

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Kelvin Venturin

**Argus Montenegro e a bateria em Porto Alegre:  
uma abordagem histórica e etnográfica**

Porto Alegre  
2016

Kelvin Venturin

**Argus Montenegro e a bateria em Porto Alegre:  
uma abordagem histórica e etnográfica**

Projeto de Graduação em Música Popular apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Prass

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Venturin, Kelvin

Argus Montenegro e a bateria em Porto Alegre:  
uma abordagem histórica e etnográfica / Kelvin  
Venturin. -- 2016.  
102 f.

Orientadora: Luciana Prass.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto  
Alegre, BR-RS, 2016.

1. Música Popular . 2. Etnomusicologia. 3.  
Bateria. 4. Argus Montenegro. 5. Porto Alegre. I.  
Prass, Luciana , orient. II. Título.

A toda a minha família pelo apoio e carinho.



## **AGRADECIMENTOS**

Uma das inúmeras revelações que surgiram durante essa pesquisa é que todas as pessoas que passam em nossas vidas, algumas de forma mais passageira do que outras, deixam um pouco delas em nós assim como levam uma porcentagem nossa com elas. Por esse motivo, muito obrigado a todos que cruzaram, cruzam e cruzarão o meu caminho.

À professora Luciana Prass, minha orientadora, pela orientação precisa, me passando informações, conhecimentos e experiências que muito me auxiliaram nessa empreitada.

Ao músico Kiko Freitas e ao jornalista Juarez Fonseca pelas entrevistas que me concederam. Entrevistas estas que foram verdadeiras aulas. Profissionais com uma inteligência e conhecimento enormes que tive o prazer de conversar.

Um agradecimento especial ao meu professor, mestre e amigo Zé Montenegro, pois sem ele essa pesquisa não seria possível.

Agradeço aos professores Reginaldo Gil Braga e Julio Herrlein que compuseram a banca avaliadora tanto no Colóquio como na defesa final deste meu trabalho de conclusão de curso, pelas suas valiosas contribuições.

Concluo com a minha gratidão a todos os colegas e professores do curso de música pela amizade e conhecimento que partilhamos.

*O coeficiente intelectual-musical de cada músico,  
compreendeu, ele traz um pedaço com ele. Esse  
pedaço que ele traz com ele vem de muitas  
encarnações atrás. Ele não fica sabendo.*

*Argus Montenegro*

## RESUMO

Este Projeto de Graduação em Música Popular teve por objetivo realizar um estudo etnográfico da trajetória musical do baterista gaúcho Argus Montenegro que esteve em atuação entre 1957 e 2008, na cidade de Porto Alegre. Através de uma etnografia histórica e social, com base em entrevistas, manuscritos, recortes de jornais, fotografias, audições e transcrições musicais, realizei um panorama da trajetória de Argus Montenegro, contextualizando a cena portoalegrense e transnacional em ele que atuou. Valendo-me de referenciais teóricos da etnografia que exploram a vivência e a relação mestre-aprendiz, trouxe à tona aspectos sociais e históricos que se inter-relacionam com o personagem, graças à intensa convivência com seu filho, Zé Montenegro. Esses aspectos giram em torno do cenário musical de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, assim como a sua relação com a região central do país e o exterior, o ensino de música, a realidade política vigente, o mercado de trabalho e o jornalismo musical na época.

Palavras-chave: Música Popular, Etnomusicologia, Bateria, Samba, Argus Montenegro, Porto Alegre.

## ABSTRACT

This Graduation Project in Popular Music had the objective of conducting an ethnographic study of the musical trajectory of the gaucho drummer Argus Montenegro that was active between 1957 and 2008, in the city of Porto Alegre. Through a historical and social ethnography, based on interviews, manuscripts, newspaper clippings, photographs, auditions and transcriptions, I gave an overview of the trajectory of Argus Montenegro, contextualizing the Porto Alegre and transnational scene in which he acted. Drawing on the theoretical references of the ethnography that explore the experience and the master-apprentice relation, I brought social and historical aspects that are interrelated with the character, thanks to the intense coexistence with his son, Zé Montenegro. These aspects revolve around the musical scene of Porto Alegre, the capital of Rio Grande do Sul, as well as its relationship with the central region of the country and abroad, music teaching, political reality at the time, labor market and musical journalism.

Keywords: Popular Music, Ethnomusicology, Drums, Samba, Argus Montenegro, Porto Alegre.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – <i>Anotações no livro “Jazz em Porto Alegre”</i> .....	30
Imagem 2 – <i>Cartão postal enviado por Argus à sua esposa</i> .....	36
Imagem 3 – <i>Ritmos escritos por Argus</i> .....	38
Imagem 4 – <i>Ritmos escritos por Argus</i> .....	39
Imagem 5 – <i>Primo Quintet</i> .....	40
Imagem 6 – <i>Passaporte de Argus Montenegro</i> .....	42
Imagem 7 – <i>Visto de embarque</i> .....	43
Imagem 8 – <i>Renda mensal</i> .....	44
Imagem 9 – <i>Evento Jazz Paralelo</i> .....	46
Imagem 10 – <i>Jornal ZH 26/08/1976</i> .....	48
Imagem 11 – <i>Divulgação com trajetória do baterista Argus</i> .....	49
Imagem 12 – <i>A noite do evento Jazz Paralelo</i> .....	50
Imagem 13 – <i>Jornal Folha da Tarde 31/08/1976</i> .....	51
Imagem 14 – <i>Adão Pinheiro Trio</i> .....	53
Imagem 15 – <i>Argus com sua bateria Odery</i> .....	56
Imagem 16 – <i>Bateria reformada por Zé Montenegro</i> .....	57
Imagem 17 – <i>Livro Jazz em Porto Alegre (Boite Bambu)</i> .....	72
Imagem 18 – <i>LP Um Homem e uma Mulher - Primo Quintet 1970</i> .....	75
Imagem 19 – <i>Encarte assinado pelos integrantes do Zimbo Trio</i> .....	75
Imagem 20 – <i>Primo Quintet, 1969</i> .....	76
Imagem 21 – <i>Revista ZH – 31/12/1977</i> .....	79
Imagem 22 – <i>Guia ZH – 27/12/1980</i> .....	80
Imagem 23 – <i>Guia ZH – 31/12/1982</i> .....	80
Imagem 24 – <i>Restaurante Porto Velho</i> .....	86
Imagem 25 – <i>Postal de Art Koenig para Argus Montenegro</i> .....	93
Imagem 26 – <i>Banda “Quatro”</i> .....	96
Imagem 27 – <i>Argus Montenegro 1961</i> .....	100
Imagem 28 – <i>Argus Montenegro 1996</i> .....	100

## LISTA DE TRANSCRIÇÕES

Figura 1 – “Samba de morro” ou “Samba de batucada”.....	18
Figura 2 – “Bluesette” de Toots Thielemans.....	21
Figura 3 – Samba em 7 por 8.....	58
Figura 4 – Samba em 7 por 8 usando tambores.....	58
Figura 5 – Samba em 7 por 8 usando o cow bell.....	58
Figura 6 – Samba em 7 por 8 usando caixa e ride.....	59
Figura 7 – Samba (variação).....	59
Figura 8 – Ritmo em 6 contra 2 .....	60
Figura 9 – Partido Alto.....	60
Figura 10 – Partido Alto (célula base).....	60
Figura 11 – Partido Alto (variação 1).....	61
Figura 12 – Partido Alto (variação 2).....	61
Figura 13 – Xaxado.....	61
Figura 14 – Coco.....	62
Figura 15 – Levada de samba rápido.....	62
Figura 16 – Levada de samba rápido usando o surdo.....	62
Figura 17 – “Ó, aí vai um 6 por 8 aí, ó” .....	62
Figura 18 – Salsa .....	63
Figura 19 – Salsa (variação).....	63
Figura 20 – Samba .....	63
Figura 21 – “Samba que vale a pena”.....	63
Figura 22 – “Maracatu do Velho”.....	65
Figura 23 – Entrada para um samba.....	66
Figura 24 – Ritmo tradicional de samba.....	70
Figura 25 – Variação de samba .....	70

## SUMÁRIO

Afinando a bateria.....	12
Capítulo 1 – Pessoas fazendo música .....	15
Capítulo 2 – Aula de bateria .....	22
2.1. <i>Café, música e Gene Krupa</i> .....	22
2.2. <i>Vedana e o jazz em Porto Alegre</i> .....	25
Capítulo 3 – No campo / A bordo .....	33
Capítulo 4 – Paralelo 30 .....	45
Capítulo 5 – A lição de Argus .....	55
5.1. <i>Ice Bell</i> .....	55
5.2. <i>Baterias Montenegro</i> .....	67
5.3. <i>Bateria de pai para filho</i> .....	69
Capítulo 6 – “Pra tirar uma página tem que guardar dez” .....	71
Capítulo 7 – “Isso é trabalhar na noite” .....	83
Capítulo 8 – Sustentar a família tocando tambor.....	92
“Feito?” .....	98
Referências .....	101

## Legenda das transcrições

D - usar mão direita  
 E - usar mão esquerda

\* “Surdo aberto” e “surdo abafado<sup>1</sup>” foi a forma que encontrei para adaptar para a bateria o que, no samba, principalmente nas escolas de samba, é chamado de “surdo de primeira” e “surdo de segunda”<sup>2</sup>. Esta mesma forma e execução pode também ser aplicada ao bumbo.

1 Depois de se percutir a baqueta, ou batedor no caso de se estar executando com o bumbo, este permanece pressionando a pele gerando um som abafado.

2 Na bateria dos Bambas havia três naipes de *maracanãs* [surdos]: os *maracanãs de primeira*, os de *segunda* e os de *terceira*. Os *maracanãs de primeira*, mais graves, tocam no segundo tempo do compasso. São provavelmente chamados de *primeira* porque a batida no segundo é considerada a batida tradicional do samba. Os de *segunda* tocam no primeiro tempo e são mais agudos (PRASS, 2004, p. 67).



## **Afinando a bateria**

Minha história com a bateria começou no ano de 2006 durante uma reunião de amigos que, por algum motivo, resolveram montar uma banda. O interessante é que nenhum dos jovens, inclusive eu, com meus 14 anos, sabia tocar algum instrumento ou tinha conhecimento musical. O combinado da noite, após cada um escolher o instrumento que mais lhe agradasse, era procurar um professor na pequena cidade de Antônio Prado, RS. A bateria sempre me chamou a atenção. Não foi por acaso que a escolhi como meu instrumento, mas o mais interessante, é que as coisas foram acontecendo muito naturalmente. Me lembro de estar na escola, quando um colega me falou que estava fazendo aulas de bateria. Vendo o meu interesse, logo ele me mostrou o caderno com as peças da bateria especificadas, a posição onde elas deveriam ser escritas na partitura e alguns ritmos iniciais. Achei aquilo o máximo e então ele me convidou para ir até a sua casa, assim que terminasse a aula, para eu conhecer a bateria dele e tocar um pouco. Nesse dia foi a primeira vez toquei bateria. Saí da casa desse meu amigo bastante entusiasmado e com o contato do Willian Leorato, o “Piri”, que viria a ser o meu professor de bateria em Antônio Prado.

Algum tempo depois, encontrei na internet vídeos de um baterista chamado Argus Montenegro. Neles, Argus apresentava um pouco da sua vida, sua rotina de aulas, sua bateria e conhecimento musical. Falarei mais destes registros posteriormente.

Apesar de saber um pouco de teoria, mais direcionada ao ritmo, eu queria saber como funcionavam os instrumentos melódicos, a harmonia assim como ser um músico profissional. Na época trabalhava com outras coisas. Então, ao saber que seria o primeiro ano do curso de Licenciatura em Música na UCS (Universidade de Caxias do Sul), prestei vestibular ao mesmo tempo que concluía o Ensino Médio. Estava bastante animado, mas como era o primeiro ano do curso, as coisas estavam começando na instituição e, além disso, a formação era focada na licenciatura com menos disciplinas voltadas às partes teórico-musicais, que era o que eu mais buscava. Então decidi prestar vestibular

na UFRGS e, felizmente, em 2013, fui admitido no Curso de Música - Bacharelado em Música Popular que havia sido implementado no ano anterior.

Em 2014 já fazia um ano que eu havia me mudado da minha cidade natal, Antônio Prado, para cursar o Bacharelado em Música: Música Popular da UFRGS e estava interessado em voltar a estudar bateria com um profissional do instrumento. Consultando colegas da faculdade e amigos da área da música pude conhecer vários profissionais atuantes em Porto Alegre inclusive Zé Montenegro que sempre era apresentado como sendo filho do Argus Montenegro. Esse acontecimento foi muito interessante pois me fez recordar aqueles vídeos, disponíveis no youtube, que assisti ainda em Antônio Prado, antes mesmo do interesse em entrar na UFRGS. Fiquei fascinado por Argus naquela época e agora se apresentava a oportunidade de estudar com o filho daquela personalidade, e que, com certeza, saberia tudo da história e musicalidade de seu pai além de suprir meus interesses que, naquele momento, se centravam no estudo do samba e do jazz, estilos que esses meus informantes também indicaram ser áreas de domínio e expertise de Zé Montenegro.

Desde então faço aulas com Zé Montenegro que são muito mais do que encontros para a prática da bateria. Além do estudo da música, que engloba teoria, técnica, história e o sentimento necessário para se colocar dentro de uma música, de nossas aulas fazem parte também as conversas, experiências de vida, angústias e conquistas.

Esses mais de dois anos de aulas semanais resultaram em um aprendizado imenso que me tornaram não só um músico melhor, mas uma pessoa melhor. Cito o etnomusicólogo Jeff Titon (2008), para afirmar que esse aprendizado só foi possível pois me permiti ter uma relação de aprendiz e mestre que na realidade se transforma em um relacionamento de amigos trocando conhecimentos.

Vários fatores convergiram para que eu chegasse a esse trabalho que hoje constitui meu Projeto de Graduação em Música Popular. A leitura do livro “Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba”, da professora Luciana Prass, que viria a ser a minha orientadora nessa jornada, me fez despertar para uma área que até então desconhecia. A Etnomusicologia se apresentou como

uma forma de juntar a minha paixão pela música com o meu profundo interesse em pesquisa histórica e social, e é claro que as aulas com o Zé Montenegro foram a peça chave nesse processo de descoberta.

Assim decidi, em meu Projeto de Graduação em Música Popular, realizar uma monografia etnográfica sobre a trajetória do baterista Gaúcho Argus Montenegro. A busca por essa história que agora apresento foi construída através das fotos, dos manuscritos e dos recortes de jornais que Argus Montenegro deixou e que estão em posse de seu filho Zé Montenegro, de entrevistas com pessoas que conviveram com Argus ou que estiveram nesse mesmo cenário musical porto-alegrense e também através da convivência semanal com Zé Montenegro.

A partir dos dados construídos em campo, pude me aproximar da cena musical em Porto Alegre durante o período de atuação de Argus e a partir dela chegar a outros bateristas e músicos em geral que com ele se relacionaram. É um pouco de tudo isso que compartilho a seguir.

## Capítulo 1. Pessoas fazendo música

*“Aquele que disser que não gosta dos nossos ritmos é porque na verdade nunca ouviu os nossos ritmos... Ouçam, pois, o notável Concerto para Bateria”.*

Almirante, 1947.

Comecei pensando que meu trabalho seria sobre a bateria no Brasil, aspectos históricos e musicais. Eu iria tratar disso, ver como a bateria chegou e se desenvolveu no Brasil e como chegou ao Rio Grande do Sul e à Porto Alegre. Iria transcrever as *levadas* dos diferentes bateristas e possivelmente montar um show com repertório que desse conta dessa diversidade. Depois os planos foram se alterando como explicarei mais adiante. Mas alguma coisa desse percurso quis manter nesse texto.

No dia 17 de maio, iniciei a leitura do livro *Pixinguinha na Pauta*, organizado por Bia Paes Leme, que discorre sobre 36 arranjos elaborados por Pixinguinha para o programa “O Pessoal da Velha Guarda”, que era apresentado por Almirante, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, no qual Pixinguinha desempenhava a função de Diretor Musical. O livro trouxe à tona uma bagagem histórica, talvez encoberta pelo tempo, do compositor, arranjador e instrumentista Pixinguinha junto ao programa “O Pessoal da Velha Guarda”, citado anteriormente, que foi ao ar de 1947 a 1952 pela Rádio Tupi. As partituras que acompanham este material fazem parte do Acervo Pixinguinha que está sob a guarda do Instituto Moreira Salles.

No capítulo intitulado, “As Cores Novas do Arranjador”, escrito por Paulo Aragão, encontrei a formação instrumental usada por Pixinguinha no programa. Ela era mais ou menos fixa e parece ter sido eleita como ideal para o arranjador que desde 1930 a teria usado. Ela é composta, segundo Aragão:

[...] por um pequeno grupo de madeiras (em geral flautim, flauta e clarinete, ou combinações desses instrumentos) ao lado de saxofones (quase sempre dois altos, dois tenores e um barítono), metais (quase sempre três trompetes e três trombones), violinos (duas a quatro estantes) e base composta por piano, contrabaixo, bateria, percussão e, às vezes, violões e cavaquinho (estes últimos percebidos apenas pelas gravações, já que não se escreviam partes para eles) (Aragão, 2010, p. 17).

Aragão apontou que talvez a inovação mais aparente feita por Pixinguinha fosse na forma de utilização da percussão. Anteriormente as bandas com formações instrumentais vastas usavam o recurso da “dobra” com a base rítmico-harmônica sendo realizada por naipes inteiros, como os saxhorns e as trompas, e a percussão tinha a função de pontuar certos trechos do arranjo ou de ficar limitada ao padrão rítmico dos sopros. Com Pixinguinha, a percussão passou a ter mais destaque deixando de ser apenas um adorno periférico para ocupar um papel mais frontal. Ela se tornou o referencial para a criação de texturas mudando a organização estrutural dos arranjos como os que se escreviam para as bandas de sopro. Os arranjos de Pixinguinha passaram então a atribuir a *levada*<sup>3</sup> para a base rítmico-harmônica, formada por piano, contrabaixo, violão, cavaquinho, bateria e percussão. Essa base seria constante, porém com um resultado sonoro muito menos denso, com mais liberdade de ação e, conseqüentemente, maior *swing*. A presença central da base potencializou os arranjos possibilitando o solo de instrumentos, dobras como técnica para se obter determinada cor e o recurso de melodia em bloco comum na música norte-americana (Aragão, 2010, p. 18 a 20).

Confirmando a importância de Pixinguinha para a bateria brasileira, o capítulo continua agora falando do “Concerto de Bateria” que se trata de uma composição estruturada na forma de variações, não fazendo alusão a nenhum tema melódico, variação onde o tema principal é o ritmo. Paulo Aragão escreve:

A performance da bateria é central, fazendo desfilarmos virtuosisticamente toda a variedade de recursos rítmicos do samba. Toda a estrutura é construída em torno dela. Mais precisamente, a estrutura melódica e harmônica é ‘esvaziada’, de modo a destacar o ritmo em toda a sua plenitude (Aragão, 2010, p. 22).

Este concerto foi composto para ser executado no programa “O Pessoal da Velha Guarda”, o que de fato aconteceu. O áudio desta apresentação está disponível online<sup>4</sup>. A seguir a transcrição da apresentação de Almirante que antecedeu a execução do arranjo e que chama atenção para a novidade rítmica que estava sendo proposta por Pixinguinha.

Aquele que disser que não gosta dos nossos ritmos é porque na verdade nunca ouviu os nossos ritmos. Não sabe a gostosura que vem da junção da pancadaria dos

---

3 Padrão rítmico que muitas vezes se torna característica de um estilo musical.

4 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Q-FOfO0HMtA> - acesso em 06/09/2016.

pandeiros, dos ganzás, dos tamborins, dos reco-recos, das cuícas, dos surdos, dos omeleis, dos pratos, dos chocalhos, etc... Temos visto muita gente que diz detestar o som bárbaro destes instrumentos de percussão, acompanhar horas e horas pelas ruas no carnaval, os grupos ou escolas de samba, quando desfilam com seu material completo tangido por mãos de legítimos virtuosos. Foi para provar a riqueza dos nossos ritmos e a possibilidade de certos instrumentos de percussão que Pixinguinha compôs para a orquestra a peça que ele denominou Concerto para Bateria. Depois que foi executada, a primeira vez, essa composição tem sido insistentemente pedida pelos ouvintes. Como se trata de um curso completo de ritmos brasileiros, ela vai servir para encerrar a audição de hoje do Pessoal da Velha Guarda. Os temas melódicos, usados pelo Pixinguinha, são de sambas legítimos do partido alto. Além do arranjo, entra Benedito Lacerda com seu regional, em variações espetaculares do “Urubu Malandro”. A parte principal deste concerto está confiada ao nosso baterista da Velha Guarda, o Sutinho, que vai ter a oportunidade de fazer solos a descoberto, em que poderá mostrar todas as suas faculdades de ritmista. Ouçam pois, o notável Concerto para Bateria (Almirante, 1947).

Leonardo Barsalini (2010)<sup>5</sup> também fala sobre essa mudança na concepção do arranjo a partir de Pixinguinha. Para ele, a gravação de “Na Pavuna”<sup>6</sup>, realizada pelo *Bando de Tangarás*<sup>7</sup> em dezembro de 1929 e lançada pela Odeon-Parlophon como “choro de rua”, foi um grande sucesso no carnaval de 1930. Todavia, seu real destaque se deu por ter sido o primeiro registro fonográfico de instrumentos de percussão próprios de batucada de escolas de samba. Barsalini ressalta o fato da resistência, tanto do técnico do estúdio quanto do próprio produtor da Odeon, em realizar essa gravação, visto que consideravam impossível o registro daqueles instrumentos “rudimentares”. O registro e o posterior sucesso de “Na Pavuna” possibilitaram a profissionalização de ritmistas e, conseqüentemente, uma maior atenção ao ritmo nas gravações, fixando determinados padrões de execução da percussão no samba (Barsalini, 2010, p. 47).

Luciano Perrone, considerado um dos mais importantes bateristas brasileiros desta primeira geração, falou o seguinte sobre o arranjo de “Aquarela do Brasil”<sup>8</sup> feito por Radamés Gnattali e interpretado por Francisco Alves em 1939.

Nós (Luciano e Radamés) gravamos na RCA Victor e, quando se tocava samba — os arranjos de Radamés principalmente, e também de Pixinguinha —, a orquestra fazia mais notas de harmonia de que de ritmo. O ritmo era feito pelo pessoal da batucada...

5 BARSALINI Leandro: Suave, Bateria, Suave! Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QkvE2WnJUE>

7 O Bando de Tangarás foi um conjunto vocal e instrumental organizado no Rio de Janeiro em 1929. Seus integrantes eram Almirante (pandeiro e vocal), Braguinha (violão e vocal), Henrique Brito (violão), Noel Rosa (violão) e Alvinho (violão e vocal).

8 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yyhPL2Q\\_Bog](https://www.youtube.com/watch?v=yyhPL2Q_Bog)

Eram uns nove, dez ritmistas, de maneira que a orquestra tocava em cima de uma base como as feitas pelas escolas de samba. (...) Mas na orquestra da Rádio (Nacional) não havia dez ritmistas. Tinha só eu e mais um, de maneira que, quando tocávamos um samba, ficava um vazio, porque era tudo nota de harmonia. E então, numa das vezes que acabei de tocar, saí do estúdio com o Radamés, que tocava piano na ocasião, e sugeri a ele que fizesse um arranjo diferente para tocarmos na Rádio. Falei: “Ô Radamés, bota o ritmo na orquestra”. E ele perguntou: “Mas como?” Aí eu cantei a idéia e ele pegou um papel de música, anotou e, no dia seguinte, ele veio com o arranjo pronto. Assim foi “Ritmo de samba na cidade”, um samba que não tinha canto, um samba de orquestra, mas que não precisou daquela batucada toda. (FALLEIROS, 2000, p. 24<sup>9</sup> apud Barsalini, 2010, p. 822).

Barsalini conclui dizendo que grande parte das funções rítmicas passaram a ser executadas pelos naipes de sopros e cordas, muitas vezes tomando como referência os arranjos norte-americanos. Ou seja, toda a percussão presente em *Na Pavuna* foi em grande parte transferida para os metais. Em *Aquarela*, a presença da percussão foi reduzida à atuação de Perrone, na bateria e de mais um pandeirista. Barsalini ressalta também que,

a conexão com o batuque manteve-se não somente na manutenção de elementos rítmicos, que se fazem presentes nos metais e na própria percussão, mas especialmente na maneira como Luciano Perrone manipulou a bateria. O baterista desenvolveu um tipo de abordagem ao instrumento que nos parece uma tentativa clara de adaptação das sonoridades e recursos técnicos do instrumental percussivo do samba: agogo, tamborim, pandeiro, etc. A bateria seria, para Perrone, um conjunto de timbres reunidos sob a ação de uma individualidade. Sua performance em *Aquarela* é o típico exemplo do padrão conhecido como “samba batucado”, em que o baterista utiliza-se quase que exclusivamente dos tambores na construção do ritmo (Barsalini, 2010, p. 823).

No documentário sobre Argus Montenegro<sup>10</sup>, é possível, aos 5’40”, vê-lo expor esta levada de, usando as suas próprias palavras, “samba de morro” ou “samba de batucada” que tomei a liberdade de transcrever para uma melhor análise:



Figura 1 – “samba de morro” ou “samba de batucada”.

9 FALLEIROS, Gustavo e BOLÃO, Oscar. História da Bateria Brasileira. *Revista Batera e Percussão*. Ed. Jazz, n. 31, 22-26, março de 2000.

10 ARGUS Montenegro e a instabilidade do tempo forte. Direção: Pedro Isaias Lucas [S.I.]: Aletéia Selonk, 2012. 1 DVD (75 min).

Essa perspectiva histórica sobre a bateria no Brasil foi muito importante na construção do meu pensamento, mas aos poucos, durante os encontros de orientação, quando relatava minhas conversas com Zé Montenegro, meu professor de bateria há dois anos, fui me dando conta que a dimensão humana desses bateristas – em especial de Argus Montenegro – haviam se tornado o centro de meu interesse. Foi a partir dessa constatação que iniciei minhas leituras sobre etnomusicologia, a ciência que hoje é voltada ao estudo das pessoas fazendo música (TITON, 2008, p. 25).

No capítulo “Knowing Fieldwork”, o etnomusicólogo Jeff Todd Titon fala sobre o papel da epistemologia dentro da etnomusicologia. Aqui, a epistemologia estaria preocupada com a origem, natureza e limites do conhecimento humano sobre a música nos diferentes grupos humanos e se propõem a responder duas perguntas básicas: o que podemos saber sobre a música e como podemos saber?

Ele continua falando como a transcrição e a análise musical, por muito tempo, responderam a estas perguntas. No entanto, o trabalho de campo não é mais simplesmente coletar e observar, mas sim experimentar e entender a música. “O novo trabalho de campo nos leva a perguntar como é para uma pessoa (nós incluídos) fazer e entender a música como experiência vivida”<sup>11</sup> (TITON, 2008, p. 25).

Titon segue contando uma experiência de campo muito interessante através de seu trabalho etnográfico com o músico de blues Lazy Bill Lucas. Ele fala que, inicialmente, o método seguido seria o baseado no antropólogo Bronislaw Malinowski consistindo em observação, coleta de dados e entrevistas. No entanto, aliado ao fato da amizade criada entre pesquisador e músico, essas entrevistas acabavam ficando muito restritas enquanto que conversas ou momentos anteriores à entrevista propriamente dita, acabavam revelando histórias e fatos importantíssimos que talvez as perguntas não dessem conta.

---

11 “The new fieldwork leads us to ask what it is like for a person (ourselves includes) to make and know music as lived experience” (TITON, 2008, p. 25).



“Eu estava fazendo história oral e estava interessado em obter fatos sobre suas vidas”<sup>12</sup> (TITON, 2008, p. 26).

