DOI 10.20504/opus2019b2506

Toicinho Batera: notas e reflexões sobre a trajetória do baterista Lourival Galliani

Ricardo Augusto de Lima Brandão
Rodrigo Gudin Paiva
(Universidade do Vale do Itajaí, Itajaí-SC)

Resumo: Este trabalho trata da trajetória musical do baterista catarinense Lourival Galliani, conhecido como Toicinho. Músico pertencente ao que se poderia chamar de "velha guarda" da música catarinense que tem não só grande importância e influência na cena musical de Santa Catarina, mas também acompanhou artistas e grupos de relevância nacional, como Fafá de Belém, Eduardo Araújo e Som Nosso de Cada Dia. Tem como objetivo principal investigar a trajetória de Toicinho nos seus anos de formação e parte de sua trajetória profissional em Florianópolis e São Paulo. A partir deste recorte temporal, e com o suporte de autores como Paul Berliner e Ingrid Monson, buscou-se observar os processos de aprendizado vividos por ele, e, uma vez que Toicinho teve uma educação pouco formal, investigou-se os possíveis papéis exercidos pelos meios social e musical na formação de seus conhecimentos, habilidades, técnica e concepções sobre bateria e música. Por meio do documentário *Sistema de animação*, dos cineastas Alan Langdon e Guilherme Ledoux, que retrata um pouco de sua trajetória, e as entrevistas semiestruturadas com o músico, foi possível estabelecer um registro de sua trajetória e dos ambientes musicais em que atuou. Por meio de gravações e vídeos, foi possível transcrever e observar alguns elementos característicos de sua performance. Os dados trazidos neste trabalho ajudam a preservar a memória e o trabalho de um músico catarinense de grande relevância, de uma geração considerada como uma "escola de bateria brasileira" e que aos poucos vai se perdendo.

Palavras-chave: Bateria. Música popular brasileira. Música em Santa Catarina. Lourival Galliani. Toicinho Batera.

Toicinho Batera: Notes and Reflections on the Course of Drummer Lourival Galliani

Abstract: This work addresses the musical life course of the Brazilian drummer Lourival Galliani, also known as Toicinho. A musician who might be considered "old school", is not only of great importance and influence in the musical scene of the state Santa Catarina, but also performed with nationally renowned artists and bands such as Fafá de Belém, Eduardo Araújo and Som Nosso de Cada Dia. Our goal is to investigate Toicinho's life course during his formative years and part of his professional career in Florianópolis and São Paulo. Within this timeframe and with the support of authors such as Paul Berliner and Ingrid Monson, we sought to observe his learning process. Since Toicinho had little formal education, we investigated the possible roles played by the social and musical environment in the development of his knowledge, skills, technique and conceptions about drums and music. Through the documentary *Sistema de animação* [Animation System] by filmmakers Alan Langdon and Guilherme Ledoux that portrays a small part of his life, along with semi-structured interviews with Toicinho himself, we were able to establish a record of his life course and musical milieu. With recordings and videos, we transcribed and observed elements that are characteristic of his playing. The data presented in this article helps to preserve the memory and work of a musician of great relevance from the state of Santa Catarina who is part of a generation considered a "Brazilian school of drums" which, however, is gradually being forgotten.

Keywords: Drum set; Brazilian popular music; music in Santa Catarina; Lourival Galliani; Toicinho Batera.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; PAIVA, Rodrigo Gudin. Toicinho Batera: notas e reflexões sobre a trajetória do baterista Lourival Galliani. *Opus*, v. 25, n. 2, p. 122-143, maio/ago. 2019.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2019b2506

Submetido em 30/01/2019, aprovado em 18/04/2019.

Uma das dificuldades ao se propor uma biografia é a tarefa de julgar a validade dos dados, escolher entre as narrativas aquelas que são relevantes, pois é evidente que a vida de cada um pode ser contada por diversos ângulos, e cada um destes revela um aspecto específico da trajetória, da personalidade e do caráter de uma pessoa.

No caso do baterista catarinense Lourival Galliani, conhecido como Toicinho, isso se torna ainda mais difícil por conta de um certo caráter "folclórico", uma aura mística que o circunda e que se dá justamente pelas várias histórias que circulam sobre ele no meio musical, tanto sobre sua infância, seu jeito um pouco excêntrico, quanto por causos engraçados, histórias fantásticas, quase inacreditáveis; narrativas que parecem ter influência direta na percepção de seus pares e seus ouvintes, pelo menos nos mais íntimos, em relação à sua maneira de tocar, inflacionando e complexificando os significados que o ouvinte percebe por meio de sua música.

Estas relações entre a imagem "folclórica" e a música tendem a dificultar muito o trabalho tanto de análise musical quanto (que será a abordagem principal deste trabalho) da investigação de aspectos objetivos sobre a trajetória do músico. Por isso, optou-se por retratar neste artigo apenas dados narrados pelo próprio músico em entrevistas – tanto as concedidas a propósito deste trabalho quanto em entrevistas publicadas em outros meios, como uma tentativa de divorciar ao máximo a música e a trajetória musical das muitas histórias e contos relacionados a ele. Curiosamente, apesar das várias histórias que circulam e diferentemente da postura de outros músicos, as narrativas de Toicinho sobre sua infância e sua trajetória tenderam a ser extremamente focadas em questões musicais e distantes das questões mais pessoais e não musicais, o que já é, em si, um dado interessante.

Notas biográficas

O objetivo aqui é descrever a trajetória de Toicinho, especialmente em seus primeiros anos de formação, e, por meio dessa descrição, tentar entender as escolhas musicais, profissionais e artísticas que o construíram como músico; ao mesmo tempo, identificar os contextos musicais e sociais pelos quais circulou e descrever, ainda que de forma parcial, um pouco da cena da música popular em São Paulo e em Florianópolis durante os anos em que atuou nestas cidades.

Infância e juventude em Florianópolis. Lourival Galliani nasceu em 1951 em Florianópolis e se criou na comunidade da Coloninha, no bairro do Estreito, na região continental, onde, segundo o próprio Toicinho, era o lugar onde morava grande parte dos músicos que tocavam na cidade. Seu contato com a música se deu graças à sua mãe, que lhe deu, por volta dos seus dez anos de idade, um pandeiro, que logo se transformou em uma maneira de levar algum dinheiro para casa.

> Eu era de uma família muito sem grana, aí tinha que ter um trabalho, gerar um dinheiro […], aí, eu comecei a tocar o pandeiro debaixo de uma parreira, e descolei a ideia de que na gafieira eles precisavam de um pandeiro. Porque naquela época tinha a bateria, mas eles não arredondam o som, aí ficava vazio. Aí que entrava o pandeiro, porque a ideia do chimbal é o pandeiro […], aí me despertou a ideia de que tocar fazia parte de ganhar um trocadinho. Porque naquela época era muito difícil, quem tinha uma bateria era um rei, geralmente

> era dos donos das bandas de baile, era muito regulado. Tanto que a bateria da gafieira era uma caixa, o bumbo, o pedal, e às vezes um pratinho quebrado que era sobra da polícia (GALLIANI, 2017).

Embora muito jovem, e não tendo idade para entrar na maioria das casas noturnas, descobriu que na Gafieira do Maneca o dono o deixaria entrar e incentivaria a "dar canja". A partir daí, passou a acompanhar no pandeiro a banda de um acordeonista deficiente visual chamado Valentim, com quem tocava em casas noturnas, bares e bailes. Foi num baile na cidade de Santo Amaro da Imperatriz que Toicinho teve a primeira oportunidade como baterista, quando o titular do grupo passou mal por causa da bebida e precisou ser substituído: "Eu voei pra bateria. Que o meu sonho era tocar naquele bumbão gigante. Aí comecei a fazer a mesma batida que ele fazia, só um pouco não tão firme, né" (GALLIANI, 2017). Ao perceber a mudança, Seu Valentim perguntou: "Quem tá na pancadaria?... Não arreda que tá uma beleza". A partir daí, Toicinho passou a ser o baterista do grupo e acompanhou o acordeonista durante alguns anos de sua adolescência.

> Aí ele achou mais interessante eu ficar na bateria do que no pandeiro, aí pensei "Ó, devo ter futuro". Aí comecei a tocar. Tocar tudo errado, com as técnicas tudo erradas, baqueta de qualquer jeito. Cansava muito, suava mais que tocava. E aí tinha aquela história do baile não parar, não tinha intervalo, cheguei até a abrir o pulso tocando pandeiro. Aí eu vi que aquilo era muito legal, mas era pesado (GALLIANI, 2017).

Além dos bailes e gafieiras, Toicinho aponta outras experiências musicais que teve em sua adolescência e os contextos que fizeram parte da sua formação. Uma dessas experiências foi uma temporada que trabalhou no circo quando tinha por volta de quatorze anos, e com o qual viajou por algumas cidades de Santa Catarina: "Eu toquei no circo dois anos, depois de dois anos o pagamento do circo foi o pedal […]. Eu vendia maçã do amor, né. Não era bobo, tava sempre com uma na boca e vendendo" (SISTEMA, 2009).

