – 28/10/1970) – casada, mãe de dois filhos (Lucas 20 anos e Luan 18 anos) funcionária pública.

ANEXO V – Discografia geral

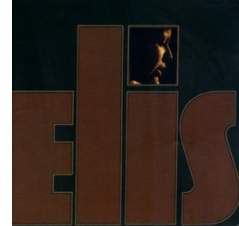


| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-------------|------|
|  | Robledo e seu conjunto - <i>Robledo's Bar</i> | Columbia | 1955 |
|  | Isaura Garcia – <i>Sempre Personalíssima</i> | Odeon | 1959 |
|  | Walter Wanderley - <i>Eu, Voce E Walter Wanderley e seu conjunto</i> | Odeon | 1959 |
|  | João Gilberto – <i>João Gilberto</i> | Odeon | 1961 |
|  | Manfredo Fest <i>Bossa Nova – Nova Bossa</i> | RGE | 1963 |
|  | Pedrinho Mattar - <i>Bossa Nova</i> | Farroupilha | 1963 |
|  | Manfredo Fest - <i>Evolução</i> | RGE | 1964 |


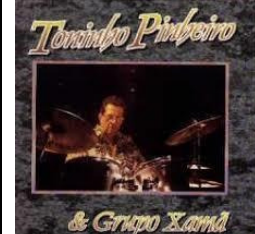

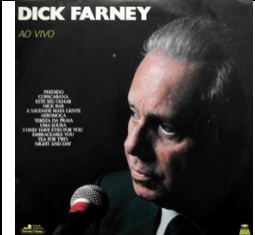

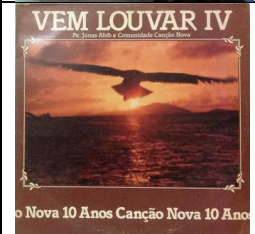
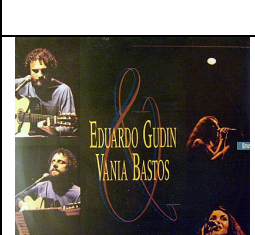
| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------|------|
|  | Pedrinho Mattar Trio N.º 2 – <i>Bossa-Nova Bossa-Nova Bossa-Nova</i> | Farroupilha | 1964 |
|  | Pedrinho Mattar – <i>Pedrinho Mattar Trio N.º 3</i> | Farroupilha | 1965 |
|  | Marisa - <i>Marisa</i> | Equipe | 1965 |
|  | Jair Rodrigues e Elis Regina – <i>Dois na Bossa</i> | Philips Records | 1965 |
|  | Jongo Trio – <i>Jongo Trio</i> | Farroupilha | 1965 |
|  | Alaíde Costa - <i>Alaíde Costa</i> | Som Maior | 1965 |
|  | Wilson Simonal – <i>Vou deixar cair...</i> | Odeon | 1966 |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|------------------------|-------------|
|  | <p>César Camargo Mariano - <i>Octeto Cesar Camargo Mariano</i></p> | <p>Som Maior</p> | <p>1966</p> |
|  | <p>Elizeth Cardoso – <i>Muito Elizeth</i></p> | <p>Copacabana</p> | <p>1966</p> |
|  | <p>Claudette Soares, Taiguara e Trio - <i>1º Tempo 5 x 0</i></p> | <p>Philips Records</p> | <p>1966</p> |
|  | <p>Som 3 – <i>Som / 3</i></p> | <p>Som Maior</p> | <p>1966</p> |
|  | <p>4º Festival da Balança – <i>O maior show universitário do Brasil</i></p> | <p>RCA Victor</p> | <p>1966</p> |
|  | <p>Wilson Simonal – <i>Show em Simonal</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1967</p> |
|  | <p>Wilson Simonal - <i>Alegria, Alegria!!!</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1967</p> |
|  | <p>Som 3 – <i>Som Três Show</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1968</p> |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|--------------|-------------|
|  | <p>Wilson Simonal - <i>Alegria, Alegria vol. 2</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1968</p> |
|  | <p>Wilson Simonal – <i>Alegria, Alegria vol.3</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1969</p> |
|  | <p>Som 3 – <i>Som 3 Vol. II</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1969</p> |
|  | <p>Wilson Simonal – <i>Alegria, Alegria vol.4</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1969</p> |
|  | <p>Wilson Simonal – <i>Ecco II Tipo Che lo Cercavano</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1970</p> |
|  | <p>Som Três – <i>Tobogã</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1970</p> |
|  | <p>Som Três - <i>Um É Pouco, Dois É Bom, Este Som Três É Demais</i></p> | <p>Odeon</p> | <p>1970</p> |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|----------------|------|
|  | Wilson Simonal - <i>Simonal</i> | Odeon | 1970 |
|  | Wilson Simonal – <i>Mexico '70</i> | Odeon | 1970 |
|  | Som 3 – <i>Som 3 Coletânea</i> | Odeon | 1971 |
|  | Anamaria e Mauricio – <i>Anamaria e Mauricio Vol. 2</i> | Chantecler | 1972 |
|  | Jongo Trio – <i>Jongo Trio</i> | Copacabana | 1972 |
|  | Dick Farney – <i>Penumbra, Romance</i> | London Records | 1972 |
|  | Dick Farney - <i>Concerto de Jazz ao Vivo</i> | London Records | 1973 |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------|------|
|  | Elis Regina - <i>Elis</i> | CBD- Phonogram/Philips | 1974 |
|  | Dick Farney – <i>5 Anos de Jazz</i> | London Records | 1977 |