Essa experiência contada pelo autor me fez refletir muito sobre o meu próprio trabalho de campo. Minhas aulas de bateria com Zé Montenegro, assim como os documentos que ele possui sobre seu pai, são as minhas principais fontes de informações sobre a trajetória de Argus Montenegro e sobre a bateria no sul do Brasil. Nessas aulas, que acontecem há mais de dois anos, pude criar uma amizade com Zé que, a qualquer momento, durante nossa aula podia revelar fatos importantíssimos sobre a bateria e sobre seu pai, Argus. Estas revelações são geralmente acionadas por assuntos que estão sendo vistos em aulas como técnicas do instrumento, estilos musicais e bateristas, como também por perguntas pré-estabelecidas (entrevistas). É praticamente inviável gravar todas as aulas e talvez o fazer até fugisse da naturalidade do encontro. A solução então foi a realização de diários de campo onde pude anotar as inesperadas histórias de vida assim como as técnicas e conhecimentos desenvolvidos através da experiência e do estudo de música e de bateria em nossas aulas-encontros. Titon diz que:

Eu ponderei que os diferentes tipos de saberes que surgiram a partir das entrevistas estruturadas que faziam parte do antigo trabalho de campo, contra aquelas histórias de vida contadas aos ouvintes simpatizantes ou amigos na situação "vida real" que não poderiam, elas, serem descritas como trabalho de campo, mas cujos textos resultantes devem ser valorizados, não como uma forma de coleta de dados, mas como um meio para o entendimento (TITON, 1980, p. 27).<sup>13</sup>

Para ilustrar esse assunto, Titon descreve uma situação durante seu trabalho de campo em que tendo em mãos as suas perguntas para entrevistar o guitarrista Son House resolveu, antes disso, mostrar-lhe uma gravação de blues que resultou em uma grande e detalhada história. Acredito que essa situação deva ser recorrente neste novo momento do trabalho de campo etnomusicológico, digo isso pois essa experiência vivida pelo autor está sendo recorrente em meu próprio trabalho de campo.

---

12 “I was doing oral history and was interested in obtaining facts of their lives” (TITON, 2008, p. 26).

13 No original: “I pondered the different kinds of knowing that arose from the structure interviews that were a part of the old fieldwork, versus those life stories told to sympathetic listeners or friends in the “real life” situation that could not, them, be describes as fieldwork, but whose resultant texts I maintained ought to be valued, not as a form of data gathering, but as a means toward understanding” (TITON, 1980, p. 27).



## Capítulo 2. Aula de bateria

*“O tempo passou por mim e eu não vi”.*

Argus Montenegro

### 2.1. Café, música e Gene Krupa

Diário de campo, 12 de abril de 2016.

Na manhã da terça feira, dia 12 de abril de 2016, saí de meu apartamento, no bairro Menino Deus em Porto Alegre, e me dirigi, de ônibus, para o bairro Glória, também em Porto Alegre, para a minha aula semanal de bateria com o professor Zé Montenegro. Chegando no endereço, como de costume, o professor abriu o portão de sua casa e depois de alguns cumprimentos, nos encaminhamos para o fundo de sua residência, em direção a um pequeno *homestudio*, onde acontecem as aulas.

Após aceitar o café oferecido por Zé, comentei sobre uma leitura que estava fazendo a respeito do *Tamba Trio*, especificamente sobre o instrumento “Tamba”, desenvolvido por Helcio Milito (1931 – 2014), baterista do trio. Prontamente Zé Montenegro me respondeu que conhecia o instrumento e me deu alguns detalhes sobre ele, como o fato deste instrumento não possuir bumbo e ser um conjunto de tambores em que Milito tocava em pé, geralmente com vassourinhas, além de acrescentar o foto de o próprio Helcio Milito ter pedido para Clovis Ibañez - que nos anos 50 começou a fabricar baquetas para uso próprio como baterista e mais tarde se tornou um dos maiores fabricantes deste nicho no Brasil -, desenvolver uma baqueta especial para o instrumento. Encerrou dizendo: - *Você deveria falar com o Clovis [Ibañez]. E ele pode te contar muita coisa.*

Segui tomando meu café ao mesmo tempo em que perguntei a respeito da maneira como Argus Montenegro, pai de Zé Montenegro, tocava, pois havia observado, através de vídeos e do próprio documentário<sup>14</sup> sobre ele, que sua maneira de tocar bateria englobava bastante rudimentos<sup>15</sup> e *viradas*<sup>16</sup> nos tons.

---

14 ARGUS Montenegro e a instabilidade do tempo forte. Direção: Pedro Isaias Lucas [S.I]: Aletéia Selonk, 2012. 1 DVD (75 min).

15 Padrões básicos usados no estudo e na prática de instrumentos de percussão

16 Motivos rítmicos.

Argus Montenegro (1936 – 2008) foi um baterista autodidata natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Seu pai, Brotéro Montenegro, tocava flauta e sua mãe, Carolina Leite Montenegro, era organista da igreja. Teve seu primeiro contato com a música através do pandeiro, o qual tocava acompanhado por seu pai, na flauta, e um amigo ao violão. Conheceu a bateria com 21 anos de idade em um cenário musical muito fértil que possibilitou que logo tocasse em bares e casas noturnas, posteriormente rádio e televisão.

Em 1969, embarcou em um cruzeiro espanhol, como músico contratado, que viajaria pela costa da América Latina tendo como parada final Miami.

Zé me respondeu que não, que seu pai era acompanhador, sua especialidade era fazer acompanhamentos incríveis. De fato, Argus tinha uma lista enorme de cantoras e cantores que acompanhou. A partir desse momento, animado com minhas perguntas, percorremos um longo caminho para descobrir como o “mestre em acompanhamento” se tornou, segundo o próprio Zé Montenegro, “mais tamboreiro”.

O professor pegou de uma prateleira de livros o método de bateria lançado pelo baterista americano Gene Krupa e me falou que a única utilidade desse método, para Argus, eram as imagens que lhe forneciam conhecimentos de postura e *pegada* da baqueta, enquanto que os rudimentos, já presentes neste método, não foram compreendidos por Argus naquela época. Então, Zé seguiu me falando: “quando eu fique mais velho e iniciei meus estudos de percepção e teoria musical, fui capaz de compreender esse conhecimento [de Krupa] e, ao estudá-lo, fui percebendo que aquilo que os bateristas que eu escutava nos discos executavam na bateria, tinha muita relação com o que eu estava estudando. Nessa época o Kiko [Freitas] fazia aulas com o meu pai e eu ensinei e mostrei esse método [do Krupa] para ele. Quando o pai viu todas essas *viradas* mais complexas, veio falar comigo e então começamos a estudar juntos esse assunto”.

Zé me contou ainda que no auge da Bossa Nova seu pai tinha um trio espetacular formado por ele na bateria, Adão Pinheiro no piano e Tenisson Ramos no baixo. Me falou que ficava impressionado quando via eles tocarem música instrumental, algo novo em Porto Alegre nos anos 60 quando a Bossa

Nova de fato efervesceu aqui, pois as pessoas estavam acostumadas ao samba-canção com todas aquelas letras de dor de cotovelo, como ouvimos em Lupicínio Rodrigues, por exemplo. A ausência de música instrumental a que Zé se refere talvez seja herança da década de 40 onde o governo repressivo do marechal Dutra fechou cassinos e cabarés, lugares que abrigavam música instrumental (Vedana<sup>17</sup>, 1987). Nessa época houve um aumento imenso no número de bares com música ao vivo na cidade, o que possibilitava ao músico tocar em até três lugares por noite, tamanha era a demanda por música instrumental! Ele comentou que o trio não gostou muito dessa mudança do Argus acompanhador para o tamboreiro...

Já nos encaminhávamos para o final da aula discutindo sobre a influência do jazz na música brasileira e esses fenômenos de “fricção de musicalidade” (Piedade<sup>18</sup>, 2005), quando ele me contou que na época desse trio, citado anteriormente, ele e o seu pai tinham o costume de ir à biblioteca pesquisar - já que não existia toda essa facilidade que temos hoje com a internet. Então Zé lembrou que um dia Argus comentou que a música de Debussy já era *jazz* e ele, curioso, perguntou:

Zé - E quem te contou isso pai?

Argus - Foi o Adão [Pinheiro]. Teve um dia que ele começou a tocar uma peça do Debussy e depois, sobre os acordes, começou a improvisar no estilo de quando tocamos jazz. Ele me falou que fecha direitinho.

Nossa aula terminou com uma reflexão, feita por Zé, sobre a importância da música das três Américas que, de maneira genérica, seria o jazz, a música cubana e o samba e me falou que sim, os “grandes mestres” nasceram na Europa e nos presentearam com toda essa cultura musical (conhecimento musical) mas que a verdadeira música, essa que cruza os oceanos, vem das três Américas!

---

17 VEDANA Hardy: *Jazz Em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987. 184p.

18 PIEDADE, Acácio T. de C. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. *Opus - Revista da ANPPOM*. ANPPOM e Editora da Unicamp, v. 11, no. 11, 2005.

## 2.2. Vedana e o Jazz em Porto Alegre

*“Eu sou um baterista brasileiro autóctone, da bossa nova é claro”.*

Argus Montenegro

Diário de Campo, 19 de abril de 2016.

Em mais uma aula na casa do professor Zé Montenegro, esta ocorrida no dia 19 de abril de 2016, deparei-me com um livro que Zé havia separado para me mostrar em decorrência da nossa conversa na aula anterior, em 12 de abril de 2016. O livro que ele me mostrou tinha como título “Jazz em Porto Alegre<sup>19</sup>”, escrito pelo músico Hardy Vedana<sup>20</sup>, e é um levantamento histórico da música popular e dos músicos que a tocavam em Porto Alegre em meados do século XX.

Ao folhar o livro percebi que o mesmo possuía anotações e marcações e então logo perguntei para Zé se essas anotações eram dele. Ele me respondeu que não dizendo: - *Este livro era do meu pai [Argus Montenegro]. Ele que fez estas anotações.* Me mostrou então a contracapa onde estava escrito: “Este livro pertence ao baterista Argus Montenegro. Rua Com. Antônio Fountoura, 134. Bairro Cascata (Glória). Fone 3315-92-96” e uma observação que dizia: “O meu nome consta neste livro!”. Ao ver isso pedi a Zé que me emprestasse o livro para que eu pudesse lê-lo. Meu pedido foi prontamente atendido com a condição de que eu o devolvesse na semana seguinte devido ao valor sentimental que Zé tem por ele.

Ao chegar em casa, no mesmo dia, iniciei a minha “aventura” através das páginas marcadas pelo tempo e pela caneta de Argus Montenegro.

A apresentação do livro, escrita por Luis Fernando Veríssimo<sup>21</sup>, por si só já traz um empolgante sentimento para qualquer apreciador da história ou da música. Ela fala como, depois do Rio de Janeiro, Porto Alegre era uma das cidades mais musicais do Brasil, desde os ranchos carnavalescos do fim do

---

19 VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987. 184p.

20 Foi Maestro, tenor e clarinetista que nasceu em Erechim no ano de 1928. Mudou-se para Porto Alegre em 1943 onde destacou-se como clarinetista de Jazz.

21 Escritor brasileiro nascido em Porto Alegre no ano de 1936.

século XIX e início do século XX com seus sambas, passando pelos primeiros conjuntos de jazz até as grandes orquestras das décadas de 30, 40 e 50.

Na introdução, Vedana realçou novamente a musicalidade da cidade de Porto Alegre e o compromisso dos músicos com essa música popular brasileira através dos instrumentos usados e de como a executavam. Fala também de como o livro não é uma obra final e que o leitor deve sentir-se como quem o está escrevendo. Talvez essa frase tenha incentivado a feliz contribuição de Argus através de suas anotações...

No capítulo seguinte, “tempos heróicos”, são feitas marcações importantes da, como diz Vedana, “mui leal e valorosa Porto Alegre”, como a criação, no dia 31 de janeiro de 1920, do Centro Musical Porto-Alegrense, responsável por difundir a música e defender os interesses da categoria dos músicos. Consequentemente foi criada, pelos mesmos membros, a primeira orquestra sinfônica de Porto Alegre. Outro fato citado, bastante sabido por nós nativos do RS, mas não menos relevante, é a nossa herança europeia vinda dos imigrantes alemães, italianos, franceses, ingleses, espanhóis e até irlandeses além dos africanos, indígenas e portugueses<sup>22</sup>.

Este capítulo também traz um panorama histórico musical do século XX através de quatro grandes crises que o cenário musical porto alegreense sofreu, onde os músicos tiveram que se readaptar para sobreviver. A primeira delas ocorreu no final dos anos 20 com o surgimento do cinema sonoro e a estreia de “O Cantor de Jazz<sup>23</sup>”. Os músicos que realizavam a sonorização ao vivo das projeções cinematográficas começaram então a ser dispensados. O fechamento, pelo governador Marechal Dutra, de cassinos e cabarés fez com que os músicos que trabalhavam nesses lugares e não tinham emprego em rádios ficassem desempregados gerando a segunda crise. A terceira crise veio com as emissoras de TV locais dispensando profissionais pois passariam a transmitir programas

---

22 Sobre essa questão do Rio Grande do Sul ser visto como um estado “europeu”, muitos autores têm publicado pesquisas que, ao contrário, demonstram a forte presença negra e indígena no estado a partir da música (entre eles Laytano, 1995; 1997; Stein, 2009; Prass, 2013, entre muitos outros).

23 O filme “Jazz Singer”, de 1927, revolucionou o cinema com a possibilidade reproduzir imagem e som simultaneamente. O filme inicia no mesmo formato que os filmes mudos da época, com as falas dos personagens separadas da imagem, e aos poucos vai introduzindo as mudanças ao espectador. Na cena final do filme, canto e fala estão perfeitamente sincronizados.

feitos somente no centro do país. O surgimento da discoteca nos Estados Unidos dos anos 70 substituiria o músico ao vivo pelo som mecânico, dando início a quarta crise. Isso foi sentido pelo cenário musical, mas como Vedana conta, movimentos contrários asseguraram a permanência de casas de shows com música ao vivo na cidade. No capítulo seguinte, Vedana falou sobre a trajetória do “Jazz Espia Só”<sup>24</sup> que iniciou suas atividades pelos idos de 1923 com os seguintes instrumentos: flauta, violão, cavaquinho, bandola<sup>25</sup>, violino, ganzá e caixa clara (ainda sem bateria). Tocavam em sociedades carnavalescas e serestas regadas a choro e valsa. É importante ressaltar a importância dos vapores da Companhia Costeira de Navegação, que faziam a rota Rio de Janeiro-Porto Alegre, pois eram a única ligação com o centro do país e fonte de informações musicais para o *Espia Só* e outros grupos do estado. A vinda de Pixinguinha, com seu grupo Os Oito Batutas, ao sul em 1926, a convite da cervejaria Brahma, mudaria o rumo do Regional Espia Só. O contato direto com Pixinguinha resultou na possibilidade de conseguir arranjos impressos vindos do Rio de Janeiro e agora alterando seu nome para *Jazz Espia Só*, a orquestração do grupo passou a usar bateria, sax alto e soprano, flauta e trombone de pisto, posteriormente trombone de vara, baixo-tuba, banjo e percussão. Neste momento foi também incorporado um cantor que, para amplificar sua voz, usava um megafone<sup>26</sup>, antecessor do microfone. Nessa época tocava-se choros, polcas, tangos, valsa, havaneiras, *schottish* e marchas. Importante ressaltar que neste momento o samba ainda não tinha uma definição específica e o maxixe era proibido por sua suposta eroticidade. Em 1927 com a inauguração da PRC-2 – Rádio Sociedade Gaúcha, o microfone foi importado dos Estados Unidos e substituiu finalmente o megafone.

O livro segue com capítulos dedicados a cada um dos “grandes músicos” porto alegreense, segundo as concepções de Vedana, como Paulinho Antônio

---

24 Grupo instrumental criado na cidade de Porto Alegre em 1923 pelo flautista Albino Rosa. Inicialmente o grupo se chamava Regional Espia Só e tinha a seguinte formação: Albino Rosa, direção musical e flauta; Binga, 1º violão de seis cordas; Marino dos Santos, cavaquinho e bandola, que é uma espécie de bandolim; Paulino Mathias, 2º violão; Veridiano Farias, violino; Severo, ganzá, e Herald Alves, caixa clara. O nome do grupo surgiu a partir do sucesso do samba carnavalesco “Espia só?”, de Maximiliani F. da Costa, gravado por J. B. de Carvalho pela Parlophon em dezembro de 1931

25 Instrumento da família do bandolim.

26 Instrumento cônico de aproximadamente 60cm feito de lata.



Mathias, “Mô-Nêgo” (1910 – 1977), o saxofonista Marino dos Santos (1908 – 1990), Levino da Conceição (1895 – 1955) e Paulo Coelho (1910 – 1941). Este último que foi um importante pianista gaúcho que, em uma temporada na Argentina para a inauguração da rádio municipal de Buenos Aires, recebeu um convite para realizar uma gravação que presenteia a posteridade com a sua composição “Alto do Bronze”, com Marino dos Santos no sax. Na visita de Pixinguinha ao sul, este tentou convencer Paulo Coelho a seguir com ele para o Rio de Janeiro, o que não pareceu interessar ao pianista. Outro grande compositor e clarinetista citado é Marcelino Correia cuja obra não foi gravada mas está disponível online, em partitura, no site da Casa do Choro<sup>27</sup>. Finaliza com o flautista Piratini (Antônio Francisco Amábile) fundador da Casa do Artista Rio Grandense, casa que, até hoje, acolhe artistas idosos.

No capítulo intitulado “Acordes e Cafés”, encontrei uma legenda escrita com caneta vermelha e preta, indicando que daqui para frente os músicos que Argus Montenegro (autor das anotações) conheceu, serão sublinhados de vermelho e os que ele apenas ouviu falar, em preto. Argus também acrescenta informações dos lugares em que tocou e dos músicos que estiveram a seu lado. O parágrafo iniciou ressaltando a semelhança de Porto Alegre com a capital da Argentina, Buenos Aires, pelos seus cafés e confeitarias com música ao vivo. Isso tornava Porto Alegre uma cidade bastante avançada para sua época. Outro fato que reafirma esta semelhança é a semanal apresentação de cantores e orquestras estrangeiras, geralmente da Argentina, nestes cafés. Lembro-me de certa vez ouvir Zé Montenegro falar que músicos internacionais ou turistas achavam que a capital do Rio Grande do Sul era Buenos Aires. Talvez a semelhança entre as duas cidades somada ao fato de músicos porto-alegrenses tocarem em rádios por lá e argentinos aqui, seja uma possível hipótese para a confusão. A seguir, Vedana fez um importante panorama histórico dos cafés e confeitarias, com seus músicos e orquestras que abrange os anos de 1920 a 1971.

---

27 Disponível em “<http://www.casadochoro.com.br>”.

Seguindo em frente, o assunto abordado foi a influência da “Era do Swing” norte-americana nas formações dos conjuntos porto-alegrenses. Vedana (ano 1987, p.66) escreve:

Alguns conjuntos continuaram fiéis aos sete instrumentos<sup>28</sup> (instrumentação tradicional americana), outros tentaram adaptar-se aos “naipes” dos *swingmen*, para não desaparecerem. No nosso caso, foram acoplados mais dois instrumentos “típicos”, violino e bandoneón, ao conjunto, em virtude de os agrupamentos musicais terem a necessidade de tocar também valsas e tangos.

Esse movimento culminou na decadência das orquestras com as TVs locais tornando-se simples repetidoras do centro do país e com a explosão da *beatlemania*. Vedana terminou o capítulo com mais um panorama, só que agora no que diz respeito às orquestras que existiram na cidade.

Minha leitura chegou na metade do livro onde encontram-se fotos dos músicos e orquestras citadas anteriormente, fotos estas cedidas por inúmeros colaboradores que foram citados na seção de agradecimentos.

Depois de falar sobre a riqueza musical encontrada nos cafés e confeitarias de Porto Alegre, Vedana partiu para a noite da cidade onde encontraríamos estes mesmos músicos tocando em cabarés, boates, *dancings* e *night clubs*, nomes estes que transpiram a influência francesa e americana na vida noturna. Foi destacado pelo autor uma diminuição na quantidade de instrumentos de sopro nos conjuntos de jazz, por volta de 1954. Novamente o autor fechou o capítulo com um levantamento das casas noturnas e dos músicos pertencentes a essa cena musical sulina. Ressaltou o desaparecimento destas mesmas casas noturnas no fim dos anos 70 devido à década anterior ter sido de forte censura federal<sup>29</sup>.

Na página 143, onde apareceu o nome de Argus Montenegro como músico do Mexican Club, em 1963, encontrei a seguinte anotação feita pelo mesmo: “Bááááááááááá! Aqui foi o exato momento que o pau pegou nos

---

28 Sax, trompete, trombone, piano, guitarra, baixo acústico e bateria.

29 A ditadura militar no Brasil, ou Quinta República Brasileira, foi o regime instaurado em 1º de abril de 1964 e que durou até 15 de março de 1985, sob comando de sucessivos governos militares. De caráter autoritário e nacionalista, teve início com o golpe militar que derrubou o governo de João Goulart, o então presidente democraticamente eleito. O momento mais duro do regime é marcado pelo Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, que deu poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados.

bateristas! (A semicolcheia pegando pra valer)". Ao lado da escrita de Argus, encontrei também a notação musical do ritmo a que ele se refere. São dois compassos em ritmo dois por quatro onde todo o compasso é preenchido por semicolcheias no *ride* de condução e a "pedalada do samba", como é tradicionalmente conhecida pelos bateristas, onde cada tempo é composto por um bumbo em colcheia seguido pela marcação do *Hi-hat* em semicolcheia e mais um bumbo em semicolcheia. Essa "pedalada" se repete em todos os tempos do compasso.

*Boite Las Vegas*

1963 – Rua Voluntários da Pátria (proprietário: Amílcar Ferreira).  
Músicos: Wilson Baraldo (piano), Maia (bateria), Norberto (guitarra), depois Rony (guitarra), "Passo Triste" Jurandir (cantor), "Bello" (baixo acústico), "Bahiano" (cantor), "Suíssa" (trombone), "Bica" (sax tenor), depois Dorival (cantor).

*Mexican Club*

1963 – Rua Voluntários da Pátria (proprietário: Amílcar Ferreira).  
Músicos: "Cidinho" (piano), Argus (bateria), "Suíssa" (trombone), "Pernambucozinho" Severino (pistão), Catulo (guitarra), Hermes Corrêa (cantor), "Bello" (baixo acústico), "Betinho" (pandeiro), mais tarde "Cajá" (pandeiro) e Dorival (cantor).  
Na Típica: Sady (bandoneón), "Bello" (baixo acústico), e "Alarcon" (cantor).

*AQUEL FOI O EXATO MOMENTO QUE O PAU PEGOU NOS BATERAS! (A SEMICOLCHEIA PEGANDO PRA VALER).*

1964 – Rua Voluntários da Pátria, 44.  
Músicos: "Sessenta" (pistão), Arthur Elsner (piano), "Azeitona" (cantor e pandeiro), "Suíssa" (trombone), Antero (sax tenor), Antenor (bateria), depois "Marreco" (bateria).  
Na Típica: Giovani Porzzio (piano), Belleti (violino), Antero Pacheco (baixo acústico), Romero Rodrigues (bandoneón).

*Boite Rialto*

1964 – Rua Voluntários da Pátria.  
Músicos: "Sabiá" (sax tenor), "João do Pandeiro" (pandeiro), Walter (guitarra), "Adãozinho" (bateria), Lindomar (acordeão), "Suíssa" (trombone).  
Na Típica: Juvenal de Paula Guedes (bandoneón), Maximílio (violino), Padilha (piano).

*Boite Chantecler*

1964 – Rua Voluntários da Pátria.  
Músicos: "Zé Bocão" (pistão), "Periquito" (sax alto), "Suíssa" (trombone), "Veíinho" (bateria), "Neguinho Schmidt" (cantor e pandeiro), "Antoninho" Menezes (piano, que, quando vinha o carnaval, trabalhava fantasiado de Pierrô, que ele mesmo fazia, pois era também alfaiate).

143

Imagem 1: Anotações no livro "Jazz em Porto Alegre" [Arquivo: Zé Montenegro].

Na página seguinte, no parágrafo ocupado pela Boate Bambu, encontrei mais anotações do baterista Argus Montenegro. Ele escreveu que tocou nesta boate de 1966 a 1968 com os músicos Paulo Pinheiro<sup>30</sup> (piano) e Fernando Collares (canto). Acrescenta que o baterista “Marvel”, citado por Vedana, entrou em seu lugar quando ele foi viajar, pela primeira vez, para os Estados Unidos em janeiro de 1969. Argus escreve: *“Aqui eles estavam de boca aberta e nunca mais fecharam”*. A página seguinte segue com anotações que dizem *“Argus também”* para indicar os bares que ele também tocou além de uma que diz: *“também toquei aqui com Canela e Belo. Muito aprendi com Belo”*. A sua assinatura fecha a página. Mais adiante, no parágrafo que fala do Restaurante Corujão, encontrei uma espécie de desabafo do nosso baterista que diz: *“Aqui eles não achavam mais o tempo forte em 2/4, achavam que eu estava louco”*, e no espaço em branco da página ao lado ele escreveu:

De 1962 a 1975 eles pensavam que eu era de outro planeta. Levada de samba em 2/4, mínima = 132 Bpm. Eles pensavam que as minhas mãos eram quebradas. Eles pensavam nas coisas que eu falava na época, que eu estava muito mal da cabeça.

A radiofonia em Porto Alegre foi um movimento bastante importante e que fortaleceu o cenário musical pois a concorrência entre as rádios gerava bons pagamentos e oportunidades de emprego para os músicos. Vedana dedicou um capítulo falando deste movimento efervescente ocorrido por volta de 1927 e liderado pelas emissoras: Rádio Gaúcha, Rádio Difusora e Rádio Farroupilha. Em 1959 inaugurou-se a TV tendo a TV Piratini como pioneira. Estas emissoras, que tinham tudo para continuar contribuindo com o mercado musical de Porto Alegre, em certo momento resolveram se tornar repetidoras das centrais geradoras do eixo Rio e São Paulo causando uma crise no meio musical. O autor concluiu com um desabafo sobre como as oportunidades que eram muitas - cafés, confeitarias, boates, rádios e TVs -, foram se extinguindo. Ao final, mais um importante panorama histórico feito com a radiofonia local e seus músicos.

Os dois últimos capítulos do livro trouxeram histórias dos músicos citados e uma série de gírias, algumas usadas até hoje, que foram concebidas por estes incríveis musicistas.

---

30 Irmão de Adão pinheiro, também pianista. Adão Pinheiro possuía um trio com Argus Montenegro.

Sobre a bibliografia do autor, Argus escreveu: *“Eu sou um baterista brasileiro autóctone, da bossa nova é claro”*, junto com seu registro do Sindicato dos Músicos. Ao lado explica: *“Autóctone quer dizer habitantes primitivos”*.

### Capítulo 3. No campo / a bordo

*“Neste barco o Primo Quintet fez música,  
pelo mundo ou boa parte dele”.*  
Argus Montenegro

*“A lição de como tocar foi dada pelo experiente Argus,  
um mestre da bateria no quinteto liderado por Adão Pinheiro”.*  
Osvil Lopes em Folha da Tarde, 31 de agosto de 1976.

Diário de campo, 05 de julho de 2016.

Nos dias 21 e 22 de junho aconteceram no Instituto de Artes da UFRGS, as apresentações de trabalhos no Colóquio de Música Popular. Foi uma oportunidade para os possíveis formandos de 2016 apresentarem seus projetos de graduação e obterem da banca, composta de dois professores além do orientador, sugestões e críticas a serem pensadas para a qualificação dos trabalhos.