Outro contexto importante para sua formação musical foi a Vila Palmira, bairro onde se concentravam as casas de prostituição de Florianópolis.

> A Vila Palmira, entre os anos de 1960 e 1970, foi uma vila de prostituição muito famosa na Grande Florianópolis. Ela estava situada em um bairro, naquela época, pouco habitado no município de São José, na Grande Florianópolis, mais especificamente onde hoje é o bairro Jardim Cidade de Florianópolis. E, para aqueles que a conheceram, era considerado um reduto masculino de divertimentos diversos, shows musicais, concursos de beleza e encontros sexuais (FERRARI, 2008: 7).

Lá, Toicinho, com dezessete anos de idade, encontrou trabalho e a oportunidade de conhecer e criar vínculos com outros músicos.

> Era tipo uma zona, mas tinha as boates granfinas**,** que eram frequentadas pelos deputados, os caras mais importantes, assim. E aí a vila ia descendo, casas de quarta categoria, terceira categoria, até chegar na categoria nada, que era a cachaçada, as mulheres muito mal-arrumadas. E a música também era qualquer coisa. A música era qualquer um que chegasse tocava (GALLIANI, 2017).

Ele conta que passou a frequentar a Vila para espiar os músicos tocarem, em especial dois sargentos músicos da Polícia Militar, que, por falta de outros lugares, tocavam no meretrício escondidos do coronel. Certa noite, subiu para "dar uma canja" com o grupo. Os músicos gostaram e o convidaram a tocar como fixo na boate. Este foi o começo de sua trajetória trabalhando na vila. A partir daí, tocou em diversas casas, com diversos músicos e grupos: "Aí eu vim trocando de casa, vim tocar na Okei com o Dauri do acordeom, que era famoso, tocava bossa-nova, tocava igual o Caçulinha, era uma época, né. E tudo o baterista tinha que tá afiado, a bateria não podia atrasar o ritmo e nem correr" (GALLIANI, 2017).

Posteriormente se comentará sobre a sua relação e o contato com os bateristas de Florianópolis que atuavam nesta época, focando nos aprendizados que obteve por meio destas pessoas. No momento, vale comentar sobre alguns músicos que fizeram parte da geração que Toicinho e que começaram a aparecer na cena da cidade por volta da mesma época. Estes foram os músicos que, junto com o Toicinho, saíram de Florianópolis rumo a São Paulo.

Um destes músicos é José Valentim Borges, conhecido como Zé Catarina, filho do Valentim do acordeom. Toicinho conta que já tocava com o pai quando o filho, que morava no Rio de Janeiro, veio para Florianópolis. Por terem mais ou menos a mesma idade, e como Seu Valentim já estava largando a vida de músico, já não tendo lugar para a gaita nos bailes, que então haviam se "modernizado", Toicinho parou de tocar com o pai e passou a trabalhar com o filho, que a princípio também tocava acordeom, mas logo passou a tocar piano. A seu convite, Zé Catarina foi também, aparentemente meio contrariado, tocar junto com os sargentos músicos na Vila Palmira, e lá, eventualmente, passou a trabalhar com regularidade.

Além do Zé Catarina, Toicinho conviveu com outros dois músicos jovens, com quem tocava e tinha uma relação de amizade: o Amilton, que era filho do dono da Gafieira do Maneca, e o guitarrista chamado Guerino. Estes foram músicos que também fizeram parte dessa "aventura", segundo Toicinho, de ir para São Paulo. Ele comenta brevemente sobre o descontentamento com o mercado musical de Florianópolis e os motivos de buscar cidades mais desenvolvidas musicalmente.

> […] a cidade é pequena: "Ah o toicinho batera!" […] Eu sou um bicão. Mas só que eu não aprendi a tocar bateria aqui. Aqui eu aprendi a tocar umas batidinhas, aí tocava nas bandas de baile, suava, comia um pão, um sanduíche lá. Aí digo "Ish, isso aqui tá... Floripa, minha terra, vou embora" (SISTEMA, 2009).

Migração para São Paulo. Toicinho comenta que a cena musical de Florianópolis era restrita tanto em relação aos locais de trabalho, que eram as boates e os bailes, quanto em relação ao tipo de música. As bandas de baile, segundo ele, costumavam tocar um repertório de

"gosto médio". Não havia espaço para coisas novas, e a tentativa de buscar um novo lugar para viver era também uma busca por novas oportunidades musicais.

O primeiro destino foi, na verdade, Porto Alegre, para onde o amigo Zé Catarina havia ido para tocar com o grupo que fazia parte, o Som Sete. Toicinho decidiu acompanhar o grupo na esperança de lá encontrar trabalho, mas, pouco tempo depois, os músicos decidiram voltar a Santa Catarina. Surgiu então a oportunidade, na virada de 1970 para 1971, de ir a São Paulo a convite do artista plástico catarinense, e mais tarde carnavalesco, Carlos Magno, figura esquecida que, como nos lembra o jornalista Cacau Menezes (2011), foi muito importante para Florianópolis, responsável por cunhar o termo "Ilha da Magia". Aparentemente Carlos Magno havia conseguido um contrato com a gravadora Chantecler para gravar seu disco e convidou o grupo formado por Toicinho, Zé Catarina, Guerino e Amiltom para tocar com ele. Segundo Toicinho, o disco acabou não saindo, Carlos se hospedou na casa de um amigo, e os músicos ficaram a "ver navios".

Sem conhecer a cidade, sem lugar para tocar, sem trabalho nem onde ficar, os primeiros dias em São Paulo foram muito sofridos. Toicinho lembra que o grupo passou o primeiro dia todo caminhando e que pareciam andar em círculos, perdidos pela cidade, sempre voltando aos mesmos lugares. Com a falta de trabalho, decidiram ir para a cidade de Santos buscar algo melhor, e lá não encontraram nada. Depois de serem assaltados durante a viagem, sem dinheiro, tiveram que ir à delegacia de polícia para conseguir uma passagem de volta para São Paulo.

Na capital paulista conseguiu um emprego de gerente numa pensão onde os quatro foram morar. No documentário (SISTEMA, 2009) ele conta que esperou os companheiros encontrarem trabalho antes de também começar a trabalhar tocando na noite. Zé Catarina foi apresentado por ele ao músico Natan Marques, músico que mais tarde acompanhou Elis Regina e que convidou Zé para integrar o seu grupo: Os Musicolos. Amilton e Guerino trabalharam durante um tempo tocando na noite, mas logo decidiram voltar a Florianópolis. Toicinho conta que seu primeiro trabalho musical em São Paulo foi acompanhando um saxofonista chamado Adão, que, embora tivesse a fama de ser bem ruim, precisava de um baterista para trabalhar em uma boate na rua Major Sertório, onde Toicinho passou também a morar por um tempo, dormindo em um sofá. Alguns músicos iam vê-lo tocar nessa boate, e, impressionados com suas habilidades, começaram a espalhar que ele era o "bom da boca"[1]. Ele ficou conhecido entre os músicos que tocavam na "boca" e passou a trabalhar em diversas casas e com vários músicos. Conta que nessa época "tocava com qualquer um e por qualquer grana".

Esse período todo da primeira ida a São Paulo é descrito por Toicinho como de muito sofrimento: toda a dificuldade ao chegar à cidade, a dificuldade em encontrar emprego, os trabalhos que eram musicalmente ruins e o dinheiro, que também não era muito, o fizeram deixar São Paulo um ano após sua chegada. Saiu de lá sem instrumento e sem dinheiro. Foi morar em Curitiba e, em seguida, voltou a Florianópolis. Pouco tempo depois, decidiu mais uma vez sair de Santa Catarina para voltar a São Paulo.

A segunda ida à metrópole paulistana parece ter sido mais tranquila, os contatos e amizades que fizera durante sua primeira passagem por lá o ajudaram a se readaptar à cidade e a conseguir trabalho. Ele conta que, na volta a São Paulo, um baterista, que estava cansado de tocar

[1] Ao longo da entrevista, Toicinho se refere ao contexto das casas noturnas, boates e prostíbulos como "boca".

na noite, largou seu emprego na boate para vender apólices de seguro e lhe deu de presente sua bateria completa, da marca Pinguim, com pratos americanos. Conta também que virou hábito seu, depois disso, dar seus instrumentos aos outros, algo que também virou "folclórico" no meio musical.

Um dos primeiros trabalhos fora do circuito das boates e bailes foi acompanhando o cantor Eduardo Araújo. Aliviado por finalmente ter saído da "boca", pôde se dedicar a trabalhos musicalmente mais relevantes e financeiramente melhores. Não foi possível estimar todos os grupos e músicos com quem Toicinho tocou nesse período, mas pode-se citar alguns conhecidos nacionalmente. Além de Eduardo Araújo, tocou com Luiz Carlos Sá, Cesar Camargo Mariano e Fafá de Belém, com quem tocou por um ano. Trabalhou também na televisão junto com o grupo Máquina do Som, que tocava no programa do Raul Gil.