|  | Elis Regina – <i>Elis ao Vivo</i> | Velas | 1977 |
|  | Dick Farney - <i>Noite</i> | Som da Gente | 1981 |
|  | Dick Farney – <i>Feliz de Amor</i> | Som da Gente | 1983 |
|  | Cido Bianchi – <i>Cido Bianchi</i> | Som da Gente | 1985 |
|  | Vânia Bastos – <i>Vânia Bastos</i> | Copacabana | 1986 |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|-------------|
|  | <p>Eduardo Gudin - <i>Balãozinho</i></p> | <p>Continental</p> | <p>1986</p> |
|  | <p>Toninho Pinheiro – <i>Toninho Pinheiro e Grupo Xamã</i></p> | <p>Velas</p> | <p>1987</p> |
|  | <p>Pe. Jonas Abib E Comunidade Canção Nova – <i>Vem Louvar III</i> - "<i>Queremos Deus</i>"</p> | <p>Fundação João Paulo II</p> | <p>1987</p> |
|  | <p>Dick Farney – <i>Dick Farney ao vivo</i></p> | <p>Disco Ban</p> | <p>1987</p> |
|  | <p>Branca di Neve – <i>Branca Mete Bronca!</i></p> | <p>Continental</p> | <p>1987</p> |
|  | <p>Pe. Jonas Abib* E Comunidade Canção Nova – <i>Vem Louvar IV</i> - <i>10 Anos de Canção Nova</i></p> | <p>Fundação João Paulo II</p> | <p>1988</p> |
|  | <p>Eduardo Gudin e Vânia Bastos – <i>Eduardo Gudin e Vânia Bastos</i></p> | <p>Eldorado</p> | <p>1989</p> |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|-----------------------------|------|
|  | Branca Di Neve – <i>Branca mete bronca</i> vol.2 | Warner Music | 1989 |
|  | Vânia Bastos – <i>Vânia Bastos</i> | Eldorado | 1990 |
|  | Maricenne Costa – <i>Correntes Alternadas</i> | *Disco independente de selo | 1992 |
|  | Vânia Bastos – <i>Vânia Bastos Cantando Caetano</i> | Velas | 1992 |
|  | Arismar do Espírito Santo - <i>Arismar do Espírito Santo</i> | Velas | 1993 |
|  | Saulo Guimarães – <i>Brinde</i> | *Disco independente de selo | 1993 |
|  | Milton Banana Trio - <i>Samba de Bossa</i> | RCA | 1993 |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|------|
|  | Beth Carvalho – <i>Beth Carvalho Canta o Samba de São Paulo</i> | Velas | 1994 |
|  | Vânia Bastos – <i>Canta Mais</i> | Velas | 1994 |
|  | Eduardo Gudín - <i>Eduardo Gudín & Notícias Dum Brasil</i> | Velas | 1995 |
|  | Jane Duboc – <i>From Brazil to Japan</i> | Movieplay | 1996 |
|  | Caminhemos – <i>Concerto Para Dalva e Herivelto</i> | *Disco independente de selo | 1996 |
|  | Márcia, Eduardo Gudín e Paulo César Pinheiro – <i>Tudo o que mais nos uniu</i> | Velas | 1996 |
|  | Hector 'Costita' Bisignani - <i>Hoje a Noite é Minha</i> | Red Records | 1997 |
|  | Vânia Bastos – <i>Diversões não eletrônicas</i> | Velas | 1997 |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|-------------|
|  | <p>Eduardo Gudín e Notícias Dum Brasil – <i>Pra Tirar o Chapéu</i></p> | <p>RGE</p> | <p>1998</p> |
|  | <p>Celso Viáfara – <i>Cara do Brasil</i></p> | <p>RGE</p> | <p>1999</p> |
|  | <p>Vânia Bastos – <i>Belas e Feras</i></p> | <p>PlayArte</p> | <p>1999</p> |
|  | <p>Dick Farney – <i>Reserva Especial</i></p> | <p>FIESP/CIESP/SENAI/IRS</p> | <p>2000</p> |
|  | <p>Dick Farney – <i>A música brasileira desse século por seus autores e interpretes</i></p> | <p>SESC - SP</p> | <p>2001</p> |
|  | <p>Eduardo Gudín, Fátima Guedes – <i>Luzes da mesma luz</i></p> | <p>Dabliú Discos</p> | <p>2001</p> |
|  | <p>Hector 'Costita' Bisignani – <i>Hector Costita Jazz Quartet</i></p> | <p>*Disco independente de selo</p> | <p>2002</p> |
|  | <p>3 na bossa – <i>Uma nova história</i></p> | <p>Abril Music</p> | <p>2002</p> |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|--------------------|-------------|
|  <p>JONGO TRIO</p> | <p>Jongo Trio - <i>Jongo Trio</i></p> | <p>Diebold</p> | <p>2002</p> |
|  <p>HECTOR 'COSTITA' BISIGNANI</p> <p>Estão Todos Aí</p> | <p>Hector 'Costita' Bisignani – <i>Estão Todos Aí</i></p> | <p>Red Records</p> | <p>2002</p> |
|  <p>Wilson Simoninha</p> <p>Sambaland Club</p> | <p>Wilson Simoninha - <i>Sambaland Club</i></p> | <p>Trama</p> | <p>2002</p> |
|  <p>Inezita Barroso</p> <p>Hoje Lembrando</p> | <p>Inezita Barroso – <i>Hoje Lembrando</i></p> | <p>Trama</p> | <p>2003</p> |