A minha apresentação ocorreu na terça-feira, dia 21, às 14h10min. Neste mesmo dia, na parte da manhã, conversei com a minha orientadora Luciana Prass. Nesse encontro tivemos a oportunidade de discutir sobre alguns argumentos e refrescar algumas reflexões, encontros esses que foram constantes nesse primeiro semestre e contribuíram em grande escala para essa caminhada. Voltando à apresentação, fiz um breve panorama sobre o surgimento da bateria, sua chegada ao Brasil, finalizando com as informações colhidas até aquele momento sobre o baterista gaúcho Argus Montenegro, principalmente em suas anotações no livro “Jazz em Porto Alegre”<sup>31</sup> de Hardy Vedana, obtido através do contato com seu filho e meu professor de bateria, Zé Montenegro. A banca, composta pelos professores Reginaldo Gil Braga e Julio Herrlein, traçou comentários positivos sobre o meu trabalho além de ótimas sugestões. Foi um momento muito gratificante e que me deu ânimo e impulso para continuar minha etnografia sobre Argus com Zé Montenegro.

As aulas de bateria continuaram acontecendo e já fazia algum tempo que um livro na estante me chamava a atenção por ter sua capa personalizada, o

---

31 VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987. 184p.

que, devido ao meu contato com o livro de Hardy Vedana, me levava a crer que Argus havia passado por ele.

Na manhã da terça-feira, dia 05 de julho de 2016, em mais uma de minhas aulas com Zé, decidi pedir o dito livro emprestado.

O livro se chama “A Fascinante Terra do Fogo”<sup>32</sup>, escrito pela artista plástica e cronista Laura Bohn<sup>33</sup>, e se trata de um diário de viagem da autora à região no extremo sul da América Latina, conhecida como “Terra do Fogo”.

Na capa, o manuscrito dizia “4 anos depois deste livro ser escrito, fomos 4 vezes à Terra do Fogo” entre aspas “Primo Quintet”. Primo Quintet era o nome da banda de música, na qual Argus Montenegro era o baterista, contratada pela Companhia de Navegação Espanhola Ybarra Y Cia, dona dos navios Cabo San Vicente e Cabo São Roque, para animar os cruzeiristas. O mais interessante era que isso confirmava a minha intuição de que Argus estava ali e mais, ele estava ali duplamente: tanto através dos manuscritos no livro como nos lugares que o livro descreve.

Abrindo o livro, na capa da autora, sou surpreendido por uma enxurrada de anotações. A primeira delas diz o seguinte: “É realmente inacreditável que eu tenha ganho algum salário, para ver tudo que eu vi neste navio! Valeu por uma vida inteira”.

Logo depois, onde aparece o nome da autora, Argus escreve as palavras “minha amiga”. Conversando com Zé, fui informado de que em uma destas viagens de Argus, a autora Laura Bohn estava presente, talvez refazendo essa aventura, a qual é tão exaltada por ela em seu livro/diário. Neste encontro, Argus teria adquirido o livro e se tornado amigo de Laura e inclusive teriam trocando correspondência posteriormente.

No manuscrito seguinte lê-se:

---

32 BOHN, Laura. *A Fascinante Terra do Fogo*. Editora: Rotermund, 1967. 170p.

33 Segundo Vinícius Bossle, que escreve a apresentação do livro, Laura é natural de Novo Hamburgo e formou-se no Curso de Artes Plásticas pela Escola de Artes da UFRGS, hoje conhecido como Instituto de Artes e que abriga o Curso de Bacharelado em Música Popular o qual possibilitou o presente trabalho. Laura também foi cronista da Folha da Tarde, um Jornal Porto-Alegrense.

“Estivemos na Terra do Fogo por 4 vezes, embarcados no Cabo San Vicente, (San), Vicente, em 1970, 4 anos depois de ser escrito este livro pela escritora Laura Bohn.”

“PrimoQuintet, Brasil”.

Aqui podemos identificar uma divergência com relação à data da primeira viagem de Argus. O que aqui aparece como sendo 1970, nas anotações do livro “Jazz em Porto Alegre”, leva a data de janeiro de 1969. Talvez a viagem de 1970 não tenha sido a primeira, mas sim aquela que permitiu o encontro com Laura e a aquisição do livro.

Vale considerar que se tem a assinatura de Argus Montenegro após cada manuscrito.

Argus tomou o cuidado de sublinhar informações que ele julgou importante como países, nomes e lugares e também anotou, nas muitas imagens presentes no livro, observações levantadas pela autora, em outros momentos da leitura, assim como seus próprios pensamentos. Procurei descrever algumas dessas anotações, as que julguei mais valiosas, e a página onde elas ocorrem para que possamos entender um pouco desta trajetória assim como, um possível leitor do livro de Laura, possa ter a mesma experiência de descoberta que tive.

Pois bem, logo após o capítulo de apresentação (p. 9) temos um mapa da região sul da Argentina e Chile. Em uma flecha desenhada entre a Isla Grande de Chiloé e o continente, Argus escreve: “Aqui grande temporal, BÁÁÁÁÁ! Quase que deu pra nós”.

Ele também indicou a distância entre a última ilha da Terra do Fogo, Isla Hornos, e a Península Antártica que é de 1046km, informação dada pela autora.

Na página seguinte (p. 10) encontrei a foto do Cabo San Vicente, segundo Laura, o “Cisne Branco” da Companhia de Navegação Espanhola Ybarra y Cia. S. A. Nesta foto Argus escreveu: “Neste barco o Primo Quintet fez música, pelo mundo ou boa parte dele”. E ainda: “Este Navio me levou para conhecer o Tio Sam em janeiro de 1969”.





Imagem 2 - Cartão postal enviado por Argus a sua esposa. Nele a imagem da cidade de Ushuaia, na Terra do Fogo. [Arquivo: Zé Montenegro]

Podemos perceber novamente a menção da data janeiro de 1969, agora claramente indicando ser a data da sua visita aos Estados Unidos.

Na página 31 onde encontrei a foto de um grupo de pessoas em um treino de salvamento, pude identificar quem era a escritora graças à legenda feita por Argus que indicava ser a primeira à direita.

O único relato musical que encontrei no livro de Laura Bohn está no capítulo 4 intitulado “O Gran Salón e os donos da divina Música”. Nele ela fala sobre um grupo de música centro-americana chamado “Los Aldeanos” e que seus integrantes eram componentes da orquestra espanhola “Sky”, também presente. Eles se chamavam Eugenio Macias (cantor), Luiz Reiriz Romero (Acordeonista), Herman Moral Iglesias (Pistão e Canto), Manuel Bello (Piano e Órgão eletrônico) e interpretavam sucessos franceses e italianos. Falou do sucesso que fazia a música Zorba's Dance (Sirtaki) de Mikis Theodorakis e mencionou que a música brasileira também estava presente, mas não citou músicas ou se havia algum grupo de música brasileira tocando, provavelmente não.

Depois de fazer um breve relato sobre a boa interpretação e aparência dos músicos e acrescentar que “a cumbia (dança andina) também fazia o seu sucesso”, Laura mencionou um segundo conjunto musical chamado “The

Chesters” que era um ótimo conjunto à semelhança do Beatles, agradando a nova geração.

Outro fato curioso é a menção de serem 4 orquestras que animavam os cruzeiristas, no entanto, só foram claramente identificadas três.

Esta diversidade de conjuntos e gêneros musicais presentes no navio era algo que também me foi contado por Zé Montenegro, que disse que nas viagens feitas por Argus havia orquestras de Jazz e música cubana que revezavam o palco com a “Primo Quintet”, que tocava música brasileira. Isso me levou a pensar na hipótese de que um certo material didático, manuscrito por Argus Montenegro e estudado por mim em aulas com Zé, fosse um resultado destas viagens, pois nele encontramos, além dos ritmos brasileiros, “levadas” de salsa e ritmos afro e centro americanos. Esta hipótese me pareceu plausível levando em conta a dificuldade de acesso à informação da década de 70.

Como pude observar, a maioria das levadas escritas estão datadas da primeira metade da década de 60 e outras como o “Funky” e o “Samba com vassourinhas”, da década de 90 além da “Salsa Clave” que não possui data, ou seja, sem nenhuma relação com o período das viagens, o que falseou a minha hipótese.

Quando conversei sobre isso com Zé Montenegro, fiquei sabendo que Argus não tinha conhecimentos avançados em teoria musical, mas havia tomado algumas aulas com sua esposa, Pegui Montenegro, que era acordeonista e havia estudado teoria e solfejo. Argus só foi desenvolver esse conhecimento com Zé Montenegro nos anos 90 quando então pôde transcrever seus ritmos, alguns datados dos anos 60. De toda forma, Argus relatou em seu documentário “Argus Montenegro e a Instabilidade do Tempo Forte” (20’), que ao ver uma banda de Calypso composta por africanos que tocavam em tambores de petróleo, pegou uma caneta e escreveu esse ritmo, inclusive mostrando-o no registro.

1ª LEV. KEY: Δ COWBELL

RITMO CENTRO AMERICANO  
AUTOR:  
ARGUS MONTENEGRO  
1962.

2ª LEV. Δ FRO

AUTOR:  
A. MONTENEGRO  
1960.

BASS DRUM HI-HAT HI-HAT HI-HAT HI-HAT HI-HAT HI-HAT

3ª LEV. BRUSHES

MAO DIREITA - R. MAO DIREITA - R.

MAO ESQUERDA - L. MAO ESQUERDA - L.

SLIDE SLIDE

4ª LEV. "SAMBA"

AUTOR:  
A. MONTENEGRO  
1962.

MUDANÇA NOS PÉS. MUDANÇA NOS PÉS. XAXADO

GERDAU

Imagem 3 – Levadas 1 a 4 [Arquivo: Zé Montenegro].



5ª LEV. "FUNKY"  
A. MONTENEGRO  
10.3.1995

6ª LEV. "SALSA CLAVE"  
ESTA PEDALADA É MINHA

7ª LEV. LEVADA  
EXERCÍCIO  
AUTOR  
Argus Montenegro

8ª LEV. SAMBA-BRUSHES  
ARGUS MONTENEGRO  
1994.

9ª LEV. SALSA  
AUTOR:  
ARGUS MONTENEGRO  
1961.



Imagem 4 – Levadas 5 a 9 [Arquivo: Zé Montenegro].

Segui minha leitura até encontrar a foto do “Plaza Muños Gamero” (p. 65) localizado em Punta Arena. Aqui a autora descreveu sua visita ao Plaza em que não se hospedou. O que me chamou a atenção nesta foto é uma flecha que aponta para uma das janelas. Será que Argus chegou a se hospedar aí neste específico quarto? Segundo Zé Montenegro, sim!

Quando cheguei no capítulo final encontrei um mapa com o clássico “BÁÁÁÁ” apontando Hornos, última ilha que integra a Terra do Fogo, a 1046 km da Península Antártica. Quando virei a página, encontrei um relato que descreve um pouco do que Argus estava sentindo depois de um longo período distante de casa: “Medo, muito medo, muita saudade do nosso Brasil”.

Na página em branco que antecede o capítulo final, encontrei um manuscrito que descreve de maneira descontraída o sucesso da “Primo Quintet”, segundo Argus: *“Primo Quintet – a gente arreventou a boca do balão e os gringos ficaram sem voz! O garçom passou e eu fiz um autógrafo na bandeja dele. Ele nunca mais falou comigo”*.

Ao final do livro encontrei mais dois manuscritos. O primeiro indicava a formação completa da banda, o qual exponho na íntegra abaixo:

“Primo Quintet”

Piano – Cidinho – New York

Keyboard – João P. Primo – Brasília

Baixo – João Castanheira – Falecido

Bateria – Argus Montenegro – Porto Alegre

Sidnei – Cantor – Nunca mais vi

“Argus Montenegro o Baterista mais mariado do mundo”.



Imagem 5 – Em 13/09/1969. Da esquerda para a direita: Argus Montenegro, João Castanheira, João P. Primo, Cidinho e Sidnei.

Sobre o comentário final, Zé Montenegro me contou sobre a dificuldade passada pela banda para se acostumar ao balanço do navio.

No segundo manuscrito, Argus fez uma reflexão sobre a viagem: “É lindo e parece que foi um sonho! OBS: Eu vi tudo isto 4 anos depois do livro ser escrito. A gente arrebentou a boca do balão, em matéria de Banda!”

No verso do livro encontrei novamente a formação da banda com um integrante a mais:

“A banda era composta só de gurus.  
1) João Peixoto Primo – Teclado elet.  
2) João Castanheira – Baixo elétrico  
3) Cidinho – Piano Acústico  
4) Argus Montenegro – Bateria  
5) Sidnei – Cantor  
6) Renato Axelrud – Flauta e Sax-Tenor  
BÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁ!”

Diário de campo, 12 de julho de 2016.

Depois da leitura do livro de Laura Bohn, “A Fascinante Terra do Fogo”, juntamente com os relatos manuscritos por Argus Montenegro, no mesmo livro, fui à minha aula semanal com Zé Montenegro determinado a validar ou falsear algumas conclusões que acreditava terem chegado através da leitura. Algumas se provaram realmente verdadeiras, outras nem tanto...

Acreditava que o músico Cidinho, citado como residindo nos Estados Unidos, fosse a pessoa que Argus menciona em seu documentário, como sendo o responsável pela oportunidade de tocar no cruzeiro. No entanto esta foi uma conclusão equivocada. Zé me contou que essas indicações residenciais depois do nome de cada integrante da banda foram feitas posteriormente e que o responsável pelo convite seria na realidade João Peixoto Primo.

Aproveitando a oportunidade, Zé me contou a história de Cidinho que também contém fatos bastante curiosos.

Zé me falou que em um show que Argus teria feito em Santa Maria teve a oportunidade de tocar com um jovem acordeonista - Cidinho. Ele gostou tanto da musicalidade do garoto que pediu para a mãe do mesmo a permissão para o garoto seguir com eles para Porto Alegre. Cidinho morou com Argus e participou



da Primo Quintet no Cruzeiro Espanhol e após essa experiência, fixou residência nos Estados Unidos. O mais interessante foi a foto que Zé me mostrou de Cidinho em uma visita realizada por ele a Zé Montenegro no ano de 2015, quando o mesmo passava um tempo no Brasil.

Falamos também a respeito das 4 viagens feitas por Argus a bordo do Cruzeiro e que sim, ocorreram entre 1969 e 1970. Combinamos de em um próximo encontro olharmos o passaporte de Argus para obtermos as datas precisas das viagens assim como os locais em que ele esteve.

Diário de campo, 19 de julho de 2016.

Neste dia, como combinado na aula anterior, pude olhar o passaporte de Argus Montenegro assim como alguns recortes de jornais que, com a autorização de Zé Montenegro, tratei de fotografar.

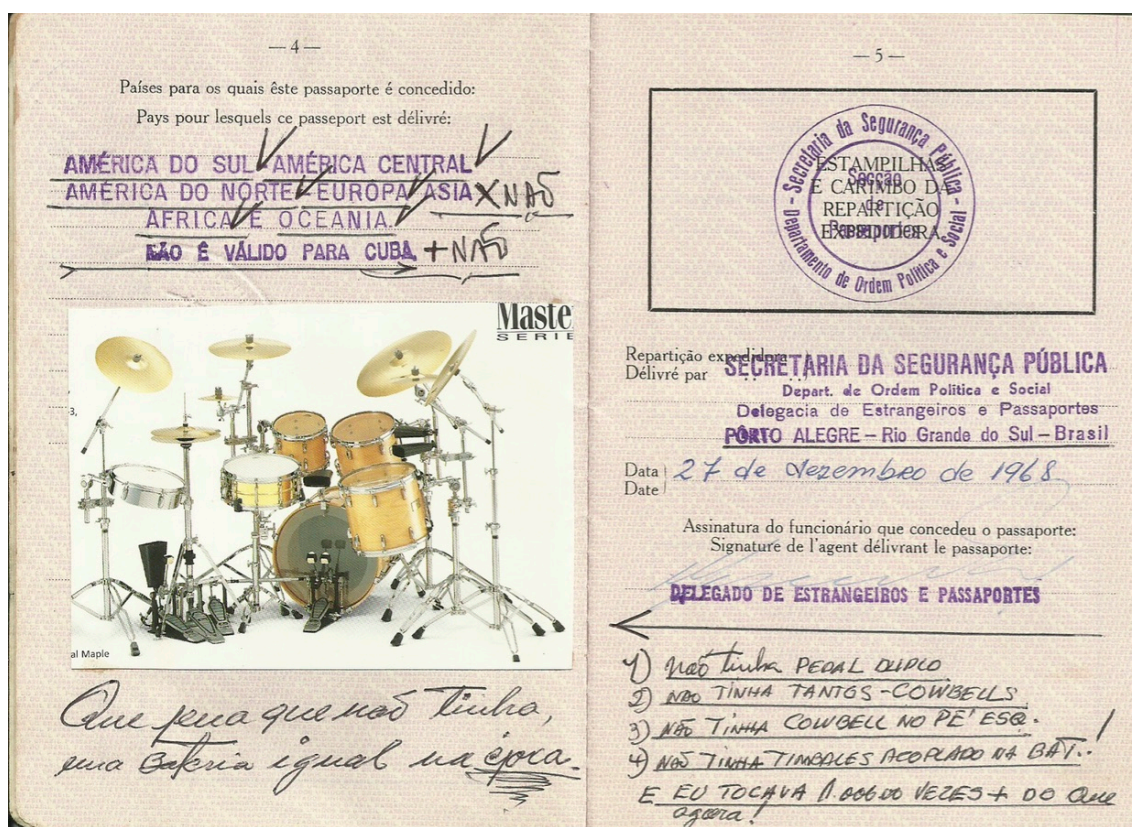


Imagem 6 - Passaporte de Argus Montenegro. [Arquivo Zé Montenegro].

O passaporte encontra-se no nome de Argus Taumaré Leite Montenegro, na profissão de músico, e foi emitido em 27 de dezembro de 1968 com permissão

de entrada para os países da América do Sul, América Central, América do Norte, Europa, Ásia, África e Oceania, não sendo válido para Cuba. É importante lembrar que a década de 60 foi um período de tensão entre Cuba e Estados Unidos. Acima podemos ver os lugares em que Argus esteve através de suas marcações.

A foto a seguir traz o visto de embarque datado de 17 de janeiro de 1969 no Porto de Santos. Zé me contou que foram 4 viagens durante os anos de 1969 e 1970, com apenas um visto. Elas duravam em torno de 4 meses cada uma com intervalo de mais ou menos 10 dias. Acredito que esses intervalos ocorriam no próprio Porto de Santos, em São Paulo, ou talvez em outros lugares. Durante esse período Argus não retornou a Porto Alegre.

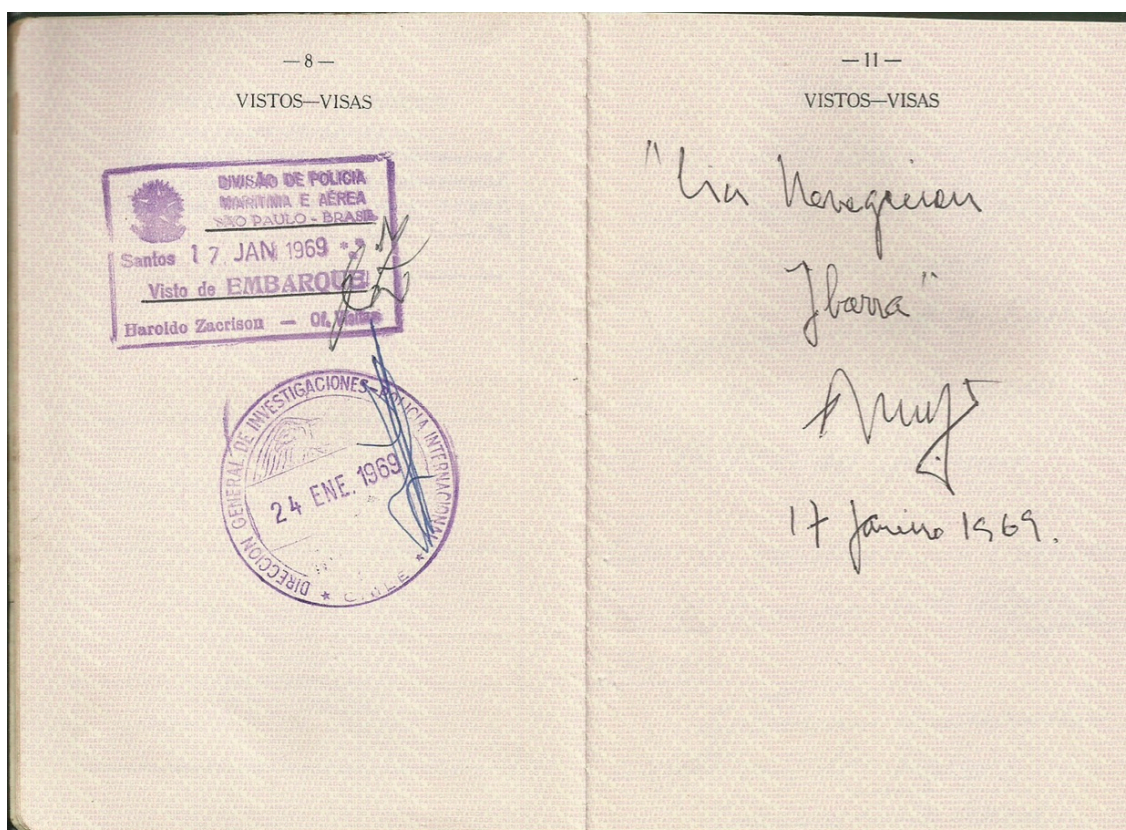


Imagem 7 - Visto de embarque. [Arquivo Zé Montenegro].

No manuscrito a seguir, deixado por Argus em seu passaporte, encontrei dados referentes ao valor monetário recebido pelo trabalho em comparação à Boite Bambu (3.500,00 cruzeiros em Cabo San Vicente e Cabo San Roque para 360,00 em Porto Alegre), local onde Argus tocava até antes de embarcar no cruzeiro e que também é citada no Livro de Hardy Vedana (Vedana, 1987, p.



144). Zé mencionou a dificuldade enfrentada por Argus para enviar dinheiro para sua família, em Porto Alegre, devido aos trâmites de conversão do dólar.

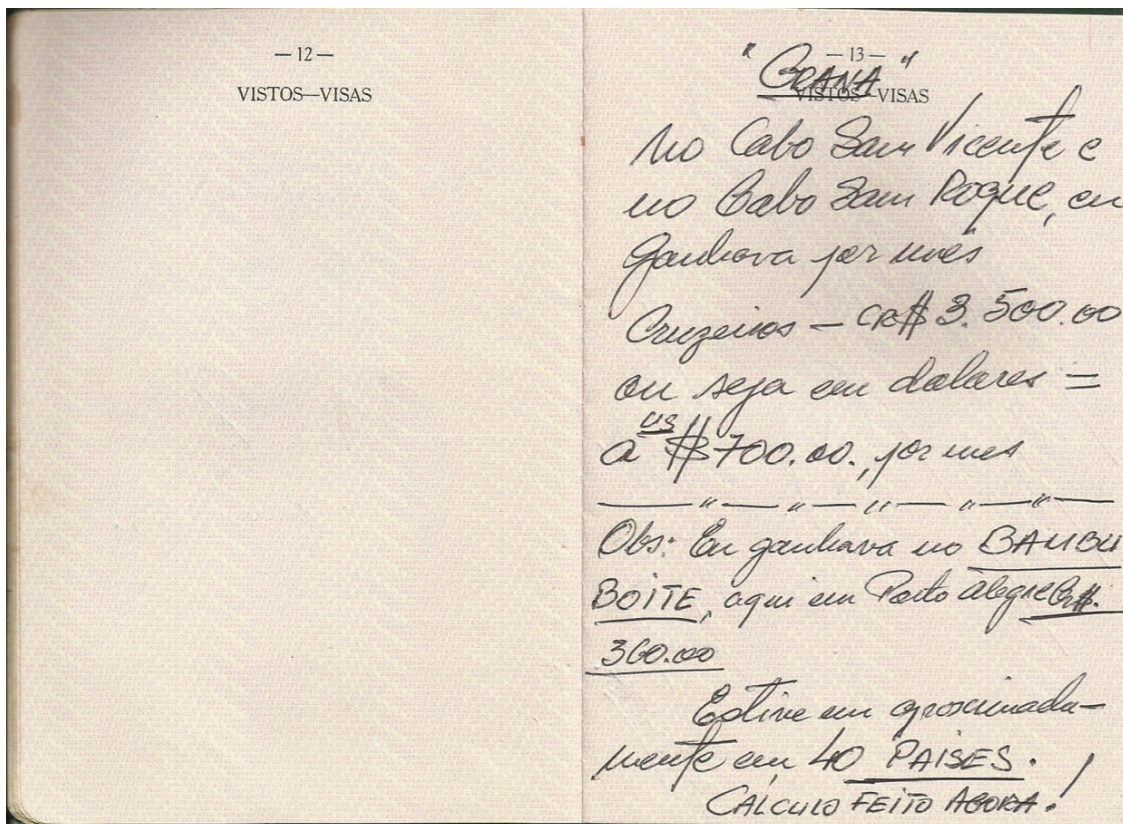


Imagem 8 - Renda mensal. [Arquivo: Zé Montenegro].

## Capítulo 4 - Paralelo 30º

*“A lição de como tocar foi dada pelo experiente Argus, um mestre da bateria no quinteto liderado por Adão Pinheiro”.*

Osvil Lopes em Folha da Tarde, 31 de agosto de 1976

Juntamente com o passaporte de Argus, Zé me mostrou uma quantidade muito grande de recortes de jornais. Ele escolhia alguns, de uma maleta cheia deles, e me passava. As reportagens que exponho a seguir relataram um evento de Jazz, chamado “Jazz Paralelo”, que viria a ocorrer no Auditório da Assembléia Legislativa de Porto Alegre no dia 26 de agosto de 1976. O evento foi produzido pelo jornalista Juarez Fonseca e por Emilio Chagas, com promoção da Rádio Continental e Revista Paralelo, a qual seria lançada pelo evento e passaria a circular em outubro do mesmo ano.

Na reportagem a seguir temos informações completas do evento, dos músicos e dos responsáveis pela realização do mesmo, destaque para o cartaz que foi feito por Luís Fernando Veríssimo. Através da leitura desta divulgação, fica evidente o objetivo de valorizar os músicos de Jazz da cidade que “não se apresentam por falta de oportunidade e pela deficiência empresarial de Porto Alegre”. A matéria informa que o espetáculo vai apresentar as duas tendências do Jazz: “o Cool-Jazz, mais cerebral e intimista, e o estilo da costa oeste americana, mais balanceado e cru”. Segundo *Mark C. Gridley (2000)*<sup>34</sup> estas definições são usadas por jornalistas, historiadores e gravadoras em uma necessidade de classificar as diferentes vertentes do jazz e em todo tipo de classificação iremos encontrar exemplos extremos que parecem não se encaixar em nenhuma, ou mesmo fazer parte de todas as categorias, além disso, os músicos costumam transitar entres esses estilos em seus discos e performances. É bastante incomum encontrarmos essas distinções na linguagem dos músicos de Jazz.

---

34 GRIDLEY, Mark C. Clarifying labels: Cool Jazz, West Coast and Hard Bop. Volume 3. November, 2000. Disponível em: [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/Clarifying\\_labels.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/Clarifying_labels.shtml). Acesso em 24 de julho de 2016.





Imagem 9 - Evento Jazz Paralelo. [Arquivo: Zé Montenegro]

O Bebop é um estilo de Jazz que se desenvolveu em meados de 1940 como um estilo de Jazz para ser ouvido e não dançado. Por não possuir mais este compromisso com a dança, os músicos começaram a explorar harmonias avançadas, síncopes complexas, acordes alterados, substituição de acordes, frases assimétricas, harmonias intrincadas e a desenvolver cada vez mais a improvisação. Os bateristas de “Swing” mantinham um pulso constante no bumbo e Hi-Hat, imprescindível para a dança, e interagindo muito pouco com a melodia. No Bebop, o pulso passa a ser mantido pelo Ride e Hi-Hat Cymbals deixando o bumbo e a caixa livres para interagir com a melodia e/ou com os improvisos (GLASS, 2012)<sup>35</sup>. Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Max Roach, Dexter Gordon são alguns exemplos de músicos desta vertente.