Os trabalhos com esses artistas de renome eram em geral bem-remunerados, porém, pelo menos na experiência de Toicinho, eram pouco estáveis, esporádicos, com poucas apresentações, ou então se dissolviam após uma temporada de shows. Então, por necessidade financeira e para manter sua família, precisou voltar a tocar, como ele diz, um repertório de gosto médio, em cabarés, boates e discotecas, locais onde sempre havia trabalho. O descontentamento com esses ambientes começou a afetá-lo mental e fisicamente. Aliado a isso, alguns problemas financeiros o fizeram voltar para Florianópolis de vez, em meados dos anos noventa, depois de mais ou menos vinte anos morando em São Paulo. Essas experiências o fizeram cansar da vida de músico, afastando-o da profissão por um tempo, até se recuperar e voltar a tocar, anos depois.

Muitas coisas poderiam ser ditas sobre esse período, de sua volta a Florianópolis até hoje: tocou com diversos grupos, participou de gravações, foi figura importante na consolidação da cena da música instrumental na cidade e no estado. Parte dessa trajetória está registrada em dois documentários sobre o Toicinho. Este período, porém, foge do recorte temporal proposto por este trabalho, que vai do início do seu contato com a música até sua volta de São Paulo para a capital catarinense.

Processos de aprendizagem na vivência de Toicinho

Nesta parte, pretende-se um aprofundamento na questão do aprendizado e desenvolvimento do conhecimento musical na trajetória de Toicinho: como se deu, como era sua relação de aprendizagem com outros bateristas, entre outros aspectos. Embora não haja a pretensão de fazer generalizações sobre os processos de aprendizagem em música na época, é possível imaginar que muitas das vivências de Toicinho tenham sido comuns a outros músicos de sua geração e podem contribuir para a reflexão sobre o assunto.

As questões sobre educação e aprendizagem parecem ficar em segundo plano, quando não omitidas, ao se estudar e analisar a trajetória dos músicos, principalmente os ditos práticos, e em especial quando estes não passaram por uma instituição formal de ensino. Um dos motivos dessa omissão talvez seja a dificuldade em rastrear a origem destes conhecimentos, pois o próprio músico pode ter dificuldade em determinar onde, como e com quem aprendeu ou desenvolveu um determinado elemento musical usado por ele. Muitos desses elementos acabam sendo absorvidos de forma não sistemática dentro do convívio social, quase que por "osmose", como aponta Marcelino (2014: 140). Outro aspecto desta omissão é certa mitificação romântica da música, discutida extensamente por Leonard Meyer (2000), em que se passa a valorizar ideias

como o acontextualismo, o antiformalismo e o antiacademicismo, condenando a educação como algo artificial. O termo autodidata, neste contexto, torna-se então uma espécie de emblema que confere ao músico certo status de autenticidade e integridade, mas, ao mesmo tempo, esconde processos importantes vividos pelo músico em sua formação. Este emblema não deixa de ser uma característica muito atribuída a Toicinho[2].

O trabalho realizado então é o de destacar, a partir dos dados obtidos, circunstâncias que, de alguma forma, se relacionam ao aprendizado ou ao estudo de música, em especial o aprendizado dentro do convívio social e prático, uma vez em que ele não passou por nenhuma instituição de ensino formal.

Para ajudar nesse processo de identificar e descrever estes contextos sociais, e o tipo de informações transmitidas a partir deles, alguns autores são importantes: Wille (2005: 41) faz uma conceitualização dos termos educação formal, informal e não formal, conceitos que demonstram a validade dos processos de aprendizagem que ocorrem dentro e fora do ambiente institucional. No livro *Thinking in Jazz,* Paul Berliner (1994: 41) descreve algumas relações sociais como: o convívio entre os jovens músicos; o contato com músicos mais velhos, que acabam tendo o papel de mentores, mesmo quando não estabelecem uma relação formal de professor-aluno; as *jam sessions*, entre outras, que têm papel crucial no aprendizado e na consolidação da linguagem do jazz nos Estados Unidos. Muitos destes ambientes descritos por Berliner podem ser extrapolados para a realidade de um tipo de música popular no Brasil e podem facilmente ser identificados na vivência de Toicinho.

Wille (2005: 41) propõe os conceitos formal, não formal e informal para categorizar os processos de educação musical. Apoiada em alguns autores, como Libâneo, defende que a educação musical pode ser dividida em duas modalidades. A primeira, a não intencional, também chamada de informal, trata das relações de aprendizado que ocorrem principalmente no meio social: "[…] são relações educativas adquiridas independentemente da consciência de suas finalidades, pois não existem metas ou objetivos preestabelecidos conscientemente" (WILLE, 2005: 41). A segunda modalidade seria a intencional que, por sua vez, seria dividida em não formal, que, embora haja intencionalidade, não há uma estruturação e sistematização dos conteúdos e dos métodos de ensino, nem há, muitas vezes, um formalismo nas relações pedagógicas; e a educação formal, em que há uma organização, estruturação e planejamento, sendo as instituições de ensino o principal exemplo. A autora lembra que algumas práticas de música popular, mesmo que não pensadas como uma instituição de ensino, podem ser compreendidas como formais, uma vez que possuem sistematizações próprias a elas.

Toicinho conta que, durante sua juventude em Florianópolis, não havia muitas instituições onde pudesse aprender música. Havia a escola Amor à Arte, ainda hoje em atividade no centro de Florianópolis, e as bandas da Polícia Militar e da Aeronáutica. O problema destas instituições, segundo ele, é que os músicos eram treinados apenas para "aquele tipo de música", as marchas militares, "de retreta", como ele chama. Embora faça críticas a esse tipo de escola, Toicinho considera que muitos músicos bons tenham sido educados nestes ambientes. Ele próprio tentou entrar para a Polícia um pouco antes de decidir ir para São Paulo, em busca de um lugar onde

[2] No documentário *Sistema de animação,* o "autodidatismo" de Toicinho é discutido em alguns momentos. Em uma entrevista antiga, que consta no filme, o repórter chega a dizer que Toicinho nunca estudou música ou nenhum instrumento.

pudesse tocar. Por falta de outros lugares onde aprender e estudar em Florianópolis, não teve oportunidades de uma educação formal em música.

Uma fonte importante de conhecimento, então, foi o contato com os bateristas mais velhos. Em uma entrevista, Toicinho menciona dois bateristas que fizeram parte de uma geração anterior à sua e que parecem ter tido uma influência grande na sua formação: Tida e Helinho: "Helinho Baterista morreu! Quem que sabe quem é Helinho, né?! Ninguém sabe quem é Helinho... O Tida é outro que também ninguém ficou conhecendo. Aí todo mundo fala: 'Toicinho, Toicinho'. Mas eu sou o Toicinho em homenagem a essas pessoas aí, e com a influência deles, né" (GALLIANI, 2010).

Ele viu Tida pela primeira vez quando ainda era criança, e sua mãe o levou para assistir a um programa na rádio Diário da Manhã, onde ele tocava com o pianista Aldo Gonzaga, o baixista Demaria e Nelson Padilha. Na entrevista, conta que seu início na bateria "foi nas folgas do Tida" (GALLIANI, 2010), ou seja, sua relação não era apenas de ouvinte, como também de substituto em algumas ocasiões.

Sobre Helinho, Toicinho lembra ser um músico de muita habilidade, que tocava nas boates e clubes sociais da cidade, como o Clube 12 de agosto. Tocou no programa "Bar da noite", na rádio Diário da Manhã, acompanhando a cantora Neide Maria Rosa. Foi estudar em Curitiba com um baterista identificado como Juca. Antes de falecer, Helinho deu a Toicinho sua bateria, que ele ainda guarda.

Outro baterista muito citado por Toicinho é Maurici. Os dois pertenciam a mesma geração. Ele era apenas alguns anos mais velho e faleceu em 2016. Eles se conheceram ainda na juventude, em Florianópolis, e mantiveram a amizade ao longo dos anos. Maurici foi inclusive padrinho de um de seus filhos. Por isso, Toicinho muitas vezes se refere a ele como "o compadre". O amigo parece ter tido uma trajetória semelhante à sua. Tocou durante a juventude em casas noturnas. Toicinho comenta terem sido as boates classe A de Florianópolis, inclusive na famosa Hemorragia. Aos vinte anos, migrou para Curitiba, para tentar a vida profissional. Lá, como Helinho, também foi aluno do Juca e aprendeu leitura com um músico identificado como Dinho. Era, segundo Toicinho, um exímio leitor, tendo inclusive ganhado um concurso para tocar na banda da Disney, nos Estados Unidos. A relação entre os dois era de muita troca de informações, algumas vezes estudavam juntos, e Maurici deixava Toicinho "dar canja" nas casas em que trabalhava.