ANEXO VI – PARTITURAS

Amor Até o Fim

From Elis Regina's 1974 version

Bateria: Toninho Pinheiro

Transcrição: Felipe Bastos

Gilberto Gil

Drum Set

The score is written for a drum set in 4/4 time. It begins with an 'INTRO PIANO' section marked with a box 'A' and 'hi-hat'. The first staff shows a steady eighth-note hi-hat pattern. The second staff (measures 4-7) continues this pattern with a 'p crescendo' dynamic marking. The third staff (measures 7-10) introduces a snare drum pattern with accents and a 'mf' dynamic. The fourth staff (measures 10-13) returns to a steady eighth-note hi-hat pattern with a 'p' dynamic. The fifth staff (measures 13-16) continues the hi-hat pattern with accents. The sixth staff (measures 16-22) features a 'Percussão 3' section with a 'Ride' pattern and a 'f' dynamic. The seventh staff (measures 22-25) continues with a 'mf' dynamic. The eighth staff (measures 25-28) features a 'Hi-hat' section with a 'mf' dynamic. The ninth staff (measures 28-31) continues with a 'mf' dynamic and accents.

INTRO PIANO

hi-hat

A

p crescendo

4

7

mf

A

10

p

13

16

B Percussão 3 Ride

f

22

mf

25

A Hi-hat

mf

28

31

2

34

37 **A**
p crescendo

40 *mf*

43

46

p crescendo

49 *mf*

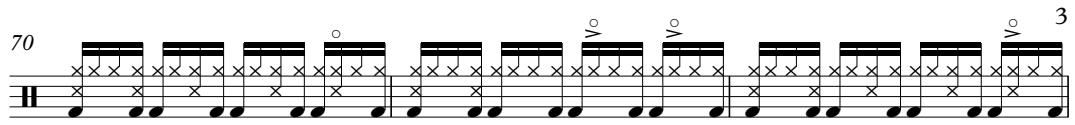
52 **B** Percussão **3** Ride *f*

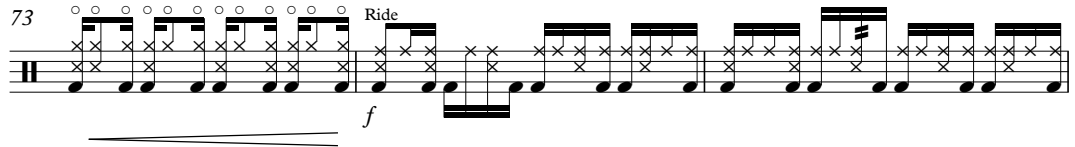
58 Ride

61

A Hi-hat *mf*

67

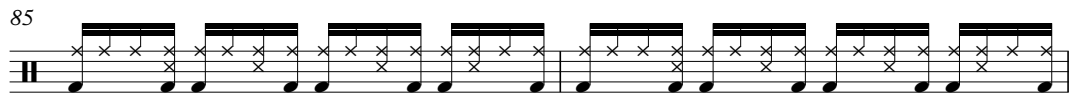
70 

73 

76 

79 

82 

85 

87 

90 

93 

FADE OUT

DRUM TRANSCRIPTION FROM PEDRINHO MATTAR 1963's ALBUM

Murmúrio