Em contraste ao Bebop, o Cool Jazz se torna bastante popular depois da Segunda Guerra Mundial. Caracteriza-se por tempos mais relaxados e

35 GLASS, Daniel. The Century Project. Directed: Daniel Glass. Producer: DrumChanel.com and Daniel Glass, 2012. 1 DVD (180min).

improvisos mais líricos se compararmos à tensão do Bebop. Também emprega arranjos, contraponto e elementos da música clássica. A obra de Debussy é bastante citada como sendo responsável por influenciar os músicos do Cool Jazz. O termo “West Coast Jazz” muitas vezes aparece como subgênero do Cool Jazz. Foi usado para caracterizar os músicos em atividade na Califórnia. Tanto no Cool Jazz como no seu suposto subgênero, West Coast Jazz, a bateria é tocada de uma maneira menos intrusiva, muitas vezes com vassourinhas. A interação com a melodia e com o improviso de outros instrumentos continua acontecendo, mas de maneira mais controlada. Podemos citar Miles Davis, Stan Getz, Chet Baker e Gil Evans como alguns dos músicos importantes dentro deste estilo.

De maneira geral é bastante complicado identificar as peculiaridades, se é que elas existem, entre o Cool Jazz e o West Coast Jazz como as citadas pelo autor da reportagem.



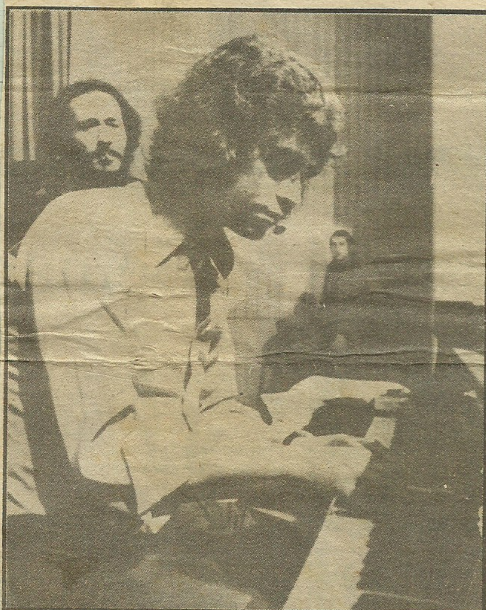
## ZERO HORA

PROGRAMADOS

26/08/1976

Adão Pinheiro,  
em Jazz Paralelo

Adão Pinheiro, 35 anos, 15 de carreira, é talvez o mais conhecido dos músicos que vão participar de Jazz Paralelo. Com uma longa atividade de pianista, ele começou quase de brincadeira num programa de rádio de Adroaldo Guerra: "Eu nunca tinha sentado na frente de um piano, e o Guerra me botou a tocar". Depois disso Adão resolveu encarar a coisa a sério, estudando durante cinco anos com o professor Victor Favalli; e não demorou muito para transformar-se num dos pianistas mais requisitados da cidade.



Adão: estamos afiados

Fama feita, Adão Pinheiro foi convidado para integrar o conjunto de Breno Sauer (até hoje lembrado com saudade por muita gente), animando muito baile e muita festa. Com Breno ele gravou dois elepês no Brasil pela Musidisc e depois viajou para o México, onde viveu dois anos e onde deixou mais três elepês gravados (Breno, aliás, continua trabalhando lá). Mas além disso, Adão carregou em seu currículo o fato de ter participado dos programas inaugurais das três emissoras de televisão gaúchas. Nos canais 12 e 5 ele trabalhou muito tempo como músico de estúdio, sozinho, acompanhando artistas de fora ou com seu trio.

Desde o início de sua profissionalização ele inclinou-se para o jazz, a partir de influências de Oscar Peterson, um dos mitos do jazz americano. Em Porto Alegre, infelizmente, o jazz ainda não tem a aceitação que merece", diz Adão. Por isso são raríssimos acontecimentos como o da próxima quinta-feira (dia 26) no auditório da Assembléia. Por isso, também, aos músicos jazzistas daqui tem restado apenas a possibilidade de reunir-se para públicos muito restritos, ou então em seções privadas, quase de ensaios, só entre eles. Atualmente Adão Pinheiro divide suas atividades de pianista em três bares noturnos: o Secret, o Saloon e o Michel. "Na verdade, além da música eu só tenho outra atividade: torcer pelo Colorado".

Em Jazz Paralelo Adão tocará com Argus (bateria), Tenison (baixo), Giba (trompete) e Geraldo (sax/flauta). Como trio ou como quinteto, eles vão apresentar, entre outras: Laura e Misty, de Erroll Garner; Bluesete, de Dave Brubeck, e alguns temas de Blues do jazz californiano. "Vai ser um negócio muito bacana, tenho certeza. E estamos afiados".

Em espetáculo único, dia 26 no auditório da Assembléia, Jazz Paralelo vai reunir oito músicos de Porto Alegre. Além do grupo de Adão Pinheiro, mais Marco Antônio (bateria), Norberto (piano/órgão) e Paulinho (sax). A produção é de Juarez Fonseca e Emilio Chagas, com promoção da rádio Continental e revista Paralelo. As 21 horas, ingressos ao preço único de 20 cruzeiros.



Adão Pinheiro Trio



Nesta outra reportagem de divulgação do evento “Jazz Paralelo” temos um pouco da história do Pianista Adão Pinheiro que também fala da precariedade da cena jazzística da cidade e adianta algumas músicas que estarão no repertório da noite do dia 26 citando “Laura e Misty de Erroll Garner, Bluesete, de Dave Brubeck, e alguns temas de Blues do Jazz Californiano” [West Coast Jazz?].

*ZERO HORA*

## Amanhã será a noite do jazz

No Auditório da Assembléia amanhã, as 21 horas, estarão reunidos os oito músicos porto-alegrenses de **Jazz Paralelo**, promoção que pretende divulgar diversos aspectos da música na cidade. Além de Argus, o baterista cuja ficha está publicada aqui, vão se apresentar: Adão Pinheiro (piano), Geraldo (sax/flauta), Giba (trumpete) e Tenison (baixo), formando um grupo. Mais: Marco Antônio (bateria), Alemão Norberto (piano/órgão) e Paulo Oliveira (sax/clarinete). Todos eles trabalham na noite de Porto Alegre, com excessão de Tenison, que atua com o grupo Pen-

tagrama. A promoção é da revista **Paralelo**, com patrocínio da loja Européia e colaboração do Departamento de Assuntos Culturais da SEC/Rádio Continental. Os ingressos já estão à venda na King's Discos (Galeria Chaves) e, amanhã, também na bilheteria do auditório: 20 cruzeiros.

### Argus



Argus Montenegro, 40 anos, toca bateria desde os 22. Aprendeu sozinho, e só muito depois resolveu estudar percussão. Em jazz ele é ligado desde essa época, como ouvinte, mais só tomou coragem de tocar a partir de seus contatos com Adão Pinheiro, Sérgio Mamão e Cidinho. Argus tem muitas histórias em sua carreira, alinhavada por grande experiência: tocou no grupo de Aristides Villas-Boas, no **Mocambo**, no **Flamingo**, com Manfred Fest e com o **Primo Quintet**, com que gravou dois discos, um deles nos Estados Unidos. Foi também ao lado de Primo que excursionou pelo mundo, conhecendo 36 países. Aprecia o estilo do jazz de Oscar Peterson e a escola de bateria de Art Blakie, embora recentemente se entusiasme com Billy Cobham.

Argus se considera um dos “teimosos” da música porto-alegrense: “ Não há mercado para o jazz aqui: mas nós, os teimosos, continuamos tocando como **hobby**, nos reunimos para trocar idéias. Depois, para mim, jazz é uma terapia”. Atualmente Argus é músico contratado do bar **Hobby Show**.

Experiência Internacional

Imagem 11 - Divulgação com trajetória do baterista Argus. [Arquivo: Zé Montenegro].

No dia que antecedeu a noite de Jazz, a matéria de divulgação traz um pouco da história do baterista Argus Montenegro, exaltando sua experiência internacional. Citou também o músico Cidinho, o qual já mencionei em diários anteriores. Contém também um depoimento de Argus sobre a escassa cena de Jazz em Porto Alegre dizendo que se considera “um dos teimosos”.



Argus

Norberto e Marco Antônio

Adão Pinheiro Quinteto

*EU GOSTEI AZAR!!!!*

## UMA NOITE DE JAZZ

Com o auditório da Assembléia lotado, oito músicos provaram, na quinta-feira, que não apenas se faz jazz de qualidade em Porto Alegre, como também é possível sua promoção e divulgação ao nível do público. Na verdade, uma primeira apresentação nos termos de **Jazz Paralelo**, era o que faltava para pelo menos sugerir outras possibilidades. Porque espalhados por inúmeros bares e casas noturnas da cidade, muitas vezes tocando a música mais comercial e burra por uma simples questão de sobrevivência, há excelentes músicos desconhecidos do grande público. Essa promoção poderá motivar outros a realizarem espetáculos

estruturados, estimulando sua criticidade e diversificando as opções necessárias ao desenvolvimento de uma movimentação musical mais consistente.

O espetáculo da Assembléia foi dividido em duas partes, apresentando-se na primeira o baterista e vocalista Marco Antônio, o tecladista Norberto e o saxofonista clarinetista Paulo Oliveira. Na segunda, o Adão Pinheiro Quinteto, com ele ao piano, Argus na bateria, Tenison no baixo, Geraldo no sax e Giba no piston. Ao final, todos se reuniram para dois números conjuntos (um deles sob insistência do público). As fotos desta página são de **Ólívio Lamas**.

Giba

Paulo Oliveira

Imagem 12 - A noite do evento Jazz Paralelo. [Arquivo: Zé Montenegro].

O espetáculo da Assembleia [Legislativa do RS] foi dividido em duas partes, apresentando-se na primeira o baterista e vocalista Marco Antônio, o tecladista Norberto e o saxofonista clarinetista Paulo Oliveira. Na segunda, o Adão Pinheiro Quinteto, com ele ao piano, Argus na bateria, Tenison no baixo, Geraldo no sax e Giba no piston. Ao final, todos se reuniram para dois números conjuntos (um deles sob insistência do público). (Uma noite de jazz: jornal Zero Hora).



31 DE AGOSTO DE 1976

# SOM-IMAGEM

Osvil Lopes

## "Jazz Paralelo" provou o acerto de um esquema

"Jazz Paralelo", promovido dias atrás no Auditório da Assembléia Legislativa, mostrou antes de mais nada que o público local tem a maior boa vontade em prestigiar os músicos gaúchos. Mesmo pagando um ingresso de Cr\$ 20,00 este público lotou o auditório, fazendo com que os responsáveis decidissem continuar o esquema, realizando em breve "Piano Paralelo", "Flauta Paralela" e outros espetáculos. Quem assistiu "Jazz Paralelo" e comenta a apresentação é nosso companheiro de FT, Jorge Olavo Carvalho Leite:

"Vê se dá força pro pessoal que tocou ontem. Afinal, além de ser gente daqui, são músicos que poucas vezes têm a oportunidade de tocar o que sabem". A recomendação de Celso Marques era desnecessária: o "Jazz Paralelo foi bom e mais do que isso, foi um sucesso".

Quando o jornalista Juarez Fonseca anunciou Marco Antônio (bateria e vocal), Paulo "Lata Velha" Oliveira (sax e clarineta) e "Alemão" Norberto (baixo e órgão elétrico), como o trio que iniciaria o Jazz Paralelo, o auditório (600 poltronas) da Assembléia Legislativa estava lotado. Foi uma frequência inesperada porque o jazz, gênero preferido por muitos na década liberal dos anos 50, não é a música consumida hoje. Mesmo assim, aproximadamente 70 por cento dos que ocupavam as poltronas do auditório eram "magros e cocotas" com suas desbotadas calças Lee.

"As primeiras músicas serviram para o aquecimento do trio e da platéia. Marco Antônio, irrepreensível como cantor, demonstra a necessidade de aprimoramento na bateria, pelo menos ao participar de um conjunto de jazz: a impetuosidade com que manipula o instrumento só é explicável no momento "do solo (dele), faltando-lhe a discrição necessária na hora dos outros. Isso se o problema não foi causado pelos amplificadores que não proporcionaram um bom casamento entre o órgão elétrico, o sax e a bateria."

"A lição de como tocar foi dada pelo experiente Argus, um mestre da bateria no quinteto liderado por Adão Pinheiro, o excelente Adão Pinheiro que juntamente com Teninson (baixo), Giba (piston) e Geraldo (sax) ultrapassaram a qualidade do trio que os precedeu. Não que fosse ruim, apenas o quinteto era muito bom."

"Mesmo assim para escutar o único jazz na noite de Porto Alegre, a recomendação vai para o bar Big Som, onde atuam Marco Antônio, Norberto e Paulo "Lata Velha". Foi neste bar, ouvindo Marco Antônio cantar "Summertime", que Juarez Fonseca teve a idéia magistral do espetáculo Jazz Paralelo, feito por músicos nossos que tiveram a oportunidade de mostrar o que sabem, a exemplo de Adão Pinheiro, limitado a um roteiro mediocre que a falta de originalidade de muitos donos de bares e boates exigem."

"Em compensação começam a aparecer pessoas sem mediocridade, a exemplo de Juarez Fonseca que está programando outros programas "Paralelos: música erudita, seresta, folklore, destinados ao mesmo sucesso do Jazz. E mais ainda: a partir de setembro são prometidas movimentadas jam sessions, nas tardes de sábado, no bar Big Som, semelhantes aos relembrados programas vespertinos do Beco das Garrafas, no Rio, em 1964, quando surgiram no cenário nacional nomes como Elis Regina e Jorge Ben."

Um elogio final: Jazz Paralelo teve outra virtude, além da boa música apresentada, pois o dinheiro dos ingressos será investido na revista Paralelo (primeiro número em outubro). Numa visão rápida do conteúdo deste lançamento, diz Juarez Fonseca: "sem muitas conceituações, o que queremos mesmo é falar das coisas que acontecem e aconteceram sobre a terra — Rio Grande do Sul — em que pisamos. Há farto, fascinante e verdadeiro material".



Em 31 de agosto de 1976, 5 dias depois do “Jazz Paralelo” ter acontecido, a crítica de Osvil Lopes informa o sucesso alcançado pelo evento assim como o destaque do quinteto de Adão Pinheiro ao dizer que: “ultrapassaram a qualidade do trio que os procedeu. Não que fosse ruim, apenas o quinteto era muito bom”. Com o curioso comentário que diz “aproximadamente 70 por cento dos que ocupavam as poltronas do auditório eram magros e cocotas com suas desbotadas calças Lee”, podemos concluir que estavam presentes um grande número de jovens interessados no Jazz. O autor também avisa que a partir de setembro irão ocorrer “Jam Sessions”<sup>36</sup> no bar Big Som, em uma alusão ao famoso Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, talvez com o intuito de criar um público para o jazz na cidade e, quem sabe, revelar talentos do sul para o mundo como o Beco das Garrafas o fez.

Este último recorte trás uma matéria falando especificamente do “Paulo Pinheiro Trio” que irá se apresentar novamente na Assembleia Legislativa do RS como atração do evento “Transas e Milongas” que o Departamento de Turismo de Porto Alegre organizou para as comemorações da semana da cidade. Na foto: Argus Montenegro (Bateria), Tenison Ramos (Baixo) e Adão Pinheiro (Piano). Detalhe para o equívoco na escrita do nome de “Tenison” que ficou “Tenius”.

A reportagem faz uma breve biografia dos músicos, agora falando um pouco mais da história de Tenison, que era aluno da escola de Música do Instituto de Artes da UFRGS e da escola de Música da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), onde tinha aulas com o professor Milton Massiadri. Argus Montenegro fala também sobre sua trajetória e da importante experiência internacional que teve ao conhecer bateristas internacionais.

---

36 É um termo que define um evento onde músicos se reúnem para tocar e improvisar sem muita preparação ou arranjos definidos.





Argus, Tenius e Adão Pinheiro

## "Adão Pinheiro Trio" confirma a qualidade do instrumentista gaúcho

"Transas e Milongas", que estreia sexta-feira na Assembleia Legislativa dentro da programação oficial da Semana de Porto Alegre, será mais uma oportunidade para o público ver de perto a excelente fase que atravessa o conjunto gaúcho, o "Adão Pinheiro Trio", que nada fica a dever aos grupos internacionais de seu gênero.

Adão Pinheiro é um pianista com mais de duas décadas a serviço de nossa música, e que se coloca entre os melhores do país. Tanto acompanhando cantores conhecidos, como fazendo seu próprio som, Adão mostra que a formação atual do trio, dificilmente será igualada. Em "Transas e Milongas", que o Departamento de Turismo de PA escolheu para a semana da cidade, Adão e seus companheiros Argus e Tenisson, têm a função de mostrar esta independência, em questões de qualidade do instrumentista gaúcho em relação aos de centros maiores. O Trio acompanhará Ivaldo, Jerônimo, Loma, Yoli e Ivo Fraga, nas partes do espetáculo em que são colocadas as músicas urbanas desses dois compositores. Os arranjos e soluções rítmicas e melódicas impostas pelo trio, são em grande parte responsáveis pelo alto nível de "Transas e Milongas".

Tenisson, que responde pelo contrabaixo, no "Adão Pinheiro Trio", estuda música com muita seriedade. É aluno da escola de Música do Instituto de Artes da UFRGS e da escola de Música da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. "Mas comecei estudando contrabaixo" — informa Tenisson — "foi mesmo com o Sérgio Mamão, que considero um dos profissionais que mais entende de música. Na OSPA, estudei com o professor Milton Massari, que também ajudou muito no conhecimento que tenho hoje sobre meu instrumento".

Tenisson já é profissional "há cinco anos, tendo atuado em alguns conjuntos daqui, até tocar pela primeira vez ao lado do Adão e do Argus e passar a integrar o Trio. Aí é que senti que poderia render tudo o que sabia, que poderia criar à vontade".

Argus Montenegro é baterista há 16 anos, tendo tocado também em vários outros conjuntos (em conjunto de baile ele ainda atua no "Caravelle"); "posso dizer que aprendi bateria sozinho, que sou autodidata. Acho que fui evoluindo aos poucos, passei por uns 10 conjuntos até chegar ao "Primo Quintet". Com este grupo e trabalhando em cruzeiros

pelos Estados Unidos. Passei três anos viajando e considero este período importantíssimo para minha formação profissional, pois tive a oportunidade de conviver e conhecer grandes bateristas internacionais".

Quanto ao estilo, os integrantes do "Adão Pinheiro Trio" afirmam que "nosso estilo pode ser definido como genuinamente brasileiro, porque não podemos fugir da condição de músicos brasileiros. Claro que temos nosso som definido, qualquer coisa como a marca registrada do Trio, o que não impede que de vez em quando a gente faça incursões em músicas do repertório de um Oscar Peterson, por exemplo. Podemos afirmar que o que fazemos é música classe "A", isso quanto à qualidade, é claro".

Mas, além das apresentações individuais, o "Adão Pinheiro Trio", possui um grande prestígio como acompanhante de cantores conhecidos. Para Tenisson, "dos cantores que já tenho acompanhado, gosto especialmente de trabalhar com a Claudia, com o Caubi Peixoto, mas principalmente com gente daqui. É uma beleza acompanhar o Ivo Fraga, a Yoli e o José Carlos".

Até há bem pouco, o "Adão Pinheiro Trio" atuava diariamente no "Calabouço", uma casa onde os três músicos podiam atuar com a mesma seriedade de um teatro.

— "O público lá para ouvir" — explica Argus — "Ninguém estava preocupado em fazer algazarra ou beber demais. Jam para ouvir o som da gente. Infelizmente, este tipo de público ainda é meio reduzido em Porto Alegre, não chegando a compensar a existência de uma casa especializada. Mas, esta situação tende a melhorar. Até aqui quem ia a um bar especialmente para se ligar na música ao vivo, para ver de perto o instrumentista, atentar para as condições técnicas de cada músico, era gente com mais de trinta anos e já com uma sólida formação musical. Porque os jovens estavam muito preocupados com o som vindo de fora".

Argus entende que os jovens "agora parecem estar se voltando para a música (e consequentemente os músicos) de seu próprio país. Como não tem surgido nada espetacular no exterior, nesta década, como Os Beatles, por exemplo, eles se deram conta que possuem aqui, os profissionais mais criativos de todo o mundo. E gente de muita técnica,



Nesta matéria o “Adão Pinheiro Trio” se define como “genuinamente brasileiro”, mas com incursões no jazz. Esta dualidade, entre o típico brasileiro e o Jazz, é bastante observada por Coelho em seu livro “Os Músicos Transeuntes”<sup>37</sup>, onde o autor segue os passos de Pixinguinha junto à trupe “Os Oito Batutas”, através de reportagens de jornais recolhidas na Argentina, no sul do Brasil e no Rio de Janeiro. No livro, Coelho discorre sobre o caráter bi-orquestral do grupo que conforme a necessidade podia assumir um formato de “Típica de Música Brasileira” ou de “Jazz Band”. Esta dualidade pode ser observada também no trio de Adão Pinheiro que, com uma formação característica do Jazz norte americano, excursiona pelo repertório “genuinamente brasileiro” e do Jazz. Em relação aos Oito Batutas, Coelho escreve:

O Mundo do Jazz e o da música brasileira, apesar de apontarem para universos de símbolos e de coisas reconhecidamente diferentes, não têm o elemento conflitivo como um fator de peso na percepção de sua concomitância. O trânsito dos músicos pelos repertórios encontra na percepção do público uma correspondência que era, quiçá, uma das chaves de seu sucesso (COELHO, 2013, p. 270).

Outra informação importante é o relato do prestígio que o “Adão Pinheiro Trio” tinha como acompanhante de cantores importantes, fato que, como citado anteriormente, fez bastante parte da carreira profissional de Argus Montenegro.

Argus fala de sua experiência em cruzeiros turísticos onde pode atuar em toda a América Central e Estados Unidos. Ao final da reportagem, Argus fala também, de como os jovens parecem estar prestando mais atenção nos músicos nacionais devido ao fato de, nesta década [70], não haver surgido nada espetacular como os Beatles e ainda, que parece que eles estão percebendo que aqui [Brasil] tem músicos com muita técnica, capazes de satisfazer até os mais exigentes públicos.

---

37 COELHO, Luís Fernando Hering. Os Músicos Transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2013. 295 p.

## Capítulo 5 – A lição de Argus

*“Esse é um Ice Bell, lembra um sino da região gelada”.*

Argus Montenegro, 1998.

### 5.1. Ice Bell

A seguir trago uma breve resenha sobre um vídeo de 1998, disponível no youtube<sup>38</sup>, que está dividido em três partes. Nele, Argus Montenegro nos apresenta com algumas de suas vivências, conhecimentos musicais e reflexões. Este material é muito interessante pois mostra o lado professor de Argus além de momentos de descontração em um ambiente casual. As *levadas* apresentadas pelo baterista também estão aqui transcritas.

Enquanto Argus fala sobre uma caixa especial com doze afinações e que ele havia passado verniz de barro para não enferrujar, a câmera passeia pelo cenário registrando as paredes de sua sala de música que abrigam quadros e assumem função de registro para os vários rudimentos de bateria que nela foram escritos. Ao fundo, uma faixa anuncia o “Argus Montenegro Trio” que saudava o 43º aniversário da Feira do Livro de Porto Alegre, depois uma frase *“Quanto mais eu sei, mais eu sei que nada sei”* e o clássico “BÁH”, que obviamente não poderia ter ficado de fora desta parede! Ferramentas, instrumentos e objetos diversos preenchem o resto do cenário.

O entrevistador que, segundo Zé Montenegro, era um cantor da época chamado Danilo e que no vídeo parece ter o objetivo de coletar um material didático para bateristas de Curitiba, pede para Argus falar um pouco sobre os pratos que está usando. Ele inicia falando que esta é a bateria dele e que ele tem esta escola, na sua própria casa, dando aulas para 46 alunos.

Então, começa a expor seus pratos mostrando uma memória e *expertise* imensa no assunto. Ele indica há quanto tempo o prato está com ele, quando o adquiriu e a raridade de alguns deles. O que mais chama a atenção é um prato chamado “Ice Bell” que, segundo Argus, é um prato que lembra o sino da região gelada. Talvez possamos identificar aqui uma referência a sua viagem à Terra

---

38 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jHTIY-HuaW0>. [Acesso em 26 de novembro de 2016].

do Fogo. Acrescenta também que a “Latin Percussion”, fabricante deste prato, não o lançou com rebites<sup>39</sup>, mas ao ver o catálogo de outra fabricante, que usava este conceito, ele mesmo acrescentou os rebites no prato.

Respondendo a perguntas de um suposto baterista de São José dos Pinhais, Argus menciona uma fita do trio tocando - provavelmente o “Adão Pinheiro Trio” - e que estaria na posse de Adão Pinheiro. Segue falando que a bateria que ele gosta é qualquer uma que tenha o som que lhe agrada mas acrescenta que no momento está sendo patrocinado pelas baterias Odery e que a empresa faz as medidas dos tambores que ele solicita. A seguir Argus expõem a configuração e medidas de sua bateria que consiste em: um bumbo de 18” por 14”, um tambor de 10” por 7”, um surdo aéreo de 14” por 14” e uma caixa três com aros da Equest. Completa dizendo a outra bateria, que usa para dar aulas, é uma Luthier que possui uma sonoridade muito boa e é brasileira, fabricada em São Paulo. Aponta possuir uma outra bateria, que infelizmente não aparece nas filmagens, que possui bumbo de 18” e segundo Argus foi feita por ele, admitindo que gosta muito de bumbo de 18”.



Imagem 15 – Argus com sua bateria Odery. [Arquivo: Zé Montenegro]

---

39 Fixadores de metal que passaram a ser usados em pratos como possibilidade sonora e prolongamento do som.

Na imagem acima podemos ver Argus com uma bateria Odery de Bumbo 18" e surdo aéreo, que muito provavelmente seja a mesma ou uma muito semelhante a citada por ele no vídeo.

A respeito da bateria que Argus confeccionou, em meu diário de campo de 6 de setembro de 2016, conversei um pouco sobre isso com Zé Montenegro. Recentemente Zé adquiriu uma bateria que foi usada por Argus Montenegro no final de sua carreira, quando ele tocava no Chipp's Bar que funciona até hoje localizado na Av. Getúlio Vargas número 532, em Porto Alegre. Esta bateria estava sobre posse do proprietário da casa que, por sua vez, era um grande amigo de Argus. No presente momento desta pesquisa, Zé estava reformando a bateria, que por possuir bastante tambores resultou em não apenas uma, mas duas baterias. Abaixo a foto de uma delas:



Imagem 16 – bateria reformada por Zé. [Arquivo: Zé Montenegro].

Depois de feitas as devidas apresentações sobre seus instrumentos de trabalho e gostos específicos, Argus inicia a vídeo-aula com uma levada de samba em 7/8 onde o padrão dos pés permanece em 2/4.

Primeiramente expõe o rudimento na caixa e que, com uma certa velocidade, deixa o 7/8 mais evidente:

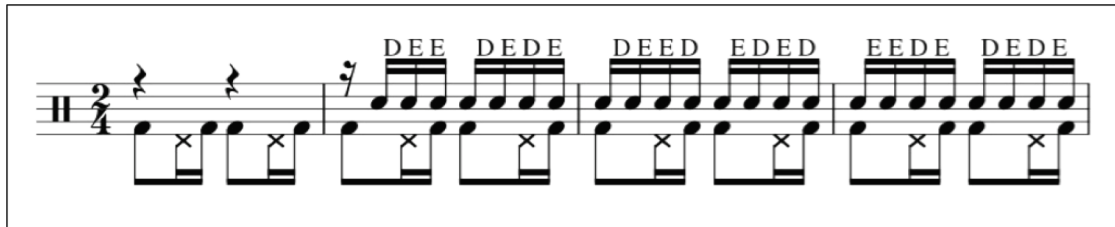


Figura 3 - Samba em 7 por 8.