"Aí mais tarde apareceu um baterista vindo de Santos chamado Vela Branca, o apelido, mas o nome era Êde. Aí o Êde chegou tocando bateria igual um americano [jazz], Caravana do Duke Ellington, essas coisas" (GALLIANI, 2017). Toicinho conta que Êde era barbeiro de profissão e que veio de Santos, onde teria conhecido o baterista Milton Banana, que era ao mesmo tempo cliente, companheiro de bar, e teria lhe ensinado algumas técnicas de bateria. Em Florianópolis, foi morar na Coloninha, e Toicinho conta que passou a espioná-lo, através da porta, enquanto ele estudava. Êde, vendo o interesse do jovem, ensinou-lhe algumas técnicas, alguns chavões de *big band* e como estudar de um modo geral. Toicinho comenta que Êde não era propriamente um baterista muito musical, não tinha muito suingue, mas, em compensação, era muito técnico e seus ensinamentos foram bem importantes para lapidar sua técnica e ajudar a desenvolver força e resistência. A partir daí, começou a ficar cada vez mais exigente em relação a esse tipo de estudo.

O modo como Toicinho narra sua experiência com Êde parece se encaixar bem na descrição feita por Berliner sobre a relação professor-aluno no contexto do jazz.

> Ninguém [nenhum professor] assume o total controle sobre o treinamento de seus estudantes, nem costuma prover um programa educacional compreensivo o bastante para formar uma base completa para a educação dos estudantes. Mesmo os jovens músicos com uma longa formação com um mestre complementam seu treinamento com várias outras oportunidades de aprendizado. O sistema educacional tradicional da comunidade jazzística dá ênfase ao processo de aprendizado ao invés do de ensino, direcionando ao estudante a responsabilidade de determinar o que é preciso estudar, como aprender e com quem. Consequentemente, aspirantes a músicos de jazz cuja base de seu aprendizado foi fundamentada na dependência de um professor devem buscar novas formas de aprendizado. Os veteranos descrevem os caminhos e percalços que acompanham os esforços dos aprendizes em absorver e desvendar o conhecimento musical como "pagar os pecados"[3] (BERLINER, 1994: 51, tradução nossa).

Durante o período de sua juventude em Florianópolis, pode-se ver que Toicinho desenvolveu com estes bateristas aqui citados, importantes e variadas relações de aprendizagem, algumas informais como: vê-los tocar; estar por perto, absorvendo a maneira como cada um tocava bateria; e ao mesmo tempo se inserindo no contexto musical deles quando tinha de substituí-los. Assim como relações não-formais, pois cada baterista, alguns mais que outros, transmitiam diretamente informações de como estudar e como tocar, e no caso com Êde uma relação de professor/aluno que, embora não houvesse propriamente uma metodologia e uma sistematização, houve a formação de uma base de conhecimentos. Berliner aponta que muitas vezes o contato entre o aspirante a músico e os músicos experientes, são mais importantes pela inspiração e influência que causam nos iniciantes do que propriamente as informações adquiridas: "Estas relações são especialmente significativas quando são os primeiros amigos adultos de um jovem, fora de seus círculos familiares, uma amizade conquistada como membro de uma comunidade profissional"[4] (BERLINER, 1994: 41, tradução nossa).

Sobre seu tempo em São Paulo, Toicinho narra algumas experiências que também podem ser observadas sob o foco das relações de aprendizagem. Lá, pôde ver e entrar em contato com uma infinidade de músicos, alguns de relevância nacional, outros, internacional. Com o excesso de informações, e como alguns desses músicos, os estrangeiros, por exemplo, talvez nunca mais pudessem ser vistos ao vivo novamente por ele, o exercício de ir assisti-los tocar parece ter se

[3] "None assume exclusive control over the training of their students, nor do they typically provide a program of instruction comprehensive enough to form the complete basis for the education of students. Even the young musician in a lengthy apprenticeship with a master artist-teacher supplements this training with various other learning opportunities. The jazz community's traditional educational system places its emphasis on learning rather than on teaching, shifting to students the responsibility for determining what they need to learn, how they will go about learning, and from whom. Consequently, aspiring jazz musicians whose educational background has fostered a fundamental dependence on teachers must adopt new approaches to learning. Veterans describe the trials and tribulations that accompany the learner's effort to absorb and sort out musical knowledge as examples of 'paying dues'" (BERLINER, 1994: 51).

[4] "Such relationships are especially significant when they are the first adult friendship of youngster outside their families, friendship earned as member of a professional community" (BERLINER, 1994: 41).

intensificado, tornando-se uma atividade mais objetiva de tentar apreender o que estava sendo tocado e, posteriormente, estudar o que foi possível captar. Pontualmente, Toicinho narra como aprendeu a tocar com vassourinhas observando alguns bateristas e "dando canja" no bar Biblos, na rua Augusta.

> Eu toquei numa boate na rua Augusta chamada Biblos, aí lá eu vi o Nelito tocar de vassoura. Aí eu fui dar uma canja, mas eu não sabia tocar de vassoura, aí primeiro eu fiquei vendo o Nelito tocando, vi como ele pegava a vassoura: "Chabada Chabada" (escovando). Aí tentava arrastar, mas não dava certo. Aí eu peguei mesmo foi com o Semifusa, comecei a fazer a folga do Semifusa, aí vi que ele era malandro, ele batia com a vassoura igual baqueta, aí eu: "É nessa que eu vou". Daí os pianistas já gostavam, que tinha mais suingue, né. Aí eu também dava tudo de mim, porque é que nem a baqueta, só que não pula (GALLIANI, 2017).

Toicinho conta que em São Paulo, na época, a leitura era parte importante no mercado musical, e, por isso, foi ter aulas com um baterista chamado Tatá, que o ensinou a ler. Passou a tocar em uma banda que se reunia perto do bairro Moema, toda segunda-feira, sem cachê, apenas como forma de desenvolver a leitura. Depois começou a trabalhar num *taxi dancing* com uma orquestra, na qual os músicos tocavam sem ensaio, apenas guiados pela partitura e lendo à primeira vista. Toicinho conta que já nem lia as partituras da orquestra, pois já havia decorado durante seu estudo, assim ele podia se dedicar a olhar o ambiente. Outro baterista que também passou pelos *taxi dancings* ao chegar em São Paulo foi Airto Moreira.

> Quando eu comecei a tocar em São Paulo, tinha um lance que se chamava Taxi Dancing. Era muito interessante isso, porque os homens pagavam para entrar, mas as mulheres não. Era um lugar para se dançar, as pessoas iam lá para dançar. E a gente tocava sem parar […], não podia parar o som a noite inteira. E o baterista era considerado melhor quando ele tocava e todo mundo ia dançar. Então, quanto mais gente dançava, melhor era o baterista (MOREIRA, 2011 apud DIAS, 2013: 17).

No documentário *Sistema de animação*, Toicinho conta outro exemplo pontual dos seus aprendizados:

> Aí eu cheguei em São Paulo cheio de técnica, pensando que ia agradar, não podia ver um buraquinho que eu [enfiava um monte de nota]. Aí os caras: "Ei , Oh!, shiu!". Eu "Hum? hum? sim?"; "Shii, calma". Mas os caras não explicavam, só diziam que era pra eu ficar quieto. Aí depois fui morar com um guitarrista muito bom que teve na Alemanha, um brasileiro, muito bom. Aí ele me disse: "Shiu, calma, tu é muito afoito, muito nervoso, senta", "Vá com calma". Aí ele me ajudou muito nisso daí (SISTEMA, 2009).

Em entrevista, Toicinho explica que este guitarrista, que se chamava Domingos, costumava dar algumas lições a ele, em geral, relacionadas com a função da bateria dentro da música, as divisões que deveria usar em cada estilo, os lugares das viradas e *fills* dentro das músicas. Além disso, como se pode ver no depoimento acima, comentava sobre a postura do baterista em relação à música, as "boas maneiras", por assim dizer: "Ele me dizia: 'Você precisa ser menos afoito, você precisa primeiro ouvir a música, depois você vai tocando bem devagar, vai sem pressa, não precisa criar nada, você não é o dono da música'. Aí com ele aprendi muita coisa" (GALLIANI, 2017).

Observando estas experiências pontuais vividas por Toicinho, do ponto de vista da formação e da aprendizagem, é possível perceber quão heterogêneas e assimétricas elas são. Wille (2005) aponta que os processos de ensino não estão, nem deveriam estar, encerrados e restritos às categorias do formal, não formal e informal, pois estes conceitos, segundo ela, se perpassam, se influenciam e se completam, e que o conhecimento das instituições formais não exclui as influências exercidas pelo meio social, nem o desenvolvimento adquirido por meio das práticas musicais.

No caso de Toicinho, esses limites parecem ainda mais nebulosos e flexíveis. Algumas de suas experiências voltadas à prática, como as "canjas" e a participação em grupos e orquestras, que, a rigor, estariam no campo do não formal ou do informal, parecem ter tido certo rigor e método e consolidaram conhecimentos bastante objetivos, no caso de Toicinho. Por outro lado, as aulas que obteve com Êde e Tatá tinham muito de informalidade e demonstram várias lacunas em seu processo. Por isso, torna-se difícil determinar o quanto informal ou não formal foi a sua formação, mas é possível entender que a pluralidade de suas vivências é que foi capaz de consolidar seu conhecimento.