Djalma Ferreira e Luiz Antônio

Bombo inaudível, apenas as notas
acentuadas estão escritas

Bateria: Toninho Pinheiro
Trascrição: Felipe Bastos

Ride

4

Dr.

7

Dr.

10

Dr.

13

Dr.

16

Dr.

19

Dr.

22

Dr.

25

Dr.

28

Dr.

Bell

Ride

3

2

31

Dr. 

34

Dr. 

37

Dr. 

41

Dr. 

44

Dr. 

47

Dr. 

50

Dr. 

53

Dr. 

56

Dr. 

59

Dr. 

Drum transcription from 1993 Milton Banana's album, *Sambas de Bossa*.

Pra machucar meu coração/Folhas Secas

Bateria: Toninho Pinheiro

Transcrição: Felipe Bastos

Ary Barroso/Nelson Cavaquinho

Drum Set

Ride

Hi-hat

4

Dr.

7

Dr.

10

Dr.

13

Dr.

16

Dr.

19

Dr.

22

Dr.

24

Dr.

27

Dr.

B

Bell

Folhas secas

The image shows a drum transcription for the song 'Pra machucar meu coração/Folhas Secas'. It consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'Drum Set' and shows the initial pattern with 'Ride' and 'Hi-hat' markings. The subsequent staves are labeled 'Dr.' and show the drum part with various notations including accents, beams, and specific drum sounds like 'Bell' and 'Folhas secas'. The transcription is in 4/4 time and includes a 3-measure rest in the first staff. The piece concludes with a change to 2/4 time at measure 24, marked 'Folhas secas', and returns to 4/4 time at measure 27.

2
30
Dr.

33
Dr.

36
Dr.

39
Dr.

42
Dr.

45
Dr.

48
Dr.

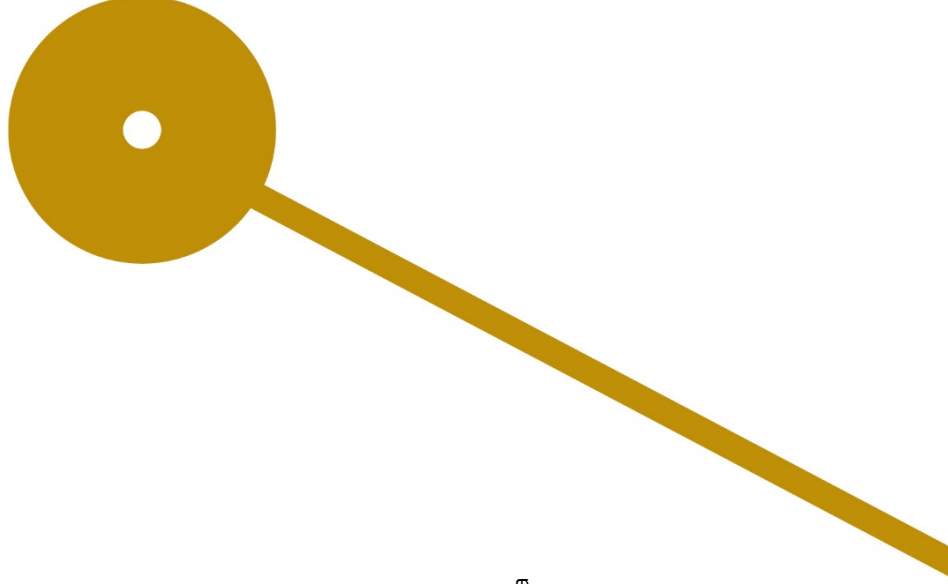
50
Dr.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO BATERIA JAZZ



A vida e a obra de Toninho Pinheiro: Um pilar da Bateria Brasileira

Felipe Bastos Pinheiro Martins