Posteriormente acrescenta que usando os tambores a levada ganha um interesse maior:

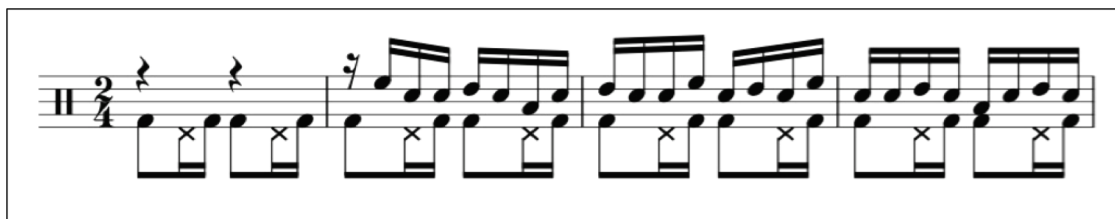


Figura 4 - Samba em 7 por 8 usando tambores.

Mostra a possibilidade de executá-la usando o *cow bell*:

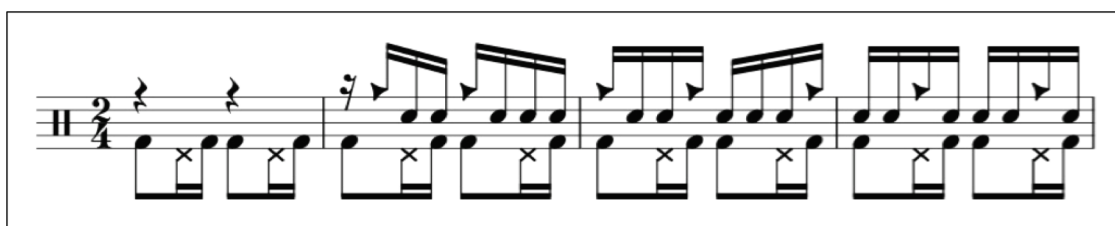


Figura 5 - Samba em 7 por 8 usando Cow Bell.

Finalmente ele nos mostra a levada original, que ele desenvolveu para incorporar na continuidade de um solo de samba. Aqui ele a executa usando caixa e *ride*:

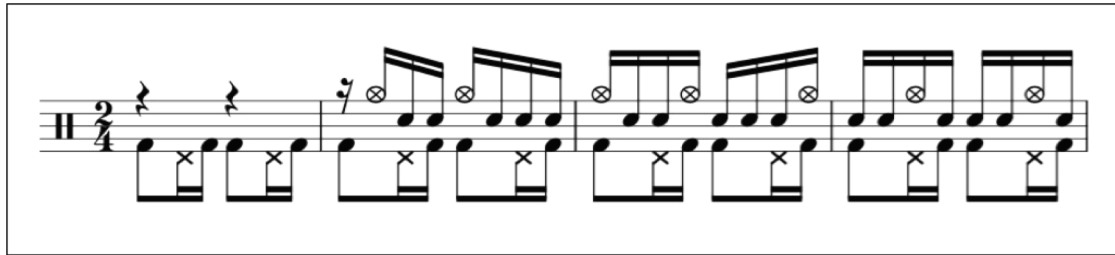


Figura 6 - Samba em 7 por 8 usando caixa e ride.

O baterista nos alerta que essa é uma levada “atravessada”, mas que matematicamente ela se acerta. O que ele quer dizer é que estamos executando um ritmo cruzado<sup>40</sup>, ou seja, se completarmos o compasso 2/4 com semicolcheias obteremos um total de 8 delas; a célula executada pelas mãos possui 7 semicolcheias, então na oitava semicolcheia do compasso esta célula estará começando novamente. Dessa forma temos dois padrões rítmicos, um executado pelos pés e outro pelas mãos, que não iniciam nem terminam ao mesmo tempo, exigindo do baterista uma certa costura para entrar ou sair dessa levada. Pensando no resultado global do encontro dessas duas células, sua repetição ocorrerá depois de 7 compassos. A forma como Argus Montenegro inicia a execução da levada é bastante importante pois gera uma acentuação característica do samba.

A aula segue com essa outra levada:

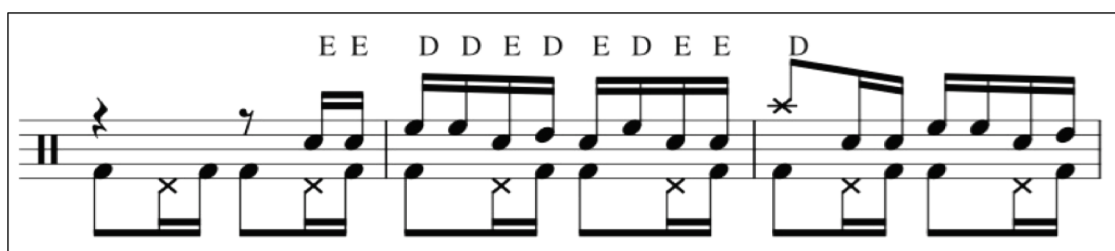


Figura 7 - Samba (variação).

*“Depois eu vou dar a levada bem escrita”, afirma Argus no vídeo.*

40 Significa o emprego de duas ou mais figuras rítmicas alternadamente, “cruzando” o ritmo ou acentos alternados em notas, uns contra os outros. JACQUES Mario Jorge. Glossário do Jazz.



E continua com essa outra que podemos caracterizar como sendo um 6 contra 2, ou seja, a célula das mãos se repete a cada seis colcheias:

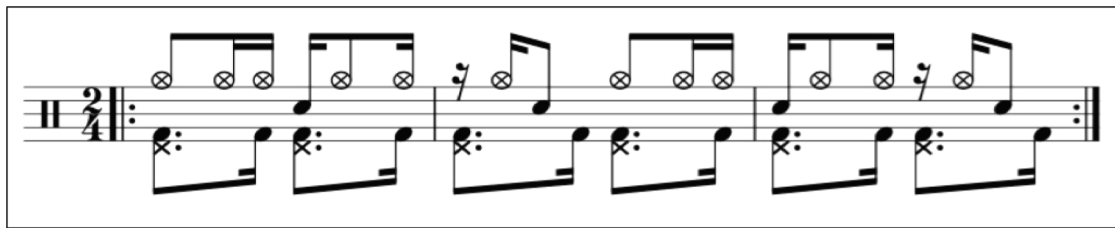


Figura 8 – Ritmo em 6 contra 2<sup>41</sup>.

“Uma batida de partido alto bonita mesmo”:

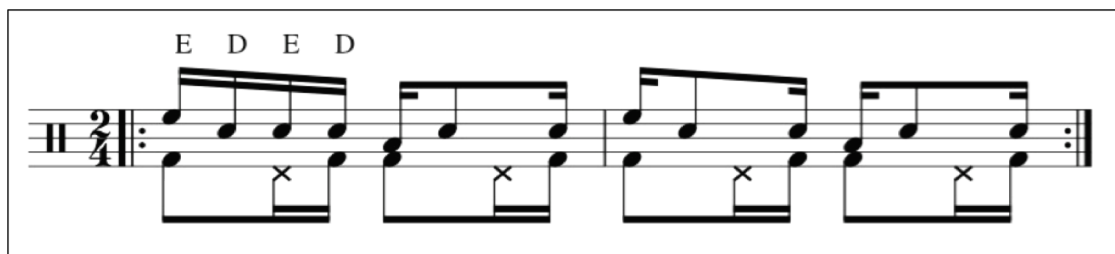


Figura 9 – Partido Alto.

Ele então explica a célula base que consiste em um *paradiddle* 1, no primeiro tempo, e o *paradiddle* três<sup>42</sup>, no segundo.



Figura 10 – Partido Alto (célula base).

41 Usar uma abertura de hi-hat no tempo dois, é uma variação possível apontada por Argus.

42 Aqui Argus se refere as permutações que podem ser aplicadas ao rudimento de caixa chamado Paradiddle.

Expõem também uma variação usando um ritmo de xaxado nos pés:

The musical notation for Figure 11 is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a quarter rest, followed by a quarter note with an 'x' below it, and a quarter note. The second measure contains a quarter note with an 'x' below it, a quarter note, and a quarter note. The third measure contains a quarter note with an accent (>) above it, a quarter note with an accent (>) above it, and a quarter note with an accent (>) above it. The fourth measure contains a quarter note with an accent (>) above it, a quarter note with an accent (>) above it, and a quarter note with an accent (>) above it. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 11 – Partido Alto (variação 1).

The musical notation for Figure 12 is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a quarter rest, followed by a quarter note with an 'x' below it, and a quarter note. The second measure contains a quarter note with an 'x' below it, a quarter note, and a quarter note. The third measure contains a quarter note with an 'x' below it, a quarter note with an 'x' below it, and a quarter note with an accent (>) above it. The fourth measure contains a quarter note with an 'x' below it, a quarter note with an 'x' below it, and a quarter note with an accent (>) above it. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 12 – Partido Alto (variação 2).

Usando a mesma célula, agora no *hi-hat*, Argus diferencia o xaxado do coco:

The musical notation for Figure 13 is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a quarter note with an 'x' below it, a quarter note with an 'x' below it, and a quarter note with an accent (>) above it. The second measure contains a quarter note with an 'x' below it, a quarter note with an 'x' below it, and a quarter note with an accent (>) above it. The third measure contains a quarter note with an 'x' below it, a quarter note with an 'x' below it, and a quarter note with an accent (>) above it. The fourth measure contains a quarter note with an 'x' below it, a quarter note with an 'x' below it, and a quarter note with an accent (>) above it. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 13 – Xaxado.

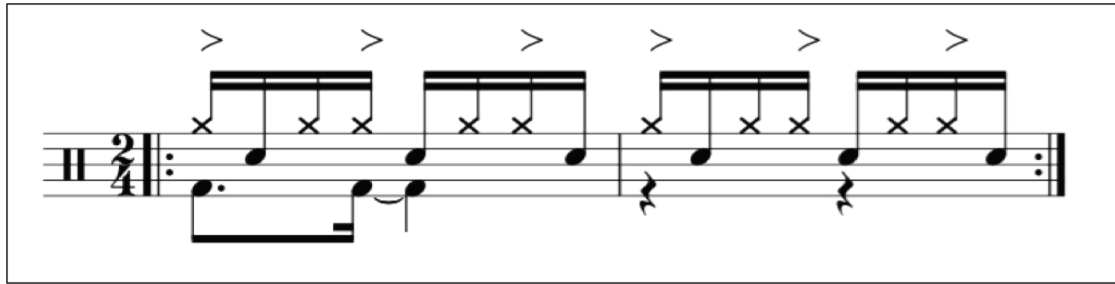


Figura 14 – Coco.

Neste momento Argus propõem, para uma suposta banda de um tal Marcelo, uma entrada para um samba onde demonstra as funções desempenhadas pela bateria e pelo baixo. Mais adiante trarei a explicação completa desta entrada. “O baixo tá fazendo ‘pé de boi”.

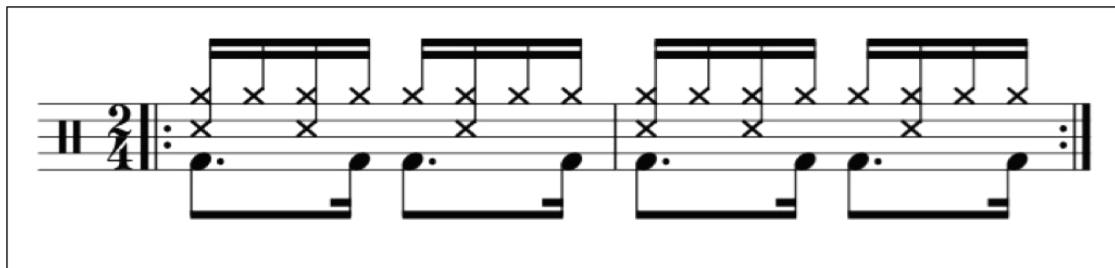


Figura 15 - Levada de samba rápido.

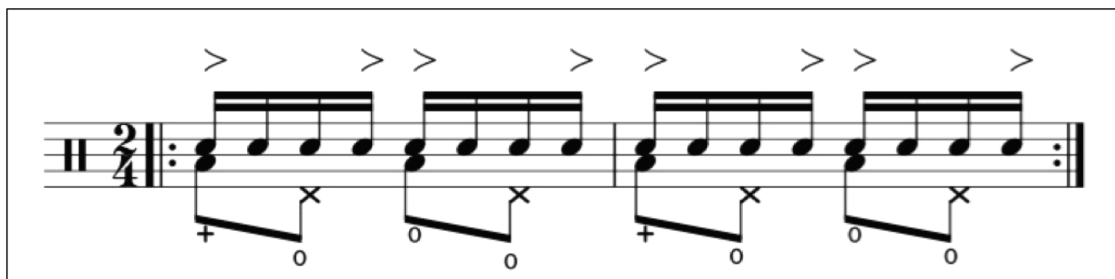


Figura 16 - Levada de samba rápido usando o surdo.

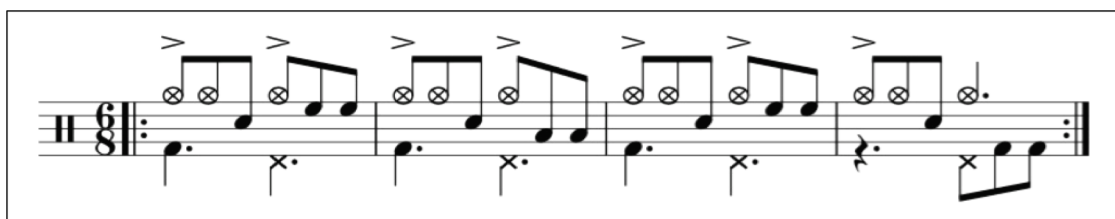


Figura 17 – “ó ai vai um 6 por 8 ai ó”.

Finalizando a vídeo aula, Argus ensina uma salsa:

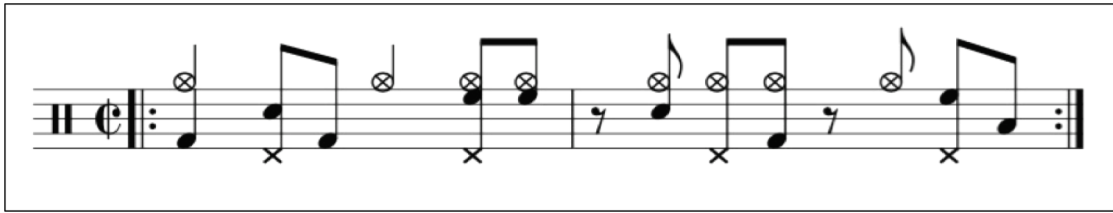


Figura 18 - Salsa.



Figura 19 – Salsa (variação).

“Uma salsinha misturada com umas besteiradas”.

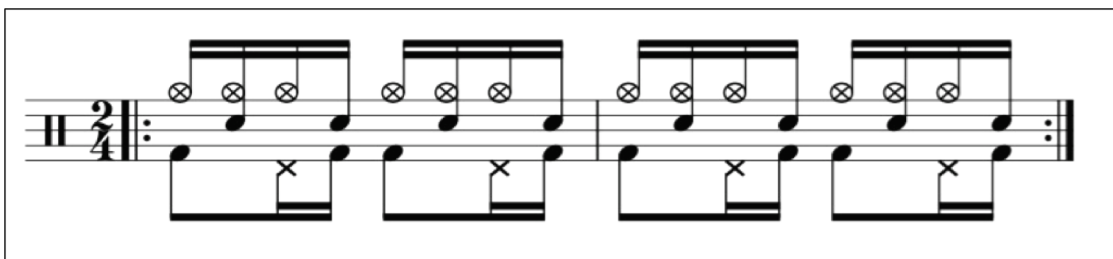


Figura 20 - Samba.

E finalizada com um outro samba, que segundo Argus, “vale a pena”:

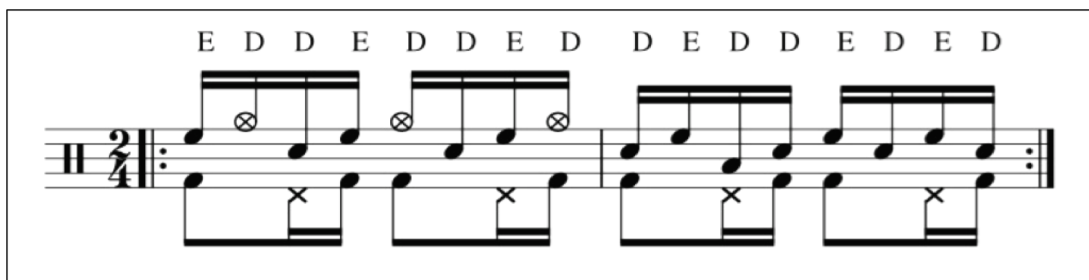


Figura 21 – “Samba que vale a pena”.

Ao final deste primeiro vídeo, Argus pede se é possível assistir o que ele acabou de gravar e, para a felicidade do baterista, o suposto Danilo diz que se tiver um vídeo cassete sim.

Neste segundo momento encontramos Argus e seus convidados tomando um café, enquanto o baterista transcreve as levadas executadas na vídeo-aula.

Ao ser questionado sobre qual seria a dica para a gurizada que está começando, Argus responde para que estudem muito, tudo, com disciplina para só então escolher o que realmente se quer. Fala que no Brasil, o baterista é um operário musical que deve saber tudo e que, segundo ele, isso é exigir demais. Novamente o baterista aconselha para que estudem tudo mas estudem música. Através desta frase percebemos que o seu entendimento de “tudo” não está restrito apenas à música e sim a toda forma de conhecimento válido, no qual a música ocuparia um espaço especial, para então decidir realmente o seu caminho. “Estudem bastante tudo e muito, tudo com disciplina, compreendeu? Pra depois escolher o que se quer... Até que ponto tu pode avançar com a intuição natural”.

Neste momento Argus fala sobre a importância de estudar música, de ouvir os outros músicos e saber o que eles estão fazendo e também pegar uma revista americana e entender a música que ali está escrita. Ele fala sobre as muitas revistas sobre música e bateria que comprou no início de sua vida sem entender o conteúdo musical que vinha nela. Esse relato me lembrou imediatamente de meu diário de campo, datado de 12 de abril de 2016, onde relato uma conversa com Zé Montenegro que fala que o método do Gene Kruppa, que Argus tinha, lhe servia apenas como guia de postura e pegada de baqueta pois naquele momento Argus não tinha um conhecimento apurado de leitura e escrita musical. Agora esse relato volta pelas palavras do próprio Argus, em vídeo, que fala “e é tão gostoso quando a gente pega uma revista americana e tu já sabe o que é que tá escrito... Puxa vida, que maravilha!”.

Continua falando que não dava mais aula se o sujeito não quisesse aprender música ou seja, que não ensinava só técnica, mas teoria musical e completa dizendo que prefere não tocar com quem não entende de música. Justifica essa postura através de sua experiência ao acompanhar cantores pois,

segundo ele, não é pelo fato de ter que tocar lendo e sim porque se ambos entendem um pouco de música, as discussões acontecem de forma mais educada. “Eu prefiro tocar com gente que saiba um pouco mais do que eu, não menos. Pra ficar na minha frente no palco tem que saber mais do que eu se não eu fico na frente dele”.

Menciona um cantor chamado Danilo que é um dos cantores que ele mais gosta de acompanhar e que não lia música mas que tinha uma intuição e musicalidades incríveis.

Em relação ao cenário musical Argus falava que naquele início dos anos 2000, primeiro se gravava para depois se aprender a tocar e que todo mundo quer vender cd, experiência muito diferente da sua.

O vídeo segue mostrando então o caderno onde Argus acabava de escrever o “Maracatu do Velho”. Explica que a levada consistia de um *paradiddle*, no primeiro tempo, e um *stroke roll*, no segundo tempo, além de aconselhar que o estudante iniciasse pelo último bumbo para identificar melhor a pedalada ou ritmo feito pelos pés.



Figura 22 – “Maracatu do Velho”.

Aqui temos a explicação detalhada da entrada para um samba, que foi demonstrada na vídeo-aula. Argus explica a função do “remote”, que é um *hi-hat* posicionado na direita. Na transcrição abaixo, ele aparece representado por um “x” sobre uma meia lua, da mesma forma como Argus escreveu.

Ao ser questionado sobre quais baterista o usavam, Argus respondeu Dave Weckl<sup>43</sup>.

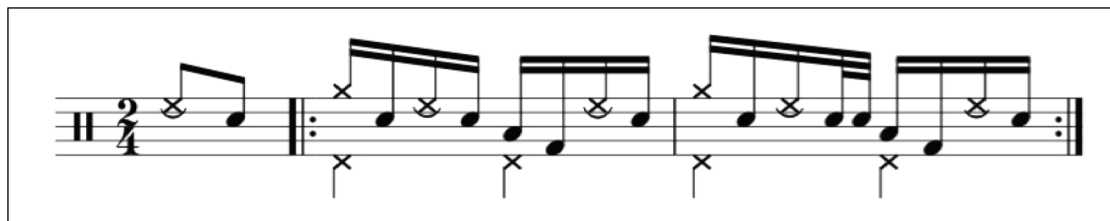


Figura 23 – Entrada para um samba.

Então, após transcrever todas as levadas, Argus revisou o conteúdo para se certificar de que não esquecer de nada quando sua mulher, Pegui, o questiona sobre a salsa e ele responde que já à escreveu. Isso me lembrou de Zé Montenegro me falando, em uma de nossas aulas, que sua mãe, Pegui, ainda hoje sabe tudo sobre pratos. Pegui foi uma companheira muito presente na trajetória de Argus, compartilhando da paixão pulsante, por música e bateria, que Argus trazia junto a ele. “Um grande abraço do velho drummer diretamente do túnel do tempo, para todos os bateras lá de Curitiba. Argus Montenegro. Hoje dia 3 do novembro de 1998”.

Nesta conversa final fica evidente que o homem responsável por esse vídeo se chama Danilo e que na conversa anterior, quando Argus menciona um cantor que não lê música mas tem uma musicalidade maravilhosa, ele na verdade está falando do próprio Danilo que aí está.

Em um clima descontraído, repleto de hospitalidade e carinho, Argus se despede mandando um abraço e dizendo: “Comprem baterias Odery e pratos Istanbul”.

43 Um baterista de fusion jazz que nasceu em 1960 e entrou para o hall da fama da revista Modern Drummer no ano 2000.

## 5.2. Baterias Montenegro

*“De todos os caminhos que se toma na vida sempre fica uma experiência. Saber se foi bom ou ruim é outra coisa”.*

Argus Montenegro

Diário de Campo – 06 de setembro de 2016.

Ao assistir a vídeo aula de Argus no Youtube e tomar conhecimento que ele tinha uma bateria feita por ele, perguntei para Zé Montenegro como era essa história. Zé me falou que sim e que ele também havia feito uma pois o preço de uma bateria importada era muito alto. Contou que tocava na sala Jazz Tom Jobim, em Porto Alegre, com uma bateria que era toda de alumínio e que quando os tambores que estava confeccionando, ficaram prontos, tirou as ferragens daquela bateria de alumínio e transferiu para os tambores que havia feito. Todo esse trabalho exigiu muito esforço pois não haviam ferramentas apropriadas. O improviso e a criatividade foram os fatores que permitiram esse feito. Me mostrou várias fotos dessas baterias inclusive uma que havia levado para a base aérea de Canoas, onde havia se alistado.

Através deste link, pude ouvir um pouco da história de Zé Montenegro frente a sua carreira na aeronáutica, servindo na Base Aérea de Canoas. Me falou que quando entrou, a banda da base era bastante rudimentar, não possuía bateria e servia somente para marchar e para outras atividades do gênero. Zé trouxe uma bateria para a base para poder estudar e fazer música com a banda pois escutava muito as Big Bands americanas e já sabia que elas faziam parte dos quartéis militares nos Estados Unidos. Seus companheiros de banda não compraram essa ideia, por não se interessarem e também pelo fato de Zé Montenegro ter iniciado recentemente no serviço militar, não sendo levado a sério por muitos músicos da banda, principalmente por aqueles que possuíam patente militar mais alta.

Posteriormente, agora como suboficial, Zé Montenegro é observado pelo recém-chegado Coronel da base que em uma conversa menciona que sempre enxergou Zé estudando sobre os discos de Big Bands e de música brasileira. Zé me falou que, além da bateria, havia levado para a base um toca discos, o qual



servia como play along<sup>44</sup> para seus estudos de música. O coronel fala que enquanto estava adido nos Estados Unidos, ele presenciou toda essa música produzida pelas big bands e propôs que então, Zé começasse a ensaiar a banda que passaria a trabalhar em turno integral, não saindo antes como acontecia, com o objetivo de realizar um concerto público no dia do aviador, ideia sugerida pelo próprio Zé.

Se antes o relacionamento já era complicado imagina agora com autorização para ensaiar a banda e que novamente, possuía patentes mais altas que a dele. Zé Montenegro falou que foram momentos bastante difíceis, mas aos poucos foram surgindo músicos que abraçaram a causa. Alguns deles inclusive tocavam com Zé na noite porto-alegrense.

O concerto aconteceu e o objetivo, que era estabelecer um link entre o mundo militar com a sociedade civil, foi atingido.

Com o sucesso da banda, Zé foi convidado para fazer o mesmo com as bandas de outras bases do Brasil. Com muito receio Zé aceitou a missão porque na carreira militar “missão dada é missão cumprida”, mas posso imaginar os mesmos problemas que enfrentou, nesse momento relacionados a outras bases do Brasil.

Zé foi responsável por uma atualização nas bandas de música das bases militares onde atuou e o concerto do dia do aviador tornou-se tradição. Ele também elaborou projetos para admissão de bateristas na base aérea e também escolas de ensino de música para pessoas carentes, na própria base. Foi responsável também por um projeto que levava a música, remédios e alimentos para populações periféricas, onde o show da banda, que era composta por músicos de diferentes bases do Brasil, encerava o evento.

Pergunto a ele se tudo isso que ele fez não vai acabar sendo esquecido e ele me responde: “Tem uma sala que leva o meu nome, mas aos poucos isso acaba sendo esquecido”.

---

44 Termo que se refere ao ato de tocar o seu instrumento sobre uma música gravada, como forma de estudo.

### 5.3. Bateria de pai para filho

Diário de Campo – 27 de setembro de 2016.

Estava conversando com Zé sobre minha futura entrevista com Juarez Fonseca, um grande jornalista que vivenciou um pouco da trajetória de Argus, quando Zé me contou que os músicos da época não se importavam muito com o jornalismo e não tinham consciência da importância para a sua própria divulgação como músicos e também como registro histórico para a posteridade. Segundo Zé, o interesse deles era apenas tocar, e tocar muito bem, porque seu sustento dependia dessa atividade.

Me contou da rigidez com que os músicos, Argus principalmente, tratava da música. Argus exigia muito do Zé Montenegro que, em uma faixa entre 12 a 15 anos, substituíria Argus em algumas oportunidades tocando sem ensaio com a banda. Zé me conta que o que mais ouvia de Argus era “ouve a música, ouve o que os músicos estão fazendo”, inclusive apontando com rigidez os erros que ocorriam durante a apresentação. Argus geralmente chegava na metade do show, quando seu compromisso com outro espetáculo havia terminado.

A primeira relação de aprendizagem de Zé na bateria, foi exclusivamente na prática, assim como havia sido a de Argus.

Zé me contou que isso fez com que ele desenvolvesse uma maneira de se colocar em uma música que consiste em ouvir a exposição, para na repetição, tocar mais livremente, acentuando junto com a melodia.

Zé me contou ainda uma história de que um certo dia enquanto substituíria Argus, estava tocando um padrão diferente de samba que ele havia encontrado e que para ele estava soando bem. Ao ver Argus entrando, logo mudou para a levada tradicional. Mais tarde Argus perguntou que levada era aquela que ele estava fazendo e Zé então, explicou: *“Mas você já conhece, né pai?”*

Argus não falou nada. Zé me conta que em um outro dia, enquanto assistia seu pai, viu ele executando essa mesma levada, em um andamento

muito rápido. Zé me contou que Argus olhou para ele como se dissesse “viu só com estou fazendo essa levada bem mais rápido”.