Uma reflexão que parece válida levantar aqui, mesmo que de forma muito superficial, é o uso de metáforas como forma de organização e transmissão dos conhecimentos e valores musicais. As metáforas e anedotas parecem ser uma característica da forma como Toicinho se expressa tanto em relação à música como nas questões do cotidiano. Isso fica claro no convívio pessoal, em suas entrevistas e também em seu documentário.

Monson (1996: 74) argumenta que há uma predileção entre os músicos de jazz americanos em usar metáforas, anedotas e parábolas para descrever e expressar ideias musicais, mesmo tendo eles, em geral, um vasto conhecimento sobre a teoria da música ocidental. Isto, segundo ela, é usado como forma de enfatizar os aspectos sociais e estéticos, para além das questões técnicas e analíticas.

> "Eu sempre falo através de parábolas", Carvin completa, porque isso "ajuda as pessoas a entender" (CARVIN, 1992). Não há nada de inarticulado ou analiticamente vago sobre essa fala; imagens metafóricas são em muitos casos mais comunicativas que a linguagem analítica padrão[5] (MONSON, 1996: 93, tradução nossa).

[5] "'I always speak in parables,' Carvin added, Because it 'helps or people to understand' (CARVIN, 1992). There is nothing inarticulate or analytically vague about these statements; metaphorical image are in many cases more communicative than ordinary analytical language" (MONSON, 1996: 93).

É possível então argumentar que muitos conhecimentos musicais que circulam e que são transmitidos socialmente entre os músicos transitam não só por meio do "som", ou das experiências musicais propriamente ditas, mas também através dos discursos cotidianos e das conversas informais. Toicinho, em entrevista, faz um comentário semelhante ao de Carvin, porém, no caso, argumenta que as parábolas serviram dentro do documentário como forma de gerar assunto.

> "Ah porque o Toicinho falou no filme que o Tom Jobim gravou no estúdio, respirou o ar do estúdio [e morreu]" […] Isso são parábolas, não quer dizer que eu tô dizendo que o Tom Jobim foi gravar no estúdio e morreu. O Tom Jobim morreu de uma doença lá que ele teve, mas são parábolas. Então eu fiz um filme, eu precisava ter assunto, quando a gente precisa ter assunto a gente inventa qualquer coisa (GALLIANI, 2010).

A intenção aqui é apenas exemplificar uma metáfora que se repete algumas vezes em sua fala e que tem relação com este trabalho. Ele faz comentários para se referir não só à sua trajetória, mas também a de outros músicos, como: "Tudo que ele aprendeu foi na noite, e eu também"; "A zona é uma escola". Comentários como esses não parecem ser uma exclusividade sua; entre os músicos práticos, aliás, é bastante costumeiro se referir sobre a noite e os contextos práticos como uma "escola", como argumenta Berliner (1994: 50). Ao mesmo tempo, ao observarmos a trajetória de Toicinho que foi descrita anteriormente, é possível entender a relevância de tal comentário. O que vale reforçar é a ideia de que metáforas como essas trazem junto consigo uma carga de valores estéticos, práticos, técnicos e mercadológicos.

Para entender as implicações do uso desta metáfora, é preciso ter em mente os tipos de aprendizagem que constituem esta "escola da noite" e entender que estão relacionados a um contexto musical cujo objetivo é o entretenimento e a dança, em grupos regidos por uma noção de hierarquia, e onde a bateria tem uma função específica de manutenção do andamento e marcação da forma. Como é possível observar em algumas falas de Toicinho, a música na noite exige também força e resistência física. Estas são apenas algumas demandas destes contextos musicais que influenciam o aprendizado e o desenvolvimento dos músicos. Hobsbawm (2008) faz um comentário bastante relevante sobre a relação entre estes tipos de demandas mercadológicas e a formação dos instrumentistas.

> Consideremos, por outro lado, um jovem músico europeu que se formou apenas pelo movimento jazzístico ou um jovem músico americano surgindo hoje. O jovem europeu, se começou a tocar depois de 1945, muito provavelmente o fez somente para um público especializado de jazz e com bandas do tipo tradicional ou "revivalista" compostas de outros jovens como ele, que aprenderam a partir de discos (os músicos de mais idade, que tiveram que tocar em orquestras para dançar, geralmente tinham um preparo técnico muito melhor). Ele raramente foi forçado a tocar com outros músicos que, embora conhecendo menos King Oliver, eram tecnicamente mais avançados do que os amadores. Ele não passou pelo aborrecimento nem pelo ganho educacional das leituras à primeira vista, dos ensaios e da rotina variada das orquestras que tocam música para se dançar […], não há dúvidas de que o fornecimento de músicos de primeira ordem depende essencialmente de fenômenos comerciais (HOBSBAWM, 2008: 250-251).

Como dito anteriormente, as ideias de antiformalismo e antiacademicismo são valores que rondam e permeiam os discursos e as práticas em alguns contextos musicais. Em seu documentário, Toicinho faz uma série de comentários nos quais questiona a educação musical institucionalizada: "Canudo! Você entra no canudo... Agora, pelo canudo passa muita gente. Se botar um túnel ali, no final da tarde passa todo mundo. 'Óh vai dar no mar hein, se afoga aí!' Mas o cara: 'Não, eu quero ir no canudo'" (SISTEMA, 2009).

Ele direciona sua crítica à universidade como emblema de um método de ensino que teria um caráter massificante e, ao mesmo tempo, emblema de um tipo de sonoridade e de uma estética musical. Ele conta, anedoticamente, que o conteúdo ensinado em uma renomada universidade norte-americana se basearia em músicas de desenhos animados, como, por exemplo, a música-tema da série animada *Pica-Pau*, e que todo o repertório aprendido lá seria uma variação deste tema. "Então essa é a abertura de tudo. E ninguém saiu do *Pica-Pau*, e tá todo mundo no *Pica-Pau*!" (SISTEMA, 2009).

Em oposição à música do *Pica-Pau*, Toicinho solfeja a música *Tacho*, de Hermeto Pascoal, como um exemplo de música que não estaria, por assim dizer, corrompida pelo "método" acadêmico. Esta oposição entre uma música tonal e que está inserida no contexto do entretenimento *versus* outra modal, de terceiro mundo, e que a princípio não está inserida no contexto da música de massa, demonstra o impacto que tal discurso tem não só na crítica a um método de ensino, mas também em relação à sonoridade que representa.

O curioso é que, embora Toicinho nunca tenha tido contato efetivo com a universidade (embora tenha tocado com músicos que a frequentaram), seus comentários estão em sintonia com a crítica feita por um notório saxofonista americano, Branford Marsalis**,** citada por David Ake:

> A experiência do saxofonista Branford Marsalis na Berklee College of Music demonstra bem a ideia de reprodução: "A Berklee tem seu próprio sistema de fazer as coisas, o jeito Berklee, o método Berklee. Eles basicamente dizem que, quando você escreve algo que teoricamente vai contra o método da Berklee, então você está errado. Mesmo que soe bem. Musicalmente soa bem, mas está teoricamente errado. Este não é o propósito da música. A teoria musical é apenas teoria" [6] (AKE, 2002: 144, tradução nossa).

Não é possível, nem seria justo, afirmar que Toicinho seja absolutamente contra o ensino formal de música. Durante as entrevistas, ciente de se tratar de uma pesquisa acadêmica, manifestou diversas vezes que gostaria de ter tido a oportunidade de estudar formalmente e que considera a universidade uma das melhores opções para os músicos de hoje. O que importa notar novamente é o impacto destes discursos nas escolhas pessoais, musicais e de aprendizado.

[6] "Saxophonist Branford Marsalis's experiences at the Berklee College of Music in Boston indicate this sense of reproduction: 'Berklee has it own system of doing things, the Berklee way, the Berklee method. They basically say that when you write things that are theoretically against the Berklee method, they are incorrect. Even if they sound great. Musically they sound great, but theoretically it's wrong, so it's wrong. Which is not the purpose of music? Music theories are just theories'" (AKE, 2002: 144).

Elementos baterísticos e performáticos

Até aqui, comentou-se brevemente sobre o impacto exercido pelas demandas e valores do meio musical na aprendizagem dos instrumentistas, especificamente no caso de Toicinho, e sobre como determinados meios onde atuou podem ter influenciado suas escolhas educacionais, discursivas e musicais. Convém então exemplificar, como forma de contextualizar "sonoramente" o que foi abordado anteriormente, alguns dos elementos usados por ele em sua prática, aspectos musicais e performáticos relacionados à bateria. O objetivo é analisar pontualmente elementos específicos de performances suas que, embora não sejam exclusividade dele, foram apropriados por ele, tornando-se marcas de seu estilo na bateria. As transcrições que serão apresentadas foram feitas a partir do documentário *Sistema de animação* (SISTEMA, 2009), de áudios gravados durante a entrevista e de discos gravados por ele.

Um dos elementos bastante utilizados por Toicinho e muito conhecido de seus ouvintes e colegas músicos é o samba cruzado. Esta é uma forma de "levar" o samba utilizada por diversos bateristas brasileiros, como Luciano Perrone, Wilson das Neves e Jorge Autuori, por exemplo. Uma das mãos usa a caixa para conduzir e a outra cria frases nos tambores, simulando muitas vezes os surdos das escolas de samba. Oscar Bolão (2003: 38), em seu livro *Batuque é um privilégio*, reserva algumas páginas em que apresenta algumas possibilidades diferentes de executar o samba cruzado. Barsalini (2014: 36) argumenta que as levadas de samba na bateria são formadas a partir de elementos divididos em três funções constitutivas: condução, marcação e fraseado. O modo como estes elementos são aplicados na bateria dá origem ao que ele chama de matrizes do samba, divididas em: batucado, escovado, conduzido e fraseado. O samba cruzado é um desenvolvimento do samba batucado; este recurso traz uma sonoridade mais próxima às escolas de samba, ou então os sambas de terreiro, como expressa Toicinho.

A forma como executa suas levadas tende a ser um pouco diferente das demonstradas por Bolão ou Barsalini. Ao invés da mão esquerda conduzir em semicolcheias, ou mesmo executar o padrão do tamborim, ela "preenche" a frase tocada pela mão direita, como é possível observar na transcrição abaixo (Fig. 1). Este recurso é usado por ele em sambas de andamento rápido, uma vez que, como a frase está dividida entre as mãos, isto lhe poupa energia. Toicinho conta que essa levada é uma adaptação sua do samba ensinado a ele por Tijolinho.

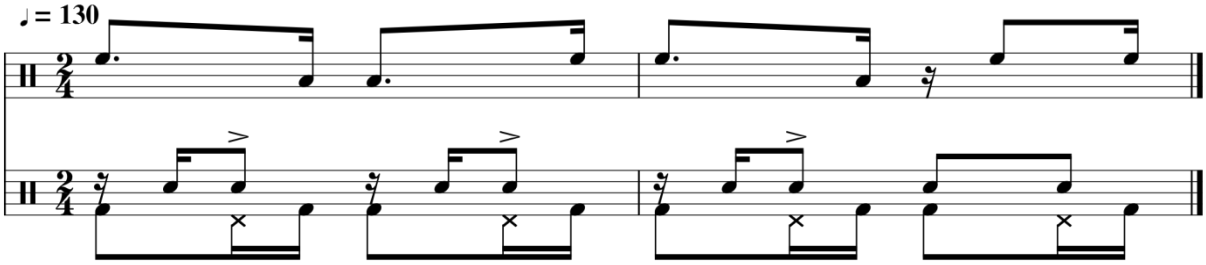


Fig. 1: Transcrição da levada de "samba cruzado" usado por Toicinho: pauta superior tocada pela mão esquerda no tom e surdo e a inferior com mão direita na caixa e com os pés bumbo e chimbal (elaborado pelos autores)[7].

[7] Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qVSCyL5jDJw>, minuto 57:31. Acesso em: 24 abr. 2019.

Outro de seus elementos característicos na bateria e que se tornou famoso entre os músicos que circulam ao seu redor é seu modo peculiar de tocar no prato em andamentos rápidos, principalmente no samba, quando conduzido em semicolcheias. Toicinho apelidou esta técnica com o nome jocoso de "conta dinheiro", devido ao movimento dos dedos polegar e indicador:

> Então é o seguinte: encostou o indicador no polegar, fez uma cócega já tá contando alguma coisa, não sei se é dinheiro, se é tempo… então a mesma coisa é a baqueta, no que você vai movendo o indicador com o polegar a baqueta vai impulsionando, entende?... Porque um baterista que nem eu, magrinho, fraquinho, como é que vai ter resistência para tocar naquela velocidade? Aí eu comecei a contar dinheiro, notinha pequena, claro (SISTEMA, 2009).

Esta técnica se assemelha e não deixa de ser uma interpretação ao que é conhecido como *push and pull* (empurra e puxa), usado por bateristas como Jojo Mayer, Buddy Rich, e que no Brasil tem Ramon Montagner como um de seus maiores expoentes. Nesta técnica, a baqueta é empurrada pelo polegar, percutindo o primeiro toque, e em seguida é puxada pelos outros dedos, principalmente o indicador, percutindo o segundo toque. Não foi possível levantar como Toicinho aprendeu esta técnica, nem até onde tinha conhecimento do seu uso por outros bateristas.

A Fig. 2 mostra um exemplo de uma levada de samba em quatro compassos, em que Toicinho conduz no chimbal usando a técnica "conta dinheiro". Este fragmento foi coletado do documentário *Sistema de animação.* Na transcrição, os sinais acima da notação do chimbal servem para diferenciar a direção da baqueta, para cima ou para baixo.

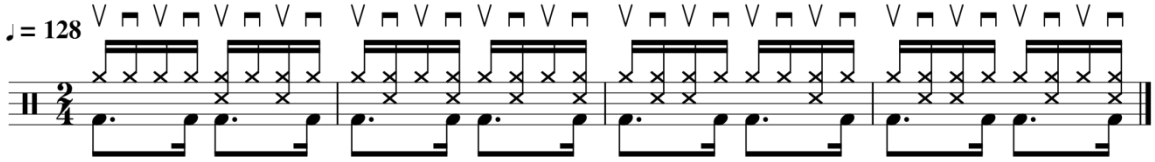


Fig. 2: Transcrição da levada de samba de Toicinho usando o "conta dinheiro" (elaborado pelos autores)[8].

É comum entre os músicos e alguns ouvintes mais atentos, em especial relacionados ao contexto voltado à música instrumental ou improvisada, a percepção de que Toicinho toca o tempo todo "dialogando" com os outros músicos. Algumas vezes parece citar trechos de solo que outros instrumentos fizeram ao longo do tema, outras, parece antecipar as ideias do solista e toca quase instantaneamente junto com ele. Quando entrevistado sobre isso, ele concordou com esta descrição: "É, eu tô fazendo junto, ou na frente... Porque eu toquei com uns caras lá que estavam na frente, eu venho tocar com os caras que tão indo agora, não é que eu toco bem nem nada" (GALLIANI, 2017). Em outro momento da entrevista, ao comentar sobre o baterista Nenê, deixa transparecer melhor algumas pistas de como esse processo ocorre.

[8] Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qVSCyL5jDJw>, minuto: 1:09:33. Acesso em 24 abr. 2019.

> O Nenê tem uma visão […]. Ele falou que eu faço isso, mas quem faz é ele. Ele tem uma visão assim […], quando ele vê uma música, primeiro ele tem que conhecer a música, aí ele toca na frente da música, mas tudo a ver com a música. Ele não fica inventando coisa. Vendo se dá certo. O negócio do Nenê não é ver se dá certo. O negócio dele é que quando ele faz é porque já tá certo (GALLIANI, 2017).

Monson (1996: 49) aponta que parte do treinamento dos músicos, especificamente de jazz, consiste em antecipar combinações de sons antes mesmo que aconteçam, e que o reconhecimento de padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e gestuais familiares é a base do processo, musical e social, que possibilita o desenvolvimento de ideias musicais coletivamente e em tempo real.

Como é possível notar, muitas destas "marcas" musicais pelas quais Toicinho se tornou famoso entre os músicos de seu meio são apropriações, ou adaptações, de técnicas e elementos usados por outros bateristas, e em outros contextos. Ainda assim, têm sua importância, não só como ferramentas usadas por ele, mas por terem se tornado elementos tão próprios e característicos de seu estilo e, ao mesmo tempo, por serem reconhecidos por seus pares e ouvintes, tornando uma espécie de emblema de sua performance.

A polirritmia é outro destes emblemas que, embora comum em diversos contextos musicais, é reconhecido como um elemento característico no estilo de Toicinho. A polirritmia é assunto muito caro às discussões e estudos sobre rítmica. É absolutamente tentador abrir um parêntese para propor uma discussão, que necessitaria ser longa, sobre este assunto, e ao mesmo tempo buscar em suas performances exemplos de polirritmia. Por não ser esse propriamente o objetivo do trabalho, e necessitar de uma contextualização muito densa dos vários conceitos que englobam o assunto, convém apenas exemplificar um dos usos que Toicinho faz da polirritmia. Ele conta uma anedota de uma ocasião em que um baixista amigo seu teria dito que ele fazia algo muito "engraçado" quando tocava jazz em três por quatro, ao que ele respondeu: "Não, velho, nada de engraçado, eu faço um dois dentro do três" (GALLIANI, 2017).

Esta polirritmia descrita por ele pode ser explicada da seguinte forma: o uso de frases binárias dentro de um compasso ternário, esta desproporção entre o dois e o três faz com que a frase soe defasada da métrica, caindo sempre em lugares diferentes a cada repetição até finalmente ser resolvida na cabeça do compasso. Dando sequência ao assunto, Toicinho solfeja uma frase que exemplifica o uso da polirritmia numa levada de jazz em três por quatro, porém, ao invés de fazer frases de dois dentro do três, as frases são de cinco dentro do três, como se pode ver na transcrição a seguir (Fig. 3). O exemplo é uma adaptação de seu solfejo orquestrado para a bateria, feita com o intuito de facilitar a compreensão do leitor.[9] Importante frisar que, por se tratar de jazz, mesmo que em três, as colcheias escritas na verdade soam como a primeira e última notas de uma tercina, o que os norte-americanos chamam de *Swing feel*.