É inusitado ver que, às vezes, Argus via no filho uma espécie de concorrência, talvez por saber do potencial que Zé tinha. De qualquer sorte, da mesma forma que Zé aprendia com Argus, Argus aprendia com Zé.

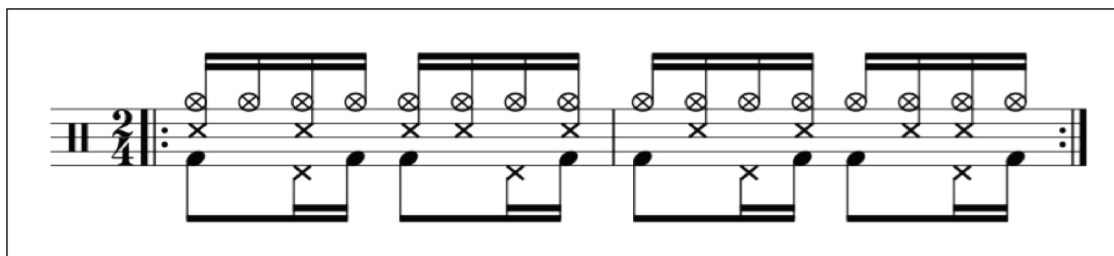


Figura 24 - Ritmo tradicional de samba.

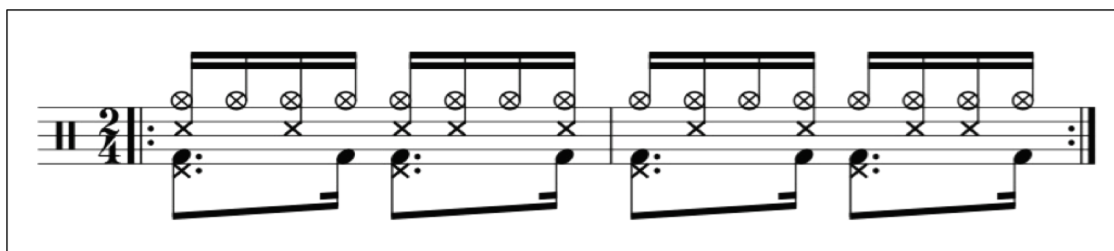


Figura 25 – Variação de samba que Zé executou.

## Capítulo 6 – “Pra tirar uma página tem que guardar dez”

*“Porque o pesquisador não vai só no que ele quer, entendeu? O objetivo... ele vai puxando... pra chegar nesse objetivo, ele tem que passar por um monte de coisas, né? Ele vai juntando esse monte de coisas, também não só do objetivo, entendeu? Digamos assim, pra guardar uma página, pra tirar uma página, ele tem que guardar dez, entendeu?”*

Juarez Fonseca, comunicação pessoal em 13 de setembro de 2016.

Diário de Campo – 13 de setembro de 2016.

Na manhã do dia 13, peguei o ônibus em direção ao bairro Cristal, rumo à casa do jornalista Juarez Fonseca que, muito gentilmente, aceitou fazer uma entrevista que engrandeceu muito minha pesquisa.

Juarez Fonseca é um jornalista e crítico musical. Trabalhou no jornal porto-alegrense Zero Hora de 1973 a 1996 onde atualmente é colunista. Dentre os inúmeros trabalhos de sua carreira vale citar a produção do disco Paralelo 30 e do evento Jazz Paralelo, o qual Argus Montenegro participou em 1976.

Uma chuva fraca caía enquanto me aproximava do endereço marcado. Toquei a campainha e Juarez logo me recebeu convidando-me para entrar. Após nos acomodarmos em seu escritório, em frente uma imensa estante de livros, comecei a explicar o meu trabalho de pesquisa mostrando-lhe as anotações de Argus que eu havia encontrado no livro do Hardy Vedana, Jazz em Porto Alegre. Juarez logo começou a falar dos músicos que ali estavam citados e dos bares como por exemplo “Esse bar aqui, Clube dos Cozinheiros, que ele tá falando, era do Lupicínio Rodrigues”.

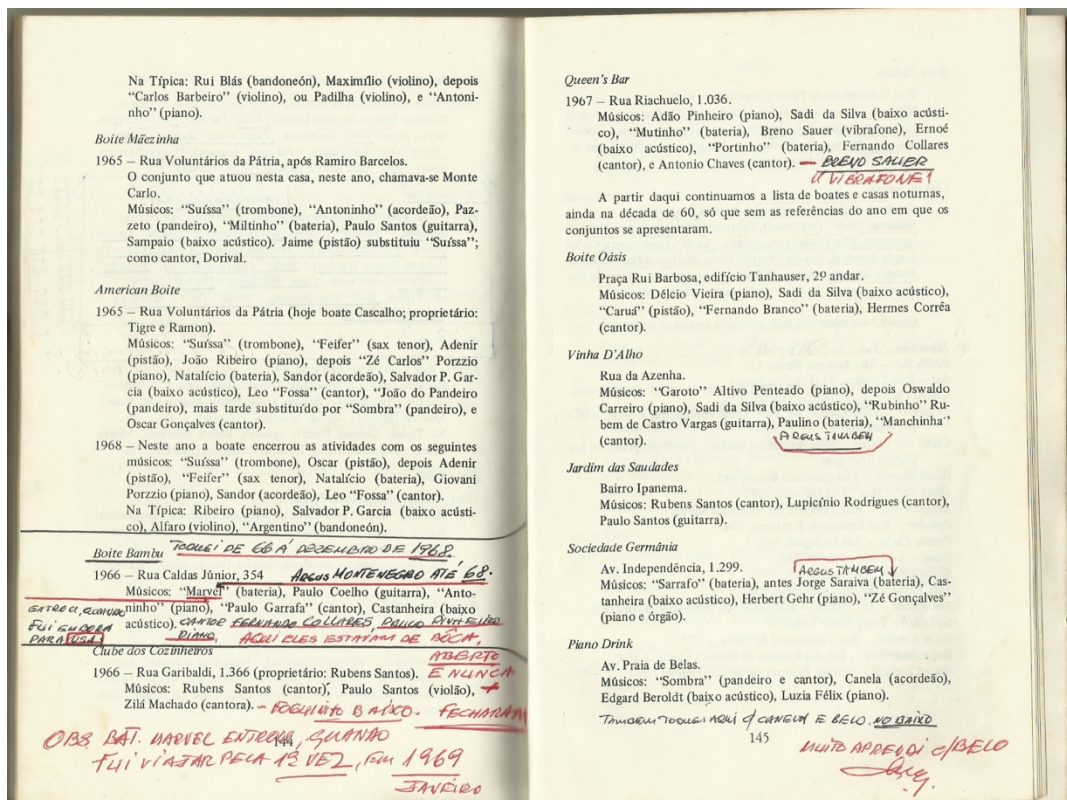


Imagem 17 - Livro Jazz em Porto Alegre (Boite Bambu). [Arquivo: Zé Montenegro].

Quando apareceu o nome do baterista Mutinho, Juarez me falou que ele era sobrinho do Lupicínio Rodrigues e que depois tocou bastante tempo com Vinícius de Moraes e o Toquinho. Falou que agora ele está residindo em São Paulo. Ele mencionou que geralmente os músicos que tocavam na noite também tocavam na rádio porque, em Porto Alegre, existiam três rádios com orquestra e grupos e uma programação ao vivo constante. Fala que a Rádio Gaúcha e a Rádio Farroupilha eram as maiores. Na Farroupilha atuava como pianista o professor Délcio Vieira<sup>45</sup>, completa.

Juarez procurou me indicar nomes que pudessem me ajudar ainda mais na pesquisa como os músicos Paulo Pinheiro, irmão de Adão Pinheiro, Clovis Ibanez e o jornalista Paulo Moreira que é apresentador do programa Sessão

45 Natural de São Leopoldo, o pianista Délcio Vieira era Contemporâneo de Norberto Baldauf, entre outros notáveis do instrumento. Ele dirigiu a Escola Municipal de Belas Artes de Caxias do Sul e, na capital gaúcha, foi professor de piano e trabalhou em emissoras de rádio. Délcio Vieira compôs pelo menos dez grandes temas instrumentais, com destaque para o choro "Capricho em Ré", gravado em 1956 pelo Conjunto Melódico Norberto Baldauf.

Jazz, da FM Cultura de Porto Alegre e, segundo Juarez, um grande conhecedor de música instrumental e de jazz.

Conforme os assuntos iam sendo abordados, Juarez retirava livros daquela estante imensa para me mostrar. O primeiro deles foi “Week-end no Rio”, de Marcelo Campos<sup>46</sup>. Ele trata dos conjuntos melódicos que animavam os bailes no Rio de Janeiro, como o conjunto de Norberto Baldauf, mas que segundo ele, de uma certa forma fala de Porto Alegre pois ambas compartilham o costume dos músicos tocarem nas rádios e depois seguirem para as boates noite adentro.

Quando perguntei se a década de 60 no Rio de Janeiro teve um reflexo rápido em Porto Alegre, Juarez me respondeu que não. Que foi mais rápido em São Paulo com os festivais em 1963 e 1964, por exemplo. Completa falando que Porto Alegre tinha uma cena própria como o Hardy Vedana fala. Os grupos usavam o prefixo Jazz em seus nomes como sinônimo de grupo e não da música propriamente dita. Mencionei que esses grupos muitas vezes tocavam típica e Juarez então cita o músico Pedro Raimundo, autor de “Adeus Mariana”<sup>47</sup> e que fez sucesso na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Ele tocava nos arredores do Mercado Público em Porto Alegre pois, como as rádios se localizavam perto dali, os músicos iam para o Mercado, nos bares do Mercado, fazer música e comer.

Outro livro citado foi o de Nilo Ruschel, “Rua da Praia”<sup>48</sup>, que fala da música dos anos 40 e 50. Juarez falou que Porto Alegre era uma cidade muito cheia de vida e de música, mas que poucos músicos saíam da cidade para os braços do país como fizeram Elis Regina, Teixerinha e o próprio Pedro Raimundo. Completa falando sobre o grupo “Canta Povo”, integrado por

---

46 CAMPOS, Marcello. Week-end no Rio: Cinco Décadas (e Meia) de Conjunto Norberto Baldauf. Rio de Janeiro: Edição Independente, 2006.

47 ÁVILA, Fernando Henrique Machado. “Samba gaúcho” ou “samba campeiro”: (des)continuidades entre as gravações comerciais de Pedro Raimundo e Os Bertussi e “espontâneas” de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Salão de Iniciação Científica (20-24 out. 2014: UFRGS, Porto Alegre, RS).

48 RUSCHEL, Nilo. Rua da Praia. Editora: DaCidade, 2009.

Mutinho, Giba Giba<sup>49</sup> e João Palmero<sup>50</sup>, que mencionou ter encontrado no aniversário de Paulo Moreira há alguns dias atrás. Falou que em um certo momento os grupos tinham, no seu repertório, um “set” de bossa nova mais “calminho” para depois voltar com a música forte de dança.

A seguir mostrei a Juarez a anotação, feita por Argus, do ritmo de “Samba de prato” no livro do Vedana e falei sobre a viagem de navio feita por Argus. Juarez então lembrou do conjunto do pianista Paulo Coelho que viajou para a Argentina e lá gravou a música “Alto da Bronze” com a cantora Oracina Correia. Em seguida Juarez me passou os telefones dos pesquisadores Marcello Campos e Arthur de Faria porque, segundo ele, eles falam sobre esse lado da música de Porto Alegre e me aconselhou a entrar em contato com eles pois poderiam me ajudar muito. Lembrou que a guitarra também foi um instrumento que não tinha e aos poucos foi integrando os grupos porto-alegrenses.

O músico e compositor Arthur de Faria, mencionado por Juarez, publicou através do site Sul 21<sup>51</sup> os capítulos de seu livro “Uma História da Música de Porto Alegre. Em um desses capítulos Arthur fala do Conjunto Flamingo que tocava samba e bossa nova em shows, festivais, bailes e televisão. O grupo gravou quatro discos para a gravadora americana Audio Fidelity. Neste grupo passaram músicos como Bonny Moraes no vocal, Ayala no acordeom, João Peixoto Primo no vibrafone, Leite no piano, Rubem Gruman no baixo elétrico, Clovis Ibañez na bateria e Selhene e Benatti na percussão, Newton Baraldo na guitarra, Adilson na percussão, Heitor Barbosa que entrou no lugar de Primo e Argus Montenegro que também teve uma passagem pelo grupo. Em seguida o autor fala sobre a trajetória de João Peixoto Primo<sup>52</sup> até a criação do Primo Quintet que excursionaria pela América rumo a Miami. Quando retornam para o

---

49 Gilberto Amaro do Nascimento, mais conhecido como Giba Giba (Pelotas, 6 de dezembro de c. 1940 — Porto Alegre, 3 de fevereiro de 2014), foi um cantor, compositor, percussionista e ativista cultural brasileiro. Além de uma carreira de mais de 40 anos, Giba Giba foi ligado diretamente aos movimentos negros sendo assessor de assuntos afro-açorianos da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Foi também um dos fundadores e primeiro presidente da escola de samba Praiana de Porto Alegre.

50 Importante compositor e violonista Gaúcho conhecido por suas composições de bossa nova nos anos 60.

51 Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/um-milhao-de-melodicos-melodiosos-ou-os-anos-de-transicao-parte-vii/> [acesso em 11 de novembro de 2016]

52 Pianista Gaúcho que se estabeleceu em Brasília, onde construiu uma carreira musical bastante sólida.



Brasil a Primo Quintet grava no Rio um LP pelo selo Equipe. Em uma de minhas aulas de bateria, Zé Montenegro me mostrou esse LP que inclusive possui assinatura do João Peixoto Primo e dos integrantes do Zimbo Trio<sup>53</sup>: Amilton Godoy (piano), Luís Chaves (baixo) e Rubinho Barsotti (bateria).



Imagem 18 – LP Um Homem e uma Mulher - Primo Quintet 1970. [Arquivo: Zé Montenegro].

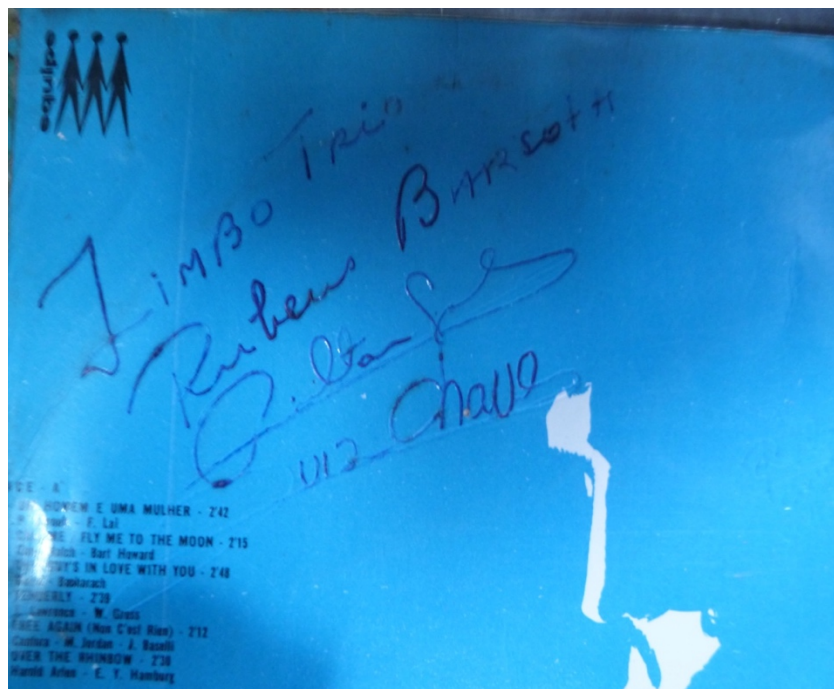


Imagem 19 - Assinatura dos integrantes do Zimbo Trio. [Arquivo: Zé Montenegro].

53 Trio de música instrumental brasileira formando em 1964.



Este registro fonográfico é bastante importante porque foi gravado pela Primo Quintet no exato momento em que retornaram para o Brasil. As músicas aí registradas, nos estilos bossa nova e jazz, podem ser um indício da sonoridade que a Primo Quintet proporcionava para seus ouvintes no cruzeiro.



Imagem 20 - Primo Quintet, 1969: Argus, Heitor, Renato, Primo e João.

[Arquivo: Arthur de Faria].

Voltando à entrevista, outros livros foram citados como o do Johnson<sup>54</sup> que era cantor da noite de Porto Alegre e boxeador, o livro sobre Darci Alves escrito por Paulo Cesar Teixeira<sup>55</sup> e o livro sobre Jessé Silva escrito por Danilo Ucha<sup>56</sup>. “Jessé Silva tocou com Pixinguinha, era um chorão”.

Juarez falou que a música instrumental, o jazz e outros estilos se confundem um pouco. Para exemplificar citou o caso do Adão Pinheiro que tinha

54 CAMPOS, Marcello. Johnson: O Boxeur-Cantor. Porto Alegre: Fundo Proarte. Biografia. P.103

55 TEIXEIRA, Paulo Cesar. Darcy Alves: a vida nas cordas do violão. Editora: Libretos. Porto Alegre, 2010. P.120.

56 UCHA, Danilo. Época de Ouro: Jessé Silva. Editora: Palomas, 1988. P.80.

um grupo de jazz, mas também acompanhava cantoras tocando bolero. Nesse momento aproveitei a menção à Adão Pinheiro para mostrar para Juarez os recortes de jornal referentes ao Jazz Paralelo, evento organizado por ele onde o trio formado por Argus, Tenison e Adão, tocaram. “Isso aqui foi na Zero Hora! Eu que escrevia isso! É, isso eu me lembro... têm um por um dizendo assim. Lembro disso!” [Juarez Fonseca, comunicação pessoal em 13 de setembro de 2016].

Então ele me contou que em 76 ele trabalhava na Zero Hora, e lá eles criaram uma revista chamada “Paralelo” que teve a inauguração nesse show. Os shows serviam para arrecadar fundos para a revista. Então fala do baterista Marco Antônio que tinha um bar chamado “Big Som”<sup>57</sup>, um dos únicos redutos de jazz da capital assim como a Sala Jazz Tom Jobim<sup>58</sup>.

Ainda sobre o bar Big Som, Juarez me contou uma história sobre certa vez em que Dizzy Gillespie veio a Porto Alegre fazer uma apresentação com o Hermeto Pascoal. Contou-me que o empresário tinha se dado mal de alguma forma e veio da Argentina para Porto Alegre sem dinheiro, não conseguindo liberar as bagagens dos músicos no Aeroporto. Os jornais divulgaram aquele acontecimento assim como o hotel, que ficava perto da Alberto Bins, em que os músicos se hospedariam. Juarez entrevistou o jazzista que estava bastante irritado e me contou que o Marco Antônio convidou os músicos para irem comer no seu bar e lá eles ficaram comendo e tocando.

Voltando à revista Paralelo, Juarez contou que era amigo de Marcus Fermann, um jornalista gaúcho que foi para São Paulo trabalhar no Jornal da Tarde. Lá ele foi responsável por editar vários veículos de imprensa alternativa e independente, um deles chamado “Versus”, que influenciaram a criação da revista em Porto Alegre. Foi criada então uma editora chamada Paralelo 30 que é também o nome da coluna de Juarez na Zero Hora atualmente e um disco chamado também “Paralelo 30”<sup>59</sup> em 1979, com músicos como Carlinhos Hartlieb, Bebeto Alves, Raul Ellwanger, Nelson Coelho de Castro entre outros.

---

57 Big Som era um bar de jazz localizado na esquina da José do Patrocínio com a Joaquim Nabuco.

58 A Sala Jazz Tom Jobim, referência de jazz nos anos 80, ficava na Rua Santo Antônio.

59 O disco foi uma iniciativa da extinta ISAEC e de seus membros, como Geraldo Flach, e do produtor e jornalista Juarez Fonseca, de congregar alguns dos principais artistas da época num LP (com duas músicas de cada) foi fundamental para a divulgação da música popular feita

Então surgiu [a ideia] de fazer essa revista, uma revista assim com literatura, de história, de pensamento, de coisa assim, de humor... enfim, com um viés de olhar para a América Latina. Então como é que a gente vai conseguir dinheiro pra fazer a revista? Aí tivemos a ideia de fazer um show, Luiz Fernando Veríssimo fez o cartaz, eu tenho até hoje o original dele, o desenho original dele. [Juarez Fonseca, comunicação pessoal em 13 de setembro de 2016].

Referente à Revista Paralelo, Juarez falou que ela durou de 76 a 77, em um total de 4 números, porque a partir do segundo número eles foram obrigados a submeter à censura prévia exigida durante o período de ditadura militar no Brasil.

Então, conforme encontrava imagens no seu computador, ele ia me citando nomes importantes do cenário musical de Porto Alegre como Jorge Olavo de Carvalho, Geraldo Flach que, no início dos anos 60, tocava jazz e bossa nova com seu conjunto, Manfredo Fest que era cego, tocava na rádio e fez a vida nos Estados Unidos e também sobre um bar chamado Adelaid's.

Voltando ao Danilo Ucha, ele mencionou que este tinha uma coluna na Zero Hora, chamada "Noite", na qual falava de música, dos músicos e da vida noturna de Porto Alegre. Alguns dos recortes de jornal que obtivemos com o Zé são justamente desta coluna "noite". Estes recortes, que Argus guardou, são referentes a uma seleção de melhores de cada ano no cenário artístico de Porto Alegre. Nelas ele aparece instrumentista de destaque nos anos de 1977, 1980 e 1982.

Aproveitei para perguntar como o Argus Montenegro era visto neste cenário musical e Juarez me respondeu que ele era um cara bastante conhecido, principalmente por tocar na noite, que era uma pessoa simpática e respeitada na cidade. Falou também que não chegou a ter uma amizade com ele, mas que eventualmente se cruzavam na noite.


---

em Porto Alegre e atestar a qualidade e originalidade da mesma. No álbum estão presentes Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro, Cláudio Vera Cruz, Raul Ellwanger, Carlinhos Hartlieb e Nando D'Ávila.





NOITE


## Renovação não tem sido constante




**Danilo Ucha**


Garoto




Plauto Cruz





Dirnei Messias



Jessé



Cioa Ramos

A vida noturna da cidade em 1977 não foi muito diferente do que em 1976. Casas novas abriram, outras fecharam e as mais tradicionais continuaram. Algumas experiências foram — e estão sendo — tentadas, mas perigo não se concretizaram pelos mesmos motivos de sempre: má administração e ambição de lucro fácil e imediato. Mas isto é outra história, diz respeito aos proprietários e aqui quero falar, hoje, dos artistas que se destacaram na noite porto-alegrense em 1977. Também não são muitos, mas, ao lado dos destaques de 1976 e 1975, formam o que de melhor há na cidade neste ramo de atividade e são os responsáveis por bons momentos de nossa vida noturna. A renovação não tem sido uma constante em nossa noite musical, e alguns nomes já estão na categoria de hors-concours porque ainda não surgiram nomes melhores. Estes são citados à parte. Vamos, então, aos melhores de 77, escolhidos por um corpo de jurados formado por cinco pessoas, em sua maioria jornalistas que frequentam a noite e auxiliam na elaboração da coluna semanal:

- \* Melhor Cantora: CLEA RAMOS (Chão de Estrelas)
- \* Melhor Cantor: PAULO ROGERIO (Gente da Noite)
- \* Revelação da Noite: YOLANDA FELIX (Kilombo)
- \* Melhor Violão: TELINHO (Candelabro)
- \* Melhor Surda: DALDINHO DA GLÓRIA (Chão de Estrelas)
- \* Melhor Pandeiro: VALTINHO (Candelabro)
- \* Melhor Cavaquinho: DIDI (Encontro)
- \* Melhor Piano: GAROTO (Big-Som)
- \* Melhor Bateria: ARGOS (Hobby Show)
- \* Melhor Contra-Baixo: TENISON (Big Som)
- \* Melhor Bandoneon: ROMERO RODRIGUEZ
- \* Melhor Samba: SAMBASALTO SHOW (Casarão do Samba)
- \* Melhor Embalo: PEDRO HOMERO (Kilombo)
- \* Melhor Som: GRUPO SOL E CHUVA (Adega)
- \* Melhor Show-Man: DIRNEI MESSIAS (New Flower's City)

Selecionados estes, vamos aos que já foram escolhidos em anos anteriores como os melhores e que continuam sendo, merecendo por isso o DESTAQUE: como cantores de samba, LOURDES RODRIGUES e ANTONIO LEMOS (Candelabro); como flautista, PLAUTO CRUZ (Gente da Noite e Michel); como tecladista, WILSON AYALA (Ayala's).

**Destaques night-press**

- \* Além dos melhores e dos destaques, há outras pessoas e casas que merecem uma citação especial, não apenas pelo trabalho pessoal e pela arte demonstrada, mas, principalmente, pela criatividade usada na profissão e pela abertura oferecida ao setor.
- \* O primeiro Destaque Night-Press é para Jessé Silva, violonista e compositor, mestre de mestres, que obteve o segundo prêmio num festival nacional de choro que teve mais de 1.200 participantes;
- \* O segundo Destaque Night-Press é para Ademar Silva, cantor extraordinário, profissional consciente, líder sindical e que levou ao primeiro lugar a música que defendeu na VII Califórnia da Canção, em Uruguaiana;
- \* O terceiro Destaque Night-Press é para o bar "Encontro" (República, 435), que inovou na noite porto-alegrense criando uma série de shows variados durante toda a semana. Infelizmente, a casa não soube absorver o sucesso que conseguiu e acabou prejudicando a experiência com um mau atendimento e preços exagerados;
- \* O quarto Destaque Night-Press é para o bar Vinha D'Alho (Azenha, 140) que no finzinho do ano despertou para os bons valores que temos na cidade e começou a programar temporadas especiais com gente como Martin Copias, Fernando Ribeiro, Jerônimo Jardim e outros.



FOGÕES VENAX. UMA IDÉIA DE BRASILEIRO BONZINHO NUM DIA DE GRANDE INSPIRAÇÃO.

fogões





# noite

DANILO UCHA

## OS MELHORES DE 1980

A vida noturna, em 1980, não foi muito diferente da de 1979, mas deu para sentir uma certa estabilidade no abre-fecha de casas noturnas e no mercado de trabalho dos músicos. Não houve grande expansão do mercado, mas também ele não se contraiu mais do que já estava. Uma deficiência que vem se acentuando ano a ano continuou neste: não surgiram, na noite, muitos artistas novos, e cantoras, praticamente, não têm aparecido. Talentos conhecidos ratificaram sua qualidade e outros melhoraram sensivelmente, tornando até difícil fazer a lista dos Melhores do Ano. Desta vez, foram cinco os eleitores que me ajudaram a escolher as pessoas e as casas que se destacaram em 1980, representantes dos mais diferentes setores do jornalismo envolvido com a música, a boêmia, as escolas de samba e as boates que têm música ao vivo. Eu, particularmente, gostaria de citar aqui todos os músicos e artistas da noite porto-alegrense — gente boa, irmãos — e repetir os nomes dos que já foram Melhores em anos anteriores, mas o espaço não comporta e também é preciso destacar aqueles que fizeram um esforço à mais. Vamos, então aos nomes:

**Melhor cantora:** Eneida Martins, da Gente da Noite.  
**Melhor Cantor:** Durgue Costa, o Cigano, da Chips.  
**Melhor Violão:** Ivaldo Roque, do antigo Vinha D'Alho.  
**Melhor Cavaquinho:** Chico, da Sandália de Prata.  
**Melhor Pandeiro:** Anselmo, do Cara Seis, na Great Family.  
**Melhor Surdo:** Nilo, da Evolução.  
**Melhor Reco-Reco:** Dodô, da Evolução.  
**Melhor Piano:** Adão Pinheiro, da Alambique's.  
**Melhor Contrabaixo:** Aluisio, da Alambique's e Butkin, ex-Opus.  
**Melhor Guitarra:** Nenê, da Prata de Casa.  
**Melhor Bateria:** Argos, do extinto Barril Saudade.  
**Melhor Flauta:** Plauto Cruz, do extinto Vinha D'Alho.  
**Melhor Bandoneon:** Rafael Koller, do CTG 85.  
**Melhor Violino:** André Gomes, na Água na Boca, Pub, etc...