[9] Solfejo orquestrado realizado por Toicinho e registrado no momento da entrevista concedida aos autores.

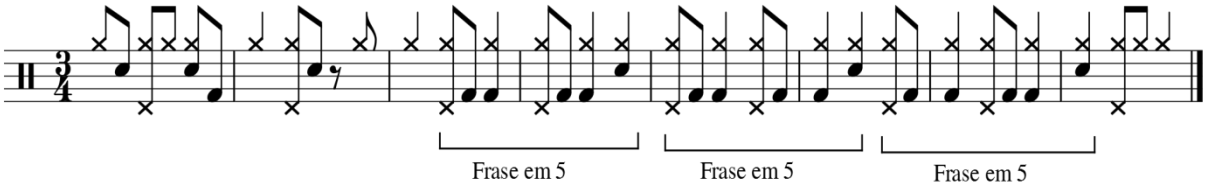


Fig. 3: Exemplo de polirritmia: frase de cinco tempos em uma levada de jazz em três por quatro, transcrito a partir do solfejo de Toicinho (elaborado pelos autores).

Anteriormente, levantou-se a discussão sobre como o meio social e musical, com suas demandas, discursos e valores, influencia na formação dos músicos, que, por consequência, impacta em suas escolhas performáticas. No caso dos elementos musicais citados acima, é importante frisar que cada um deles foi adquirido e forjado em um contexto musical próprio, difícil de identificar com precisão. Alguns mais próprios à música de dança, outros da música para orquestras, e outros ainda para o contexto da música instrumental ligada à improvisação. Ainda assim, é possível entender que todos eles fazem parte de um mesmo arsenal de ferramentas usado por Toicinho no contexto musical em que vem atuando.

As gravações. No início, este trabalho tinha, entre seus objetivos, reunir as gravações e as informações sobre os discos gravados por Toicinho durante o período aqui delimitado, com o intuito de criar uma lista com sua discografia. Infelizmente, este objetivo não foi propriamente bem-sucedido, pois estas informações parecem ter se perdido no tempo, e o próprio Toicinho diz não ter mais nenhum registro de suas gravações, mesmo as mais recentes.

Porém, do período em que atuou em São Paulo foi possível encontrar o registro de uma única gravação, bastante relevante. Trata-se de uma gravação com a cantora Fafá de Belém, no disco *Essencial* (Fig. 4), lançado pela gravadora Philips em 1982.

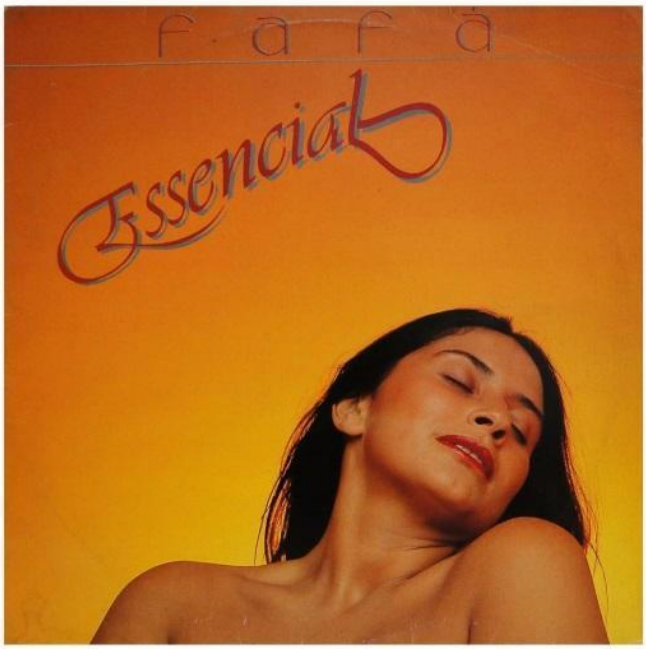


Fig. 4: Capa do disco *Essencial*, de Fafá de Belem. Disponível em: <http://gb.napster.com/artist/fafa-de-belem-rockpop/album/essencial-umc-universal-music-catalogue>.

O título da música é *O gosto da vida*, e, além de Toicinho, foi gravada por Cesar Camargo Mariano nos teclados, Zé Antônio no baixo, Márcio Pereira no saxofone, Marcelino na percussão, Fernando no piano e com arranjo de Ademir Cândido, como pode ser visto na Fig. 5.

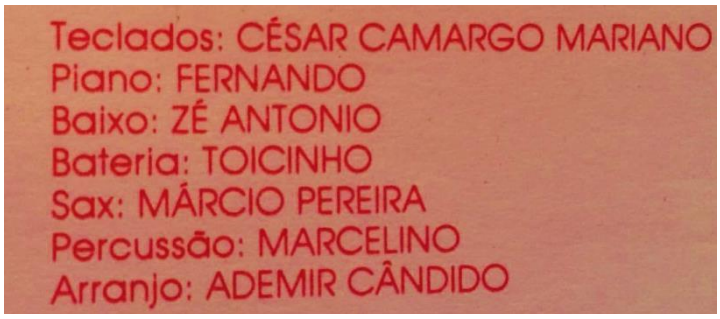


Fig. 5: Créditos da faixa *O gosto da vida* (Fotografia de Guilherme Ledoux).

Esta canção mistura elementos americanizados, mais *funkeados* na parte "A" da música, e uma levada de samba na parte "B". Uma característica que chama atenção são as convenções, principalmente entre a bateria, o saxofone e o teclado. Abaixo está transcrita a parte de bateria de um fragmento da introdução, a partir do quinto compasso, em que todos os instrumentos executam uma mesma frase melódica, uma convenção longa de seis compassos que prepara a entrada da voz; esta frase se repete algumas vezes ao longo da música. Toicinho acompanha a frase, marcando seus pontos de repouso, e preenche com algumas viradas de bateria (Fig. 6). O compasso número 5 é uma preparação para esta frase, somando ao todo sete compassos.

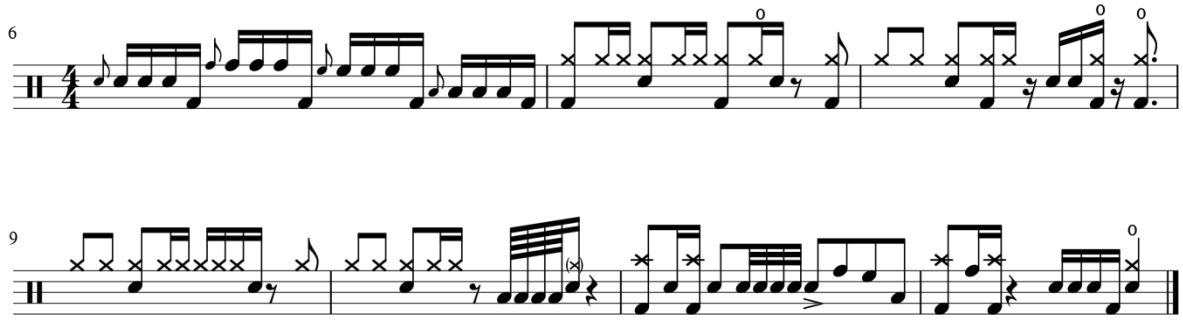


Fig. 6: Transcrição da introdução da música *O gosto da vida* (elaborado pelos autores) [10].

Em uma gravação mais recente, Toicinho participa da faixa *Feijão e sonho* do disco de mesmo nome do compositor François Muleka (Fig. 7), gravado em Santa Catarina em 2013. Essa faixa conta, além de Toicinho e François, com a participação dos músicos Trovão Rocha no baixo, Leandro Fortes na guitarra e Marissol Mwaba na voz, e é interessante notar que todos os músicos são muito mais jovens que Toicinho (na faixa dos trinta anos).

[10] Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=muOUwob0CTw>. Acesso em: 24 abr. 2019.



Fig. 7: Capa do disco *Feijão e sonho*, de François Muleka. Disponível em: <https://soundcloud.com/janela-cultural/sets/feij-o-e-sonho>.

A composição é uma espécie de valsa jazz, que começa *ad llibitum*, com alguns efeitos da bateria, até que se estabelece o pulso, em uma métrica de três por quatro. É interessante notar o uso da polirritmia nesta faixa. A transcrição (Fig. 8)[11] diz respeito ao momento onde o pulso se estabelece, como uma forma de introdução antes da voz entrar novamente. Neste momento Toicinho se utiliza das frases de quatro tempos dentro da métrica em três, perceptível por meio da caixa, que a cada momento repousa em um tempo diferente, dialogando com o *riff* da guitarra, que em alguns momentos também utiliza figuras de quatro tempos dentro do compasso ternário. Novamente as colcheias são suingadas (*swing feel*).

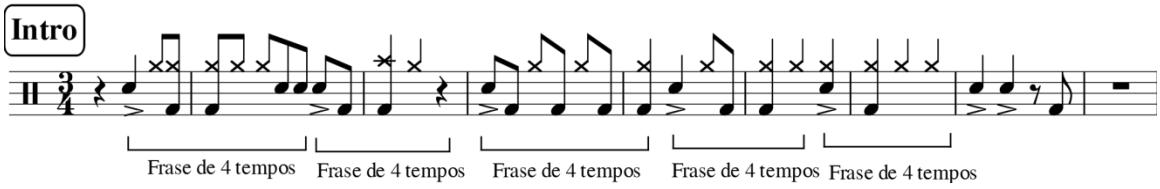


Fig. 8: Transcrição introdução da música *Feijão e sonho* (elaborado pelos autores).

A transcrição seguinte (Fig. 9) é a continuação da transcrição anterior, porém, a partir da entrada da voz. Toicinho muda um pouco a levada, a caixa passa a acentuar o terceiro tempo. Ainda assim, as frases do bumbo causam, em alguns momentos, a sensação de um compasso quaternário.

[11] Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f_BlkbH0HOI>. Acesso em: 24 abr. 2019.

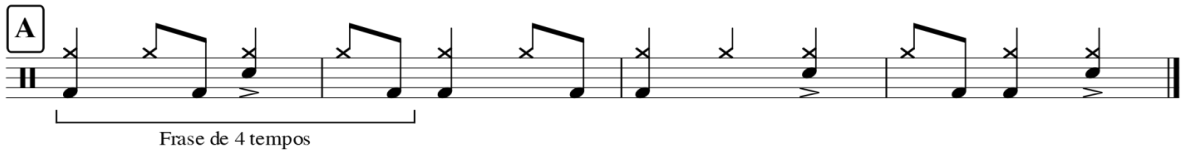


Fig. 9: Transcrição da parte "A" da música *Feijão e sonho* (elaborado pelos autores).

Os trechos transcritos das gravações foram escolhidos como forma de representar a prática de algumas questões discutidas anteriormente. No caso da música *O gosto da vida*, por exemplo, o que chama a atenção, além do ritmo dançante e da mistura da sonoridade norte-americana com o samba, são as convenções e breques entre a bateria e os outros instrumentos, que servem para marcar as mudanças das seções da música, além de gerar contraste e movimento na composição. Tanto as levadas quanto as viradas e convenções usadas por Toicinho nesta gravação se repetem de forma literal a cada reexposição do tema, o que traz ao ouvinte uma noção de clareza e coesão.

Diferentemente, a transcrição da música *Feijão e sonho* traz elementos quase opostos, como o uso das polirritmias e uma levada de bateria onde os elementos parecem estar o tempo todo fraseando e, ao mesmo tempo, fugindo de um padrão de periodicidade. Assim, traz uma sonoridade mais próxima da música improvisada, instrumental e jazzística, estilo a que Toicinho passou a se dedicar, e a ser reconhecido, após seu retorno a Florianópolis.

Notas finais

Nesta pesquisa, foi possível descrever um pouco dos primeiros anos da trajetória musical de Lourival Galliani, período que até então não havia sido muito documentado. A partir disso, foi possível observar algumas das relações pessoais e profissionais que permearam e influenciaram seu desenvolvimento. Também foi possível traçar um panorama sobre a cena musical de Florianópolis no período de sua juventude, os motivos que o fizeram sair da cidade em direção a São Paulo e os meios sociais e musicais aos quais se filiou durante a estada fora de sua cidade natal, até atingir sua maturidade como músico.

A partir da descrição de sua trajetória e dos meios em que atuou, foi possível estabelecer uma narrativa sobre sua formação musical, sobre os processos de aprendizagem vivenciados por ele e os possíveis papéis do meio social nestes processos. Pode-se observar algumas de suas vivências práticas e as relações com outros bateristas e músicos, em geral, como efetivas e relevantes formas de aprendizagem, que de fato foram capazes de consolidar aspectos de sua técnica no instrumento, de seus conceitos estéticos e conhecimentos musicais – experiências tão heterogêneas que ajudam a perceber como a aprendizagem pode transcender as instituições de ensino, as quais Toicinho não teve acesso, e pondo em dúvida a ideia de autodidatismo como sendo uma característica de sua trajetória.

Como forma de conectar os aspetos biográficos e a discussão sobre a aprendizagem de Toicinho com a música feita por ele, o terceiro eixo explorado pelo trabalho foi a discussão sobre alguns dos elementos técnicos e musicais de sua performance na bateria – elementos que se tornaram fortes emblemas de seu estilo como baterista e que são marcas reconhecidas por seus pares e ouvintes, como o samba cruzado, a técnica conhecida como "conta dinheiro", o uso da

polirritmia e do diálogo e a antecipação de ideias em sintonia com os outros músicos, tocando e improvisando em grupo.

Este trabalho teve como fonte principal os depoimentos do próprio Toicinho, e, por isso, é possível dizer que esta pesquisa está fortemente baseada em sua própria narrativa e em sua autopercepção, suas experiências, os contextos em que esteve inserido e sobre as suas concepções sobre música.

Espera-se que o registro feito por este trabalho possa ser importante como uma forma de preservar a memória de um músico bastante influente na cena musical de Florianópolis e Santa Catarina. Além disso, é uma forma de conhecer e divulgar, por meio do exemplo pontual de Toicinho, um pouco mais sobre como se dava a formação dos músicos considerados como da "velha guarda" ou "músicos da noite", que parece já distante da realidade das gerações mais novas.

Referências

AKE, David. *Jazz Cultures*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Dissertação (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz*: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira:* do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FERRARI, Maryana Cunha. *Vila Palmira*: prostituição e memória na grande Florianópolis nas décadas de 1960 a 1980. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humana, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GALLIANI, Lourival. Entrevista concedida a Cláudia Barbosa em 21 dez. 2010. Arquivo de vídeo.

_____. Entrevista concedida a Ricardo Brandão em 25 set. 2017. Arquivo de áudio.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. 6. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

MARCELINO, Andre Felipe. *Grupo de maracatu Arrasta Ilha*: dinâmica de aprendizagem musical em uma comunidade de prática. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014

MENEZES, Cacu. Esquecido. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 8 mar. 2011. Disponivel em: <http://wp.clicrbs.com.br/cacaumenezes/2011/03/08/esquecido/?topo=67,2,18,,,67>. Acesso em: 20 fev. 2019.

MEYER, Leonard. *El estilo en la música:* teoría musical, historia e ideología. Madrid: Ediciones Pirámides, 2000.

MONSON, Ingrid. *Saying Something*: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

SISTEMA de animação. Direção: Alan Langdon; Guilherme Ledoux. Produção: José Rafael Mamigonian. Florianópolis: Atalaia Filmes, 2009. DVD, 80 min., son., cor.

WILLE, Regiana Blank. Educação formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem música de adolescentes. *Revista da ABEM,* Porto Alegre, v. 13, p. 39-48, set. 2005.

Ricardo Augusto de Lima Brandão é graduado em Bacharelado em Música (bateria e percussão) pela Universidade do Vale do Itajaí (2017). Tem experiência em artes, com ênfase em música. Atuou como instrumentista em diversos trabalhos, principalmente ligados à música instrumental. Entre elas o Grupo de Percussão de Itajaí, e com o grupo que circulou com o espetáculo *Ritmos do Mundo* por algumas cidades de Santa Catarina pelo prêmio Elisabete Anderle, e no Rio de Janeiro no festival Floripa Tap nas Olimpíadas. É cofundador do Orfeu trio, grupo de música instrumental com quem lançou o disco *Orfeu!*, que concorreu ao prêmio de Melhor disco Instrumental no Prêmio da Música Catarinense de 2017. Participou ainda da gravação do disco *Ainda há tempo*, do pianista Giovanni Sagaz. Atualmente participa do Ateliê contemporâneo da Escola Municipal de Música em São Paulo. ricardobaterabr@gmail.com

Rodrigo Gudin Paiva é doutor em Música pela Unicamp (2015), na linha de pesquisa Práticas Interpretativas (performance em percussão), com pesquisa sobre grupo de percussão, aprendizagem musical e motivação. Mestre em Música pela Unicamp (2004), na linha de pesquisa Fundamentos Teóricos, com pesquisa sobre educação musical e metodologias do ensino de percussão. Atualmente é professor titular da Universidade do Vale do Itajaí nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Música. Como pesquisador, participa dos grupos de pesquisa Música, Educação e Cultura (Univali) e Percussão Brasileira (Unicamp). Como instrumentista, realiza diversos trabalhos de música instrumental como baterista; integra a orquestra Camerata Florianópolis como percussionista; e realiza a direção musical e coordenação do GPI – Grupo de Percussão de Itajaí. Autor dos livros *Bateria e Percussão Brasileira em Grupo: composições para prática de conjunto e aulas coletivas* (2010), *Livro do Aluno - Bateria* e *Livro do Aluno - Percussão*, lançados pelo Projeto Guri (2013), *Percussão Catarina* (2016), *Canon para Edison Machado* (2016). paiva@univali.br