Eneida Martins
Durgue Costa, o Cigano

### A melhor casa noturna, os bons garçons

- A Melhor Casa Noturna de 1980, pelo movimento, a qualidade da música e o atendimento, foi a Sandália de Prata (José do Patrocínio, 885).
- O destaque ficou com Som, Samba Show (Protasio Alves), boate que reinaugurou o esquema de sambão com muita multa, em alguns dias da semana, e música mais calma em outros, atendendo uma faixa especial de público.
- Casa que manteve mais regularidade, em termos de padrão de frequência, sem altos e baixos, foi Gente da Noite (João Pessoa, 1411).
- Encouraçado Butkin (Independência, 926), merece elogios pelo esquema de música ao vivo, nas quartas-feiras, dando oportunidade para artistas da terra conviverem com um público muito especial e sofisticado.
- Os melhores espetáculos com cantores de fora do Estado foram apresentados, sem dúvida, no Alambique's (Centro Comercial Independência).
- A boate Gruta Azul (Farrapos, 1274), que apresentou os melhores strep-teases da cidade e a sensacional bailarina Elza Mino, entra nos destaques por isso e pelo bom restaurante que inaugurou para os notívagos.
- Destaque muito merecido para José Mauro que abriu o novo Vinha D'Alho (Benito Gonçalves), mais amplo, melhor iluminado, com maior atendimento. Mas me reservo o direito de lamentar o fechamento do antigo Vinha D'Alho ali na Azenha.

### Revelações e destaques

Tivemos em 1980 muitas revelações e alguns destaques. Todos merecem ser citados, porque seu esforço pessoal resultou numa melhoria da qualidade artística, em particular, e da vida noturna da capital, em geral.

- Uma cantora teve excepcional desempenho: Sandra Regina, da Sandália de Prata. Embora Sandra Regina já tenha uma boa carreira como cantora — conhecida no antigo Estelão — somente que, em 1980, aprimorou-se, cuidou melhor da voz e do repertório, transformando-se na Revelação do Ano.
- Também é preciso destacar o trabalho do Encouraçado Butkin ao Dragão Verde, começando uma mudança de imagem que ainda lhe poderá render bons frutos.
- Apesar da ausência de cantoras novas e do exodo de alguns — Biba, Lima e Yole, entre outras, foram embora para Rio e São Paulo — tivemos a estréia, na noite, de Nilu, uma boa carreira como cantora — conhecida no antigo Estelão — somente que, em 1980, aprimorou-se, cuidou melhor da voz e do repertório, transformando-se na Revelação do Ano.
- Outro destaque importante é o clarinetista Sebastião Fortes, que dominou festas, espetáculos especiais e fez algumas apresentações inóvitáveis no RG.

31.12.82 e 1°.01.83/ZH 6 U14/14

# NOITE

Danilo Ucha

## Os melhores do ano

Como faremos há muito tempo, apresentamos os cantores, os músicos e as demais pessoas envolvidas na vida artística noturna da cidade que se destacaram durante o ano. A escolha não é só minha. Outros cinco jornalistas, que por imposição profissional acompanham os acontecimentos deste setor ou, simplesmente, são apreciadores de boa música e dos bons espetáculos que ocorrem na cidade, participaram da eleição, feita através do voto de cada um dos candidatos que consideraram de maior destaque durante o ano que passou. Democráticamente e sem casuismo.

Devo assinalar, como tenho feito em quase todas as ocasiões semelhantes, que o mercado de trabalho para o músico rio-grandense continua restrito, embora tenhamos músicos, cantores e compositores de mais alta qualidade. O movimento de reativação das artes gaúchas, que se manifesta desde o nativismo até a literatura, à música e às artes plásticas, ajudou um pouco, pois o público começou a prestigiar mais a prata da casa, mas ainda é pouco. Esperamos que, em 1983, o músico rio-grandense tenha melhores dias.




Lúcia Helena, melhor cantora
Renato Assis, melhor cantor

### Cantores e músicos

**Melhor Cantora:** Lúcia Helena (RG-96)  
**Melhor Cantor:** Renato Assis (Je Revivens)  
**Melhor Cantor de Tango:** Oêlia Franco (Mano a Mano)  
**Melhor Violão de 6 cordas:** Paulo Santos (Praza São Rafael)  
**Melhor Violão de 7 cordas:** Cauby (Carinhoso)  
**Melhor Cavaquinho:** Wilson Nel (Casa Nostra)  
**Melhor Bandolim:** Rogério (Gente da Noite)  
**Melhor Pandeiro:** Wanderley (Casa Nostra)  
**Melhor Surdo:** Nilo (Evolução)  
**Melhor Piano:** Carlos (Vinha D'Alho)  
**Melhor Piston:** Haldon (Clube da Saudade)  
**Melhor Bandoneon:** Rafael Koller (Recanto do Seu Flor)  
**Melhor Contrabaixo:** Neguinho (Alambique's)  
**Melhor Guitarra:** Jorge (San-Chilê)  
**Melhor Bateria:** Argos (Madrigal Internacional)  
**Melhor Saxofone:** Sabá (Clube da Saudade)  
**Melhor Flauta:** Plauto Cruz/Dona Cruz (Dona Maria)  
**Melhor Órgão:** Telinho (Le Baron)

### Show e Serviço

**Melhor Show-Man:** Dirmel Messias (Romeu e Julieta)  
**Melhor Garçon:** Jorge (Clube da Saudade)  
**Melhor Maitre:** Luis Baldasso (Convite)  
**Melhor Bailarina:** Illete (Gruta Azul)  
**Melhor Strip-Tese:** Paloma (Gruta Azul)

### Os destaques

Um dos mais conhecidos cantores, compositores e boímios, Rubens Santos, mereceu o título de **Serelepe do Ano**. Foi incansável em 82, fazendo centenas de apresentações, cantando em bares e em festas.

Uma agradável **Revelação do Ano** em violão de 7 cordas foi Josézinho (Sandália de Prata), o que demonstra que quem se dedica com afinco ao trabalho consegue destacar-se.

**Destaque Especial** cabe ao Roxo, ao Wilson Nel (cavaquinho), ao Wanderley (pandeiro), ao Enlo (violão de 6 cordas) e ao Nilo (surdo) pelas Noites de Samba que promoveram na Casa Nostra. Eles mostraram, de perto, ao público que possuem excelentes cantores e cantoras, puxadores de samba, que se aparecem durante o Carnaval, quando deveriam ter todo o ano para mostrar sua arte.

Também merecem Destaque três conjuntos de samba: Semsala, Evolução, e Cara Seis. Foram os melhores em sua categoria.

Um Destaque Muito Importante vai para Rochelle Hudson e o trabalho que fez à frente do Barril (Estádio Beira-Rio), a maior e melhor casa de chope da cidade. Preparou bons espetáculos locais, nacionais e internacionais.

José Mauro, do Vinha D'Alho, também é Destaque do Ano. Promoveu, pela primeira vez, um festival de música, com grandes prêmios em dinheiro, sob total responsabilidade de uma casa noturna.

Outro Destaque Importante é o Recanto do Seu Flor, única casa com verdadeira comida típica do Rio Grande do Sul, com música do grupo Os Muurtpá.

### As casas

**Casa Nostra** (Barão do Triunfo, 49) foi a melhor casa da noite, em 1982. Por três motivos: o atendimento, o público e, principalmente, pela quantidade de promoções artísticas, prestigiando os artistas locais, desde o pessoal das escolas de samba a Jerônimo Jardim, passando pelos se- resteiros Rubens Santos, Johnson, Ademar Silva, Alcides Gonçalves e Lupinho que lá se apresentaram. Também, sempre pontes por contar com um dos melhores cantores da noite: Cigano.

Mas quem já era bom em 81 confirmou em 82. Depois que os eleitores entregaram seus votos, fui conferir com a lista do ano passado e ela se repetiu.

**Clube da Saudade** (João Alfredo, 884) continuou sendo a mais bem-estruturada do gênero pista de dança com música ao vivo. Bom atendimento e público e um dos maiores e melhores regionais da cidade.

**Alambique's** (Independência, 90), onde Paulo Pinheiro, além de tocar piano, apresentou ótimos espetáculos com artistas nacionais e internacionais, inclusive trazendo o músico porto-alegrense, Luchio Gatica. Uma confirmação de qualidade.

**Café Charlott** (24 de Outubro, 1350), uma proposta nova que deu certo. Começou apenas com a oferta de coquetéis raros. Terminou se transformando num dos melhores pontos à nova geração de músicos.

**Gruta Azul** (Farrapos, 1274), sem dúvida alguma, o melhor time de bailarinas do ano e os strip-teases mais quentes. Um trabalho sério de Jorge e João Amarrante.

**Sandália de Prata** (José do Patrocínio, 885) entrou nesta categoria, este ano, porque manteve em suas atrações dois grandes cantores: Edmar de Jesus e Sandra Regina. Também foi das casas mais movimentadas do ano.

**Centro Italo-Brasileiro** (Jaime Telles) foi a novidade do ano. Num esquema musical comandado por Cilo FPaulo de Mello, cavaquinho fora-de-serie, o CIB conseguiu reunir grandes músicos e atrair um público ávido de boa música sem a zoeira e o comercialismo que, infelizmente, hoje, marcam a maioria das casas noturnas.

Um outro questionamento que levantei era se grupos americanos de jazz vinham se apresentar em Porto Alegre e Juarez falou que sim, citando Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Charles Mingus na década de 70, mas que antes disso também vinham. Falou-me que era comum os grupos viajarem de São Paulo para Buenos Aires, fazendo escala em Porto Alegre. Através desse relato podemos concluir que os músicos dessa época, tinham sim a possibilidade de assistir a um show de jazz e construir o seu conhecimento musical não só através dos discos, mas também vislumbrando performances ao vivo.

Muitos faziam escala em Porto Alegre, por exemplo, iam de São Paulo para Buenos Aires, faziam escala em Porto Alegre e se apresentavam. Isso é histórico na cidade, desde os anos 40, 30, acontecia isso, entendeu, de fazer escala em Porto Alegre e ir pra Buenos Aires. Porto Alegre tinha uma vida cultural intensa sabe. [Juarez Fonseca, comunicação pessoal em 13 de setembro de 2016].

Mencionei o fato de a Porto Alegre de épocas passadas ser bastante semelhante a Buenos Aires, algo que Vedana fala em seu livro, e Juarez concordou citando a gravadora “A Elétrica”<sup>60</sup> que situada em Porto Alegre, era a segunda do Brasil e da América do Sul. Falou que a Argentina prensava seus discos na Alemanha, mas com a Segunda Guerra Mundial, as viagens de navio foram cortadas e então passou-se a prensar os discos aqui em Porto Alegre.

Referente ao jazz paralelo, perguntei se só tinha esses dois grupos que tocavam jazz e ele me respondeu:

sim, tinha vários, mas que se formavam, nem esses aí eram grupos fixos também, entendeu? Eles se montaram pra fazer aquilo, porque era uma coisa assim de... se conheciam, tocavam junto mas o Adão com as coisas dele, provavelmente o Argus tocava com o Adão e tocava com mais alguém, ou tocava num grupo de baile, então isso aí foi montado pra essa noite... [Juarez Fonseca, comunicação pessoal em 13 de setembro de 2016].

Juarez me falou da importância de contextualizar os personagens de uma pesquisa, no meu caso o Argus Montenegro, em um universo de muitas raízes e galhos, personagens que estão extremamente ligados a como era Porto Alegre e o Brasil naquela época. Para ilustrar essa ideia de personagem e sua

---

60 SANTOS, Luana Zambiazzi. A “Casa A Electrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2011. P.165

circunstância, Juarez mencionou o livro sobre Darci Alves<sup>61</sup>, de Paulo Cesar Teixeira, que conta que Darcy Alves acompanhava vários cantores que vinham do centro do país pois na época vinham apenas o cantor e como Darcy Aves era um grande violonista com um ouvido muito apurado acabava sendo muito solicitado para esse tipo de trabalho. Recentemente em uma disciplina chamada “Encontro de Saberes”, do curso de música da UFRGS, tive a oportunidade de conhecer Geraldo das Neves, mais conhecido como “Geraldo do Cavaco”. Seu Geraldo é um grande cavaquinista e foi peça importante no carnaval de Porto Alegre. Ele reside na região da Restinga, em Porto Alegre, e em uma de minhas conversas com ele, este me informou que há muito tempo atrás tomou aulas com o professor Darci Alves.

Já me encaminhando para o final da entrevista, perguntei para Juarez sobre o público do evento Jazz Paralelo e ele falou que, mesmo não lembrando muito bem, acredita que o evento não lotou o auditório. O público, segundo ele, tinha a idade dele e dos músicos, ou seja, uma média de 30 anos. Então Juarez mencionou um evento que promoveu nos anos 80, chamado MPB Jazz, que era com grupo D’Alma, grupo de violões, o grupo do Hélio Delmiro, guitarrista de jazz, Wagner Tiso, Toninho Horta, o Raiz de Pedra entre outros. Falou que, mesmo com um grande investimento em divulgação, o público foi bastante fraco, entrando no assunto, que Vedana também fala, da diminuição do público e também da necessidade de se renovar para atingir o público jovem que se forma. Ressaltou também o problema da música instrumental e do jazz que, por ser uma música mais elaborada, sofre muito com a falta de público.

---

61 TEIXEIRA, Paulo Cesar. Darcy Alevs: vida nas cordas do violão. Libretos. Porto Alegre, 2010.



## Capítulo 7 – “Isso é trabalhar na noite”

*“Isso não é um show, aí que tá: isso é trabalhar na noite. Todos os dias, entendeu?”*

Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016.

Diário de Campo – 28 de setembro de 2016

Fiquei muito feliz quando o baterista Kiko Freitas aceitou contribuir com a minha pesquisa através de uma entrevista. Kiko Freitas é natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e conhecido internacionalmente como referência na bateria em uma carreira de mais de 23 anos.

Combinamos de nos encontrar no Estúdio Nazari, na Marcílio Dias em Porto Alegre, a apenas alguns poucos minutos de onde moro. Kiko iria ficar alguns dias em Porto Alegre e por esse motivo estava dando aulas nesse dia.

Cheguei ao estúdio, que está em atuação há um longo período, tendo recebido grandes nomes da música que podem ser observados nas diversas fotos que ocupam os murais nas paredes da recepção.

Nessas mesmas paredes, além de pratos assinados e com dedicatórias, encontrei também dois pares de baquetas C. Ibanez. O primeiro se tratava de uma C. Ibanez 1001 BigBand Zé Montenegro, com a seguinte dedicatória “do teu eterno amigo e irmão Zé Montenegro”. A segunda era uma C. Ibanez Argus Montenegro, com ponta de Nylon escura, levando a seguinte dedicatória “para o meu amigo Nazari. Valeu pelas risadas. Argus Montenegro 27/07/2006”.

Enquanto andávamos pela Avenida Getúlio Vargas procurando um café com o mínimo de silêncio necessário para fazermos a entrevista, comecei a contar a proposta desta pesquisa. Quando falei dos arquivos que tive contato, Kiko logo mencionou o livro Jazz em Porto Alegre, e me contou que foi ele que emprestou para Argus, para que ele pudesse ler, já que seu nome constava no livro junto a uma série de outros músicos da noite porto-alegrense.

Então, já acomodados e tomando um café no Croassonho da Av. Getúlio Vargas, perguntei como foi essa coisa da bateria e como se deu o contato com Argus Montenegro. Kiko começou a me contar que já estava envolvido com

percussão desde os seus 4 anos de idade, tocava bumbo leguero com seus pais. Com 8 anos foi, juntamente com sua irmã, estudar violão, os dois muito incentivados por seu pai, Telmo de Lima Freitas<sup>62</sup>. Então começaram a formar, junto com primos, uma banda dentro da família tocando basicamente rock. Nessa banda Kiko muitas vezes era responsável por tirar as harmonias, devido à sua facilidade em identificá-las ouvindo os discos e as linhas de baixo, virando, aos poucos, o baixista da banda. O baterista da banda e cunhado de Kiko Freitas, apelidado de Alemão, era da Base Aérea de Canoas e fazia aulas com Argus Montenegro através do contato com Zé Montenegro, que também estava na Base Aérea de Canoas. Esse baterista muitas vezes faltava aos ensaios devido ao seu compromisso militar e nessas faltas Kiko assumia a bateria.

só que eu não tinha a mínima noção de como se sentar na bateria e é até muito interessante porque eu tocava aberto, esquerda nos pratos e não queria usar bumbo. Não achava legal bumbo, então eu tocava os graves com o surdo. É o tipo de coisa que hoje eu aplico muito aliás. Uma coisa mais percussiva assim. [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Nesse período Kiko estava aproximadamente com 13 anos e aproveitava o praticável que o baterista Alemão deixava em sua casa para praticar os rudimentos que mais cedo ele o havia observado praticar, ressaltou que tinha muita facilidade com aquilo.

Anos mais tarde, por volta dos seus 15 anos de idade, Kiko encontrou no jornal uma foto do “Adão Pinheiro Trio” com o Argus na bateria, e lembrou “bah, esse é o cara que dá aula pro Alemão, né”. O encontro efetivo com Argus só foi ocorrer no show do baixista Stanley Clark, em Porto Alegre, como o Kiko Freitas conta abaixo.

E fui assistir um show do Stanley Clarke em Porto Alegre, aqui no Gigantinho. Com aquela euforia de vê o Stanley Clarke porque eu também tocava baixo, eu tirava as coisas do Stanley Clarke. Fui assistir o Stanley Clarke, ae quando eu chego lá, bem cedo, não tinha quase ninguém, eu cheguei lá com um amigo meu, quem tá lá, eu olhei pro cara, um senhor né. Eu falei “mas aquele cara, é o cara da foto do jornal”, porque eu nunca tinha visto o Argus né, dai eu falei “mas é ele”. Dai eu cheguei perto dele e falei “

---

62 O pai de Kiko Freitas, Telmo de Lima Freitas é um cantor e compositor brasileiro de música regional gaúcha. Nasceu em São Borja no dia 13 de fevereiro de 1933.

o senhor não queria me dar aula de bateria?” E ele “mas como, tu toca bateria e tal?”, daquele jeito dele. Foi assim, na verdade foi uma conjunção que tinha ligação com esse cunhado, mas ao mesmo tempo ele não me apresentou pro Argus. Eu encontrei ele ao acaso, quer dizer... uma coisa sincrônica assim. Num show, mas já tendo um recorte dele, já tendo estudado algumas coisas, né? Foi assim que eu cheguei até as aulas com ele. [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Kiko falou que foram um total de 13 aulas e que ainda tem o caderno delas. Recordou que na décima terceira aula Argus escreveu que achava que ele tinha um caminho brilhante pela frente e ali terminam as aulas. No entanto, a convivência continuou. Lembrou que as aulas não tinham nada de teoria, a não ser algumas tentativas de explicar em compasso.

Mas assim, que era, claro, uma tentativa, ao mesmo tempo uma coisa que acontecia na época, né? Um tipo de músico que vivia da noite assim e das coisas e tinha um gosto refinado, porque o pessoal ouvia os discos do jazz e de tudo isso, mas não sabia. Tinha aquele “missing link” pra teoria pra “como é que era aquilo”. Tanto é que as aulas eu tinha que fazer que nem tu tá fazendo. Eu tinha que gravar, só que era um gravador desse tamanho, cassete, e eu tinha que assoprar. Eu tinha um chaveiro, que vendia no Paraguai, a gente assoprava e ele fazia “Bruuuuuu”, pra eu poder dividir onde era uma aula, onde era outra. Ae quando tinha aquele “Bruuuuuuu”, era uma aula. [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

As aulas aconteciam na própria casa do Kiko Freitas, onde sua mãe o recebia muito bem. Kiko lembrou que em algumas ocasiões não tinha aula, sua mãe fazia café e ali Argus contava todas aquelas histórias da sua viagem de navio. “Ele era uma figura assim que chamava a atenção pra ele né, pro centro aí do que tava acontecendo” [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Falou que em sua primeira aula com Argus, este se surpreendeu ao ver que Kiko já estava executando muito bem o “Double Stroke<sup>63</sup>” que praticara no praticável<sup>64</sup> do cunhado.

Perguntei se ele já estudava na escola de música da OSPA nesse período e ele falou que sim. Entrou no início de 86, um pouco antes das aulas com Argus. Contou que para entrar era um pânico pois, como era gratuita, eram muitas

---

63 Rudimento de caixa.

64 Objeto plano com superfície emborrachada que é utilizado para o estudo dos rudimentos de bateria.

pessoas realizando um teste de percepção para serem admitidas apenas 5. Além do maestro Nestor<sup>65</sup> que era rigorosíssimo, lembrou ele.

Nesse mesmo período Kiko lembrou que ia muito ver o Argus tocar em um restaurante chamado Porto Velho. Contou que ficava sentado em um cantinho ouvindo a música e, rindo, fala que muitas vezes os funcionários do recinto viam problema pois ele não consumia nada. Falou que era um local onde os casais mais velhos iam para jantar e ouvir música. A banda era formada por Argus na bateria, Adão Pinheiro no piano e Ivan no baixo. Segundo Kiko, o grupo tocava de tudo, mas geralmente tinha um cantor que muitas vezes era a Denise Tonon que depois acabou tocando com o próprio Kiko. Sobre o Ivan, Kiko falou que era um senhor muito bacana e reservado que lhe deu dicas muito importantes nos intervalos.



Imagem 24 – Kiko Freitas, Argus Montenegro, Adão Pinheiro e Ivan Barbosa no restaurante Porto Velho. [Arquivo: Zé Montenegro]

Então Kiko falou que nessa época existia um outro baterista, chamado Vico, que tinha um talento muito grande e era um dos melhores na execução de um samba “mais africano”. Mencionou também as suas conduções<sup>66</sup> bastante modernas e ritmos que ele aplicava para tocar afoxé e ijexá. Segundo Kiko, ele

65 O Maestro Nestor Wenholz, falecido em maio de 2008, atuou como regente da OSPA ao longo de 25 anos.

66 Ritmos executados no prato de condução.

era mais jovem que o Argus e também tocava na noite participando dessa mesma cena.

Muito possivelmente seja o melhor exemplo do baterista, do que era o samba na época. Não o samba branco da bossa nova, pós bossa nova, né. Samba mesmo, aquele samba que eu persegui depois no Rio e com o João Bosco<sup>67</sup> eu aplico. O Vico é um cara que tu tem que estudar ele, conhecer ele. [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Quando perguntei o paradeiro do Vico, Kiko me respondeu que ele foi para o Rio de Janeiro, mas que agora ele anda meio sumido. Falou também que em algumas ocasiões substituiu ele em alguns trabalhos.

Ele me falou [Vico] “vai embora, pega o Penha”, ele sempre dizia isso “pega o Penha”. O Penha era o ônibus da Penha. “Pega o Penha e vai pro Rio, o teu negócio é no Rio”. Negro assim... um cara fantástico. [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Kiko Freitas além de um excelente profissional, é um profundo conhecedor desse instrumento bateria, então pergunto para ele como é o Argus baterista e se existe alguma levada ou interpretação característica desse músico. Kiko me respondeu que sim, que são várias inclusive, não sendo uma coisa específica. Mencionou que ele usava várias conduções, mas que é muito complicado tu julgar a autoria das mesmas por elas serem muito flutuantes. Falou que muitas levadas pertenciam à época também. Citou um exemplo que é um flam<sup>68</sup> de aro e caixa, muito usado por Argus, que Dom Um Romão, Edson Machado e Milton Banana também usavam muito. Segundo Kiko, temos que situar o Rio Grande do Sul e Porto Alegre dentro de um espaço geográfico muito longe do que acontecia no centro do país: “se hoje é longe imagina nos anos 60”. Então as pessoas obtinham a informação quando algum grupo vinha fazer um show em Porto Alegre ou quando alguém tinha o privilégio de viajar e trazer os discos.

Tem levadas que o Argus usava, tempos depois eu fui ver “ah não, o Robertinho criou isso”, né. Então o Pascoal usava isso ou o Milton Banana. Então eu não diria que o Argus teria uma, vamos dizer assim, uma cara, uma assinatura dele pelas levadas, mas sim pela intensidade que ele... trazia pra execução entendeu. Então, ele tinha uma... um certo tipo de atitude pessoal dentro da música, entendeu? Aquelas nuances que ele tinha, umas certas explosões assim, principalmente bumbo, prato e depois trazia pra um volume bem baixinho, que eram acho que são características dele. Essas nuances de

---

67 Cantor, compositor e violonista brasileiro famoso pela fusão da música afro americana com estilos brasileiros, como o samba e a bossa nova, e o jazz norte americano.

68 Um flam consiste em dois toques simples executados de maneira alternada pelas mãos (RL ou LR). O primeiro toque é uma nota de menor intensidade seguida por outra de maior intensidade. As duas notas são tocadas quase simultaneamente, e são destinadas a soar como uma nota única, mais ampla. Porém, no caso acima, os dois toques do flam são executados pela mesma mão.

dinâmicas, né? E também, eu acho que a própria pessoa dele, né? O que ele foi desenvolvendo nas histórias pessoais dele, se refletiam muito tocando. Que dizer, ele tá falando aqui disso, daqui a pouco ele já lembra do navio então ele lembra do Castanheira... então essas mudanças de clima também, as vezes ele tá tocando aqui, ele passa pro ride aí no meio ele já tá no... entendeu? Então isso aí eu acho que mostra um pouco dessa multiplicidade dele de... da personalidade, né? Depois de tudo que eu viajei, toquei, estudei, o que ficou muito marcante assim pra mim do Argus foi... sempre foi a paixão dele pela bateria. Acho que isso aí ele passava pras pessoas, né? Com envolvimento, praticamente 24 horas por dia. Então, isso aí me deu muito gás na época, de seguir. [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Refletindo sobre a questão das levadas, é realmente complicado atribuir a autoria de uma levada a um baterista específico. Essas maneiras de executar certos padrões rítmicos na bateria têm sua autoria atribuída a quem primeiro as tivesse gravado. Os bateristas da geração de Argus Montenegro, possuem nos discos os seus professores de instrumento. Ao ouvir esses ritmos e sonoridades através do disco, os bateristas necessitavam de uma profunda imaginação para descobrir como os reproduzir na bateria. Então, nesse processo algumas coisas se modificavam tanto na sonoridade como na própria maneira de executar<sup>69</sup>. Talvez tenha sido nesse processo que muitas levadas, como Kiko muito bem observa, se tornaram inerentes à época. Outro ponto de vista possível, ignorando o aspecto autoral, seja talvez pensar na levada como sendo pertencente ao primeiro baterista que te proporcionou ouvi-la, trazendo uma multiplicidade de referências que variariam de baterista para baterista.

A respeito do cenário musical de Porto Alegre, mas especificamente a partir dos anos 60, mas que muito provavelmente já venha de antes, Kiko mencionou ser um ambiente bastante competitivo onde os próprios músicos formavam grupos que rivalizavam com outros. Esse aspecto competitivo também é citado por Zé Montenegro onde o próprio habito de “dar canja<sup>70</sup>” se transformava em uma maneira de “atrapalhar” o músico convidado.

Claro que o aspecto social contribuiu muito para essa competição excessiva já que esses músicos precisavam sobreviver e sustentar as suas famílias com a música, em uma época bastante complicada. Segundo o próprio

---

69 A imitação, muitas vezes ligada à repetição, é um dos recursos principais para o aprendizado. A repetição tanto de trechos como de músicas inteiras era uma estratégia constante. Servia tanto à absorção de habilidades técnicas dos instrumentos quanto subsidiava a memorização de frases e padrões rítmicos, gerando inclusive processos reflexivos a partir dos quais os trechos cresciam em qualidade de execução. (Prass, 2008, p.150).

70 Músico que não pertence ao grupo musical mas sobe ao palco, convidado ou por solicitação própria, para tocar uma ou algumas músicas.

Kiko Freitas esses músicos eram verdadeiros guerreiros. “Isso não é um show, aí que tá: isso é trabalhar na noite. Todos os dias, entendeu?” [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Kiko então contou que posteriormente conheceu os músicos da mesma geração só que do Rio de Janeiro e falou que a atitude era bastante diferente e que mesmo havendo uma certa competitividade não é comparativa à existente em Porto Alegre na mesma época. Analisou que talvez essa postura dos músicos do Rio seja devido a um mercado musical maior e por esses músicos serem os criadores e difusores daquela música, samba e bossa nova especificamente. Citou o “Beco das Garrafas<sup>71</sup>” que, mesmo possuindo aquela atmosfera da noite e as casas com música ao vivo estarem uma do lado da outra, os músicos se conheciam e existia mais troca. Assistindo a uma entrevista do baterista Dom Um Romão<sup>72</sup> e de outros músicos da bossa nova que viajaram e se estabeleceram nos Estados Unidos, este fala que existia uma irmandade muito grande entre os músicos brasileiros tanto no Brasil, mas ainda mais intensa entre os músicos que estavam nos Estados Unidos dos quais muitos moravam juntos.

[...] Há uma transição, entendeu? Daquela geração que tocava na noite [de Porto Alegre]. [incompreensível], o próprio Clovis Ibanez, o Vico, o Argus, o Natalício. Bateristas de uma geração. E teve uma geração, um hiato aí. Um hífen. Uma ligação, na verdade, que foi a parte do Zé. Pessoas também que vinham dessas famílias. E teve uma outra, um pouquinho depois. Que foi a minha. Que já tava eu acho que buscando... um outro tipo de conhecimento, né? [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Continuamos nossa conversa e então Kiko falou de um disco dos anos 80, segundo ele muito importante, chamado “Suntan”<sup>73</sup>, do pianista Michel Camilo. Explicou que foi um trabalho que o Michel Camilo gravou em trio junto aos músicos Dave Weckl, na bateria, e o Anthony Jackson, no baixo, além de duas faixas com o Joel Rosenblatt na bateria. Acrescentou que posteriormente dividiu disco com o Joel Rosenblatt e também gravou com o baixista Anthony Jackson. Concluiu dizendo que o disco chegou em cassete a Porto Alegre, e que o ouviu através do Michel Dorfman e, posteriormente, no apartamento de Argus

---

71 Beco das Garrafas é o nome atribuído a uma travessa sem saída da rua Duvivier, entre os edifícios de números 21 e 37, no Rio de Janeiro, que abrigava um conjunto de casas noturnas, situado no bairro carioca de Copacabana, nas décadas de 50 e 60.

72 [https://www.youtube.com/watch?v=tPEI6Q\\_Yf50](https://www.youtube.com/watch?v=tPEI6Q_Yf50) [acessado em 21 de outubro de 2016]

73 É um álbum do pianista Michel Camilo, lançado em 1986.



Montenegro que também o havia adquirido. Falou que era uma sonoridade muito moderna para a Porto Alegre da época: “aquele disco me influenciou muito”.

A partir disso aproveitei para perguntar quando Kiko começou a tocar em Porto Alegre, mais especificamente com o Tambo do Bando<sup>74</sup>, que inovou aplicando uma estética mais moderna para a música tradicional gaúcha, e quando começou a sair para trabalhos fora da cidade. Ele me respondeu que gravou o primeiro disco com o Tambo em 1990<sup>75</sup>, mas que os shows começaram em 89. Lembrou que começou a sair de Porto Alegre em 95 quando o contrabaixista Nico Assumpção começou a convidá-lo para vários trabalhos. Contou que começou a tocar com o cantor, compositor e instrumentista gaúcho Vitor Ramil, e que este se tornou uma ponte até Nico Assumpção e posteriormente João Bosco.

Eu venho de uma família também de artistas, de poetas e minha mãe e meus avós, por parte materno, são intelectuais. Então a mãe foi professora de alto nível a vida inteira então tivemos acesso à muita literatura. Muitos artistas na minha casa. O que que eu anotava... com a cultura né, recebia de informação olha, tu tem que tá, não importa, tu tá em Porto Alegre, aqui na sala do Nazari, mas a tua cabeça tem que tá la aonde a tua arte tá dimensionalizada. Eu tocava... ninguém queria tocar uma época comigo, eu tava desenvolvendo umas coisas que o pessoal não compreendia. Aquilo que não se compreende, se tem medo. Se tem medo, se ataca. Agora como é que é a atitude... como é que foi uma saída? Eu tocava com os discos e eu imaginava, sinceramente, que eu tava tocando em Nova Iorque. Não importava a geografia de onde eu tava. Tanto é que depois rápido eu saí pra tocar com esse pessoal. [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Então, já me encaminhando para o final da nossa conversa, na mesma forma como perguntei para Juarez Fonseca, perguntei para Kiko Freitas como era o cenário musical de Porto Alegre na década de 90 e se ainda existiam essas casas noturnas que eram a fonte de renda dos músicos da geração de Argus Montenegro. Kiko falou que muitas dessas casas já tinham encerrado sua atividade e referente ao cenário citou o show com Frank Solari<sup>76</sup>, no Teatro da OSPa em 92, que foi um sucesso de público. Entre 95 e 96 aconteceu na Reitoria da UFRGS o show com o segundo disco do Frank Solari que também obteve sucesso de público.

---

74 Criado no final da primavera de 1986 na cidade de Porto Alegre, o Tambo do Bando continua em atuação apresentando o mesmo diferencial estético que o destacou no cenário musical do Rio Grande do Sul.

75 O disco “Ingênuos Malditos”, da banda gaúcha Tambo do Bando, foi gravado em 1990 pelo selo RGE discos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-uaviCCafK8> [acesso em 03 de novembro de 2016].

76 Guitarrista, arranjador e produtor brasileiro natural de Porto Alegre.

Eu acho que a partir do evento da internet e da coisa do download, baixar música, que se juntou também com o fenômeno do aumento da insegurança, da violência, de tudo isso aí, né? A chegada do vídeo cassete. As pessoas começaram a ver cinema mais em casa. Ver filme em casa, né? Os cinemas de rua foram fechando. Foi todo um fenômeno que foi conjunto e veio muito essa coisa de ver a música em casa, né? Então tu vê o vídeo. Parece que o vídeo ficou mais importante do que a atmosfera de tá no show, né? Tinha também um romantismo muito grande no sentido assim, poucos músicos saíam de Porto Alegre pra tocar e voltavam pra morar em Porto Alegre. Os caras ficavam imaginando como é que era a sonoridade em Nova Iorque ou como é que era, entendeu? Pra ver jazz ao vivo tu tinha que ir nas casas Sala Jazz Tom Jobim, Blue Jazz Bar, né? Tu ia ver a música. Os caras tocando jazz. Com a chegada do VCD, primeiro, depois veio a vídeo cassete. As pessoas começaram a comprar, importar fitas, ou até copiar fitas, e ver os caras tocando em casa. [Kiko Freitas, comunicação pessoal em 28 de setembro de 2016].

Acrescentou que foi um baque muito grande para a indústria fonográfica porque hoje em dia não se grava mais como se gravava. Falou que até gravou um trabalho recentemente em Los Angeles, mas até lá fora esse trânsito diminuiu muito com grandes estúdios fechando. Lembrou que antigamente vários músicos viviam de gravação e que pegou o fim desse momento no Rio gravando com Francis Hime e Leila Pinheiro por exemplo. Concluiu falando que em Porto Alegre se gravava mais música tradicional gaúcha, com os grupos de baile, ou artistas que realmente bancavam seus discos. Comentou que no Rio ainda se tem um público que vai assistir bossa nova e jazz e citou lugares aonde toca como Triboz e o Rio Scenarium. Para Kiko Freitas o Rio de Janeiro sempre esteve dentro de um mercado que produz e dita o que é escutado enquanto que Porto Alegre pegava a informação sempre um tempo depois.

## Capítulo 8 – Sustentar a família tocando tambor

*“Então esse velho aí, seu Argus Montenegro, ele veio tocando tambor né cara, pra sustentar a família dele e ser músico é uma prova muito difícil nesse planeta”.*

Zé Montenegro, comunicação pessoal 04 de outubro de 2016.

Diário de Campo – 04 de outubro de 2016.

Na manhã do dia 04 de outubro, estava de volta a casa de Zé Montenegro para ter aula de bateria e devolver as fotos e recortes de jornal que na aula anterior, dia 27 de setembro, Zé havia me emprestado para que eu as digitalizasse. Um desses arquivos era uma carta que desejava um feliz natal e ano novo, endereçada para Argus Montenegro no canal 5 da Tv Piratini. A carta havia sido enviada por Art Koenig, segundo Zé, um baterista que Argus conheceu em sua viagem, diretamente de Bronx em Nova York. Não consegui colher mais informações a respeito dessa amizade ou desse baterista. Então perguntei para Zé a respeito dessa passagem de Argus pela TV ele me respondeu que quando Argus voltou de viagem, ele trabalhou por mais um tempo na Tv e então recebeu essa carta. Em seu documentário Argus menciona que o convite para esse trabalho, no cruzeiro espanhol, foi lhe oferecido depois de um desses trabalhos na emissora.

Zé me falou que deveria existir filmagens do Argus tocando na Tv, mas que infelizmente parece que a emissora pegou fogo e nessa fatalidade se perdeu muitos registros. A Tv Piratini era uma concessão da Tv Tupi de São Paulo. Ela retransmitia a programação da rede Tupi além de programas próprios. Em 1980 houve o cancelamento da concessão. O canal 5 de Porto Alegre voltou ao ar quando o empresário e comunicador Sílvio Santos obteve a concessão, em 26 de agosto de 1981, para a transmissão de sua nova rede de televisão, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), inicialmente chamado de TVS. O SBT Porto Alegre, além de transmitir a programação nacional do SBT, gerava também programas locais como o SBT Rio Grande. O terreno dos estúdios da TV Piratini, passou a ser utilizado pela TV Educativa (TVE-RS), canal 7 VHF que, teve seus registros destruídos por um incêndio em 1983 juntamente com o acervo da antiga emissora Piratini. Alguns arquivos e equipamentos, que sobreviveram ao

incidente, estão guardados no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, localizado na rua R. dos Andradas, 959, região central de Porto Alegre.

Quando ele voltou ele tava com uma batera, coisa mais linda, uns pratos lindos e umas roupas diferentes. O câmara morreu há pouco tempo, seu Emilio. E ele filmava muito o pai tocando. Muito, muito porque ele achava aquilo ali um máximo. Então o cara com uma bateria completamente, uma configuração diferente. Não aquele troço horrível né cara, bonito mesmo e com um artista em cima tocando e acompanhando tudo que é cantor. Era um programa ao vivo, de calouros né. [Zé Montenegro, comunicação pessoal 04 de outubro de 2016].

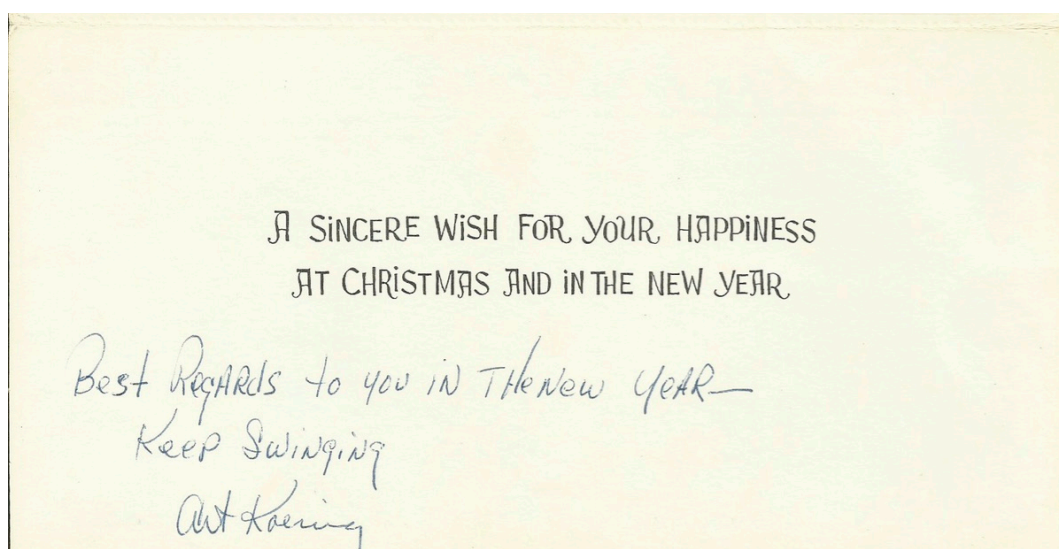
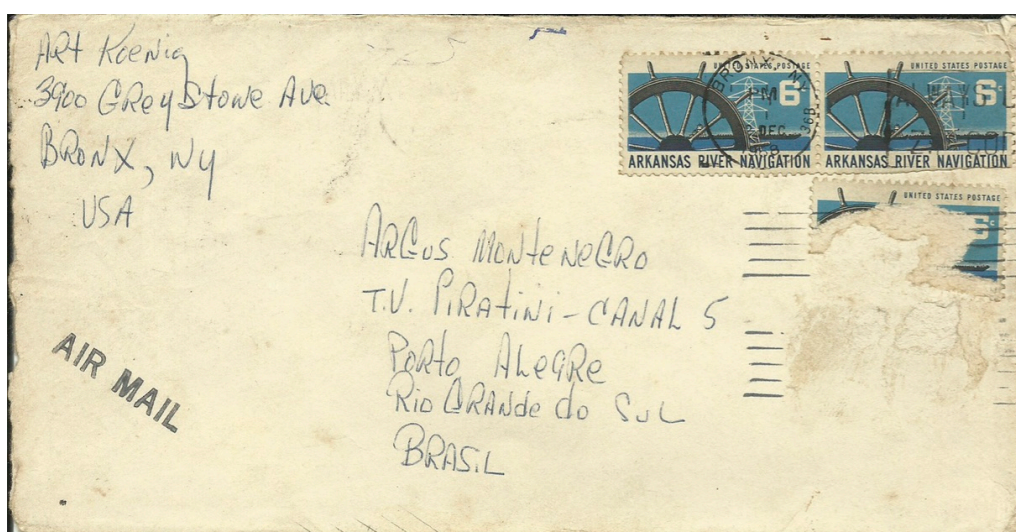


Imagem 25 - Postal de Art Koenig para Argus Montenegro. [Arquivo: Zé Montenegro].

Seguindo, Zé me falou que acredita fortemente que Argus não tenha seguido uma carreira fora do Brasil, como tantos outros músicos dos anos 60 o fizeram, por causa da família que já tinha construído aqui. Mencionou que na época era muito difícil sair do país por causa do militarismo e que quando a pessoa voltava ela era inclusive fiscalizada. Então Zé me questionou quais outras perguntas eu precisava fazer já que, em outra ocasião, eu havia mencionado que gostaria de fazer uma entrevista com ele.

Eu já havia ligado o gravador, com a autorização de Zé, devido às informações importantíssimas que ele já estava me passando. Então perguntei quando que ele havia entrado na escola de música da OSPA. Ele me respondeu que o ano foi 77 ou 78 quando começou a estudar com o maestro Salvador Campanella na OSPA. Falou que foi seu pai que levou ele até a Orquestra Sinfônica e as aulas eram no auditório Araújo Vianna. Perguntei se ele precisou prestar concurso para entrar e ele falou que não, mas não se lembra ao certo, acha que talvez esta seleção através de prova estava começando a tomar forma. Lembrou que seu pai, Argus, o apresentou para o trompetista Giba [trompetista do quinteto de Adão Pinheiro no evento Jazz Paralelo] e o violoncelista Sergio Mamão. Falou que Argus tinha muitos amigos na OSPA porque eles também tocavam na noite. Comentou da rigidez do maestro Campanella e que muito aprendeu com ele. “Campanella foi uma pessoa que me ensinou muito. Ele foi a primeira pessoa que disse uma frase “a música é muito difícil”. [Zé Montenegro, comunicação pessoal 04 de outubro de 2016].

Seguimos conversando e então eu perguntei para Zé porque ele decidiu ser militar. Ele me contou que foi uma questão de escolha pois estava apaixonado por sua mulher e queria constituir uma família. Então, uma das opções era entrar para a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, o que não foi possível porque o caixista chamado Dudu estava saindo e no lugar dele ia entrar seu aluno Daniel Lima. Zé me contou que na verdade estudava trompete com o Barros, que era primeiro trompete na orquestra sinfônica, e, inclusive, tocava casamento com Barros de noitezinha antes de ir para a noite tocar bateria. Então Zé acabou escolhendo a segunda opção que era entrar para a aeronáutica como músico.

Pai disse pra mim, então entra pra aeronáutica. Não vão passar trabalho meu filho. Teu pai passa tanto trabalho. Ae entrei pra aeronáutica. Me alistei. Fui servir na força aérea. E tinha muito músico da força aérea que tocava na noite. [Zé Montenegro, comunicação pessoal 04 de outubro de 2016].

Quando entrou na base, Zé lembra que foi uma decepção pois encontrou apenas uma caixa com arroz dentro, forma usada para substituir a esteira da caixa. Contou que já conhecia Glenn Miller e aquelas coisas que aconteciam na Segunda Guerra Mundial através dos discos que o seu pai tinha. Então, explica que já tinha conhecimento que a força aérea tinha orquestra.

Quando que cheguei eu já sabia disso ai. E o cara que tava na frente quando eu cheguei não sabia nada disso. Então foi um choque de informações muito grande entre eu e ele. Ele por ser mais antigo e militar e eu por ser um soldado que queria fazer uma orquestra. Imagina! Os caras queriam fazer a parada diária e ir embora. Claro, tocar de manhã pra marchar e ir embora. Aí em 2012, quando eu fui embora, eu consegui fazer o meu último show no Bourbon Country. Daquele tempo, até o Bourbon Country, pra chegar aí tu não tem noção o que eu passei [Zé Montenegro, comunicação pessoal 04 de outubro de 2016].

Continuando essa conversa sobre a trajetória do Zé, ele me falou que tinha muito músico argentino e uruguaio fazendo concurso para entrar na OSPA. Um desses músicos era um saxofonista chamado Bolivar “Nunca vi um primeiro sax igual aquele cara”. Contou que junto com os músicos Charão e Paulo Dorfman, montaram uma Big Band chamada OPPA, “Orquestra Popular de Porto Alegre”, e que então chamaram o Bolivar para tocar primeiro sax alto “fomos ensaiar na UFRGS, lá no teatrinho da UFRGS<sup>77</sup> que tem ali, na Senhor dos Passos, né?”

Aproveitando a assunto, perguntei sobre o Geraldo do Sax que toca com Argus no evento Jazz Paralelo e Zé me falou: “o Geraldo foi o meu pai negro”. Contou que o Geraldo foi o saxofonista com que ele mais tocou. Disse que ele era muito amigo do Argus e veio de Erechim para Porto Alegre para fazer concurso para a força aérea, entrando então para a base aérea de Canoas. Através desse assunto lembrou que tem muita coisa gravada, inclusive em vídeo, onde ele está tocando com Geraldo na Sala Jazz Tom Jobim. Conta que foi quando chamou o Jorginho Trompete<sup>78</sup>, que tocava em um clube de Samba chamado Senzala, para tocar com eles.

---

77 Auditório Tasso Correia vinculado ao Instituto de Artes da UFRGS.

78 Jorge Alberto de Paula (Porto Alegre, 26 de junho de 1967), mais conhecido como Jorginho do Trompete, é um trompetista brasileiro.



Era eu, o Everson e o Corona na Sala Jazz . Eu tocava com o Everson e o Corona terça, quarta e quinta. Sexta, sábado e domingo com o Paulo Dorfman. Ae eu busquei o Jorginho pra tocar comigo. Bah, dae começaram a conhecer ele. Era a única casa de jazz que tinha aqui praticamente. [Zé Montenegro, comunicação pessoal 04 de outubro de 2016].



Imagem 26 - Banda “Quatro” composta por Zé Montenegro (bateria), Geraldo de Oliveira (sax tenor), José Moacir (piano) e Clovis Boca Freire (baixo). [Arquivo: Zé Montenegro].

Neste recorte de jornal encontramos um quarteto de Jazz composto por Zé Montenegro (bateria), Geraldo de Oliveira (sax tenor), José Moacir (piano) e Clovis Boca Freire (baixo) que, segundo a matéria, faziam bom jazz na Sala Jazz Tom Jobim. Ao lado, Renato e seu conjunto, formado por músicos como o saxofonista Luiz Fernando Veríssimo, o cantor e violonista Loguércio e a cantora Helena Ruperti, que substituiriam o conjunto de Norberto Baldauf no Bailes da Reitoria da UFRGS.

Ao lembrar desses músicos e do cenário musical mais movimentado, Zé comentou sobre a vontade de voltar o tempo e tocar bossa nova, jazz e salsa com esses grandes músicos como Adão Pinheiro, Tenison Ramos, Geraldo de Oliveira. Lembrou que seu pai, Argus Montenegro, sofreu muito no final da vida pois não tinha mais tantos lugares para tocar já que ele vinha de uma época muito movimentada musicalmente.

Então esse veio aí, seu Argus Montenegro, ele veio tocando tambor né cara, pra sustentar a família dele e ser músico é uma prova muito difícil nesse planeta [Zé Montenegro, comunicação pessoal 04 de outubro de 2016].

Chegando ao final da aula/entrevista Zé me mostrou uma carta que ele encontrou depois que seu pai já havia partido. Segundo Zé, nessa carta está escrito tanto o pensamento de Argus em relação à música como o que ele, Zé Montenegro, tinha que ser. Em seguida Zé leu a carta para mim.

Ao meu querido filho José Augusto. O melhor presente já dei e tenho dado muitos presentes, mas na verdade até o momento que me deu o maior presente foi você quando me falaste que queria ser músico e gostaria de levar a sério realmente essa profissão tão ingrata aqui nesse planeta. Mas com uma bagagem espiritual tão grande para os outros mundos. Aquele que realmente ensina é aquele que mais estuda. Apenas lembrando hábitos infelizes meu filho: irritar-se com bagatelas, gastar mais do que se dispõem, não saber aguentar injurias ou críticas, discutir sem raciocinar reclamar dos outros aquilo que nós mesmo ainda não conseguimos fazer e fugir de estudar. Viver com honra na riqueza ou na pobreza como eu sempre vivi, elevando assim, cada vez mais, a classe musical. É o que te deseja esse pai que te ama e te admira, esse amigo de sempre. Salve o dia dos músicos. 22 de novembro de 1983. [Carta de Argus Montenegro para Zé].

## **Feito?**

Chegar à finalização desse trabalho que é ao mesmo tempo o meu Projeto de Graduação em Música Popular e a conclusão de minha jornada na graduação em MP na UFRGS gera uma sensação de etapa concluída.

Nesse trabalho procurei trazer o que vivi nesse último ano, entre aulas com Zé Montenegro, leituras, orientações e entrevistas. Através dos diários de campo procurei relatar as experiências, as histórias, o ponto de vista destes meus informantes e todos aqueles signos que de uma forma ou outra nos sensibilizam no trabalho de campo.

A experiência etnográfica me trouxe para perto das pessoas me permitindo compreender as diferentes perspectivas sobre o nosso entorno e sobre as próprias pessoas que carregam com elas o peso da sua história. A antropóloga brasileira Ruth Cardoso em seu livro “A Aventura antropológica” (1986), traz reflexões sobre o “novo” trabalho de campo. Ele engloba aspectos como a convivência e a afetividade que possibilitam o envolvimento do pesquisador, deixando de lado o seu etnocentrismo e compreendendo as diferenças.

A interpretação que se constrói sobre análises qualitativas não está isolada das condições em que o entrevistador e o entrevistado se encontram. A coleta de material não é apenas um momento de acumulação de informação, mas se combina com a reformulação de hipóteses, com a descoberta de pistas novas que são elaboradas em novas entrevistas (CARDOSO, 1986, p. 101).

Muito da construção desse trabalho se deu durante as minhas aulas de música, estudando bateria com Zé Montenegro, e me permitindo ter essa relação de mestre e aprendiz tão importante na construção desse novo trabalho de campo. Cito Barz e Cooley que dizem:

A música é o nosso caminho em direção às pessoas, e se alguma coisa distingue etnomusicologia contemporânea das eras anteriores da disciplina, é nossa prática de falar com, tocar com, experimentar a vida com as pessoas cujas práticas musical escrevemos (BARZ e COOLEY, 2008, p. 14)<sup>79</sup>.

---

79 No original, “music is our path toward people, and if anything distinguishes contemporary ethnomusicology from previous eras of the discipline, it is our practice of talking with, playing with, experiencing life with the people about whose musical practices we write” (BARZ e COOLEY, 2008, p. 14).

A experiência etnográfica me levou a enxergar as várias formas de conhecimento que se pode encontrar no campo e que a capacidade de se surpreender seja talvez o fio condutor desse encontro.

Com música e músicos, então...

*Zé: Feito?*

*Kelvin: Feito, Zé!*



Imagem 27 - Argus Montenegro 1961. [Arquivo Zé Montenegro].



Imagem 28 - Argus Montenegro 1996. [Arquivo Zé Montenegro].



## REFERÊNCIAS

- ARGUS Montenegro e a instabilidade do tempo forte. Direção: Pedro Isaias Lucas [S.l.]: Aletéia Selonk, 2012. 1 DVD (75 min).
- BARBARA, Vanessa. O Livro Amarelo do Terminal. Editora: CosacNaify, 2008. 253 p.
- BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. 2009. 185 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- BARSALINI, Leandro. Suave, Bateria, Suave. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.
- BARZ, Gregory F. COOLEY, Timothy J. *Shadows in the Field: New perspective for fieldwork in Ethnomusicology*. Second Edition: Oxford University Press, 2008.
- BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006.
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre*. Porto Alegre: FUMPROARTE/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1997.
- CARDOSO, Ruth. *A Aventura Antropológica: Teoria e Pesquisa*. São Paulo: Paz Terra, 1986. 156 p.
- CARVALHO, José Jorge. *Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento*. Universidade de Brasília, departamento de Antropologia, 2004. 21 p.
- COELHO, Luís Fernando Hering. *Os Músicos Transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2013. 295 p.
- BOHN, Laura. *A Fascinante Terra do Fogo*. Editora: Rotermond, 1967. 170 p.
- GLASS, Daniel. *The Century Project*. Directed: Daniel Glass. Producer: DrumChanel.com and Daniel Glass, 2012. 1 DVD (180min).
- GOMES, Marcelo Silva. *As Re-Invenções E Re-Significações do Samba no Período que cerca a Inauguração da Bossa Nova: 1952-1967*.
- GRIDLEY, Mark C. Clarifying labels: Cool Jazz, West Coast and Hard Bop. Volume 3. November, 2000. Disponível em: [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/Clarifying\\_labels.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/Clarifying_labels.shtml). Acesso em 24 de Julho de 2016.



HISTORY OF THE DRUMSET - Part 1, 1865 - Double Drumming. Autor: Daniel Glass. DVD. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qM869WYpp-0>> Acesso em: 11 de jun. 2016.

LAYTANO, Dante de. *As congadas do município de Osório*. (textos musicais e versos coligidos de CASTRO, Ênio de Freitas e). Porto Alegre: Associação Riograndense de Música, 1945.

MAXIMIANO, Guilherme Campiani. *Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. Dissertação (Pós-Graduação em Música) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ELIAS, Norbert. *Mozart - Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PEIRANO, Mariza. *A Favor da Etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. 180 p.

PIEIDADE, Acácio T. de C. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Artigo. Em: *Opus - Revista da ANPPOM*. ANPPOM e Editora da Unicamp, v. 11, no. 11, 2005.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004. 181 p.

\_\_\_\_\_. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013. 303 p.

SIMÕES, Julia da Rosa. *Ser Músico e Viver da Música no Brasil: Um Estudo da Trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)*. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

STEIN, Marília Raquel Albornoz Stein. *Kyringüé mboráí : os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2009. Tese de Doutorado.

VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre/RS: Editora L&PM/Funarte, 1987.