

**FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA  
BACHARELADO EM MÚSICA**

**LEONARDO DE OLIVEIRA SILVA**

**A VERSATILIDADE MUSICAL DE CUCA TEIXEIRA**

**SÃO PAULO**

**2022**

**LEONARDO DE OLIVEIRA SILVA**

**A VERSATILIDADE MUSICAL DE CUCA TEIXEIRA**

**Monografia apresentada à Faculdade  
de Música Souza Lima como parte dos  
requisitos para conclusão do curso de  
bacharelado em música  
Orientador: Me. Gilberto Alves Favery**

**SÃO PAULO**

**2022**

Silva, Leonardo de Oliveira.

A versatilidade musical de Cuca Teixeira./ Leonardo de Oliveira Silva. - 2022.

69f.

Inclui Anexo.

Trabalho de Conclusão de Curso  
(Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2022.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Gilberto Alves Favery.

1. Teixeira, Cuca. 2. Versatilidade. 3. Bateria. I.Favery,  
Gilberto Alves (orientador). II.Título.

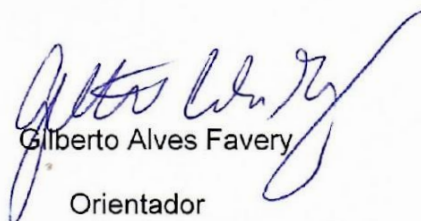
Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA  
DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

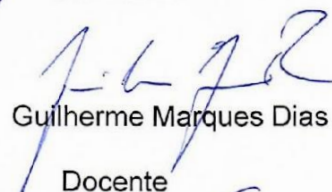
Às 10:00 horas do dia 15 do mês de dezembro de 2022, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Dr. Guilherme Marques Dias e Prof. Me Vinicius Barros para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "A Versatilidade Musical de Cuca Teixeira ", do aluno Leonardo de Oliveira Silva.

Após a exposição oral, o candidato foi arguido pelos componentes da banca que se reuniram reservadamente e decidiram pela Aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor Gilberto Alves Favery, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.



Gilberto Alves Favery  
Orientador



Guilherme Marques Dias  
Docente



Vinicius Barros  
Docente

## **AGRADECIMENTOS:**

Agradeço primeiramente a Deus, sem “Ele”, nada do que existe teria sido criado. “Ele” me deu o dom da música e forças para persistir ao longo dos quatro anos de curso. A “Ele”, seja toda honra e toda glória para sempre!!

Agradeço à minha família por todo apoio e suporte, me incentivando sempre a seguir meus sonhos na carreira musical. Sem eles, não teria chegado até aqui.

Agradeço a todos os amigos que, direta ou indiretamente, me proporcionaram o caminho para a bateria e a música como um todo.

Agradeço à minha igreja local, onde pude dar os primeiros passos na música e, assim, descobrir minha vocação, meu propósito de vida.

Agradeço ao Cuca Teixeira que me inspirou a iniciar esse trabalho e me recepcionou abertamente para a imersão da pesquisa.

Agradeço ao professor e mestre Gilberto Alves Favery, que não mediu esforços em todo o processo de orientação, correção, aconselhamento e direcionamento deste trabalho. Sua importância é imensurável. Agradeço também ao professor Dr. Marcelo Coelho, que me ajudou na escolha deste tema.

Agradeço a todos os professores da Faculdade Souza Lima, que me ajudaram no processo de crescimento musical e profissional e em particular, a todos os meus professores de instrumento, desde a formação até especialização e também a todos os funcionários do Souza Lima que sempre me trataram com imenso respeito e cuidado.

Agradeço em especial ao professor Antônio Mario, que me abriu uma grande porta para o ingresso nessa importante instituição.

## **(Resumo)**

O presente trabalho pretende abordar uma característica musical do baterista paulistano Edgard Teixeira, mais conhecido como Cuca Teixeira: sua versatilidade musical. Tal particularidade vem sendo consolidada ao longo dos anos de sua carreira, o que é corroborada através dos diferentes trabalhos estético-musicais para os quais ele tem sido requisitado.

Promoveremos numa primeira etapa do estudo, uma breve contextualização de importantes abordagens de diferentes pesquisadores que discorrem sobre a questão da “versatilidade musical” com o intuito de entender, fixar e referenciar características desse aspecto. Em sequência ao balizarmos os dados advindos das entrevistas semiestruturadas realizadas com o músico, pretende-se entender de que forma ocorreu a sua formação musical que o levou ao desenvolvimento de sua versatilidade musical.

**Palavras-chave:** Cuca Teixeira, versatilidade, bateria.

## **(Abstract)**

The present work intends to approach a musical characteristic of the São Paulo drummer Edgard Teixeira, better known as Cuca Teixeira: his musical versatility. Such particularity has been consolidated over the years of his career, which is corroborated by the different aesthetic-musical works for which he has been requested.

In the first stage of the study, we will promote a brief contextualization of important approaches from different researchers who discuss the issue of “musical versatility” in order to understand, establish and refer to characteristics of this aspect. In sequence, when we demarcate the data coming from the semi-structured interviews carried out with the musician, we intend to understand how his musical training took place that led him to the development of his musical versatility.

**Keywords:** Cuca Teixeira, versatility, drums.

## SUMÁRIO

Introdução.....	10
<b>Capítulo 1 - Premissas.....</b>	<b>14</b>
1.1 A versatilidade musical.....	14
1.3 Os músicos e suas escolhas artísticas e profissionais.....	14
<b>Capítulo 2 - A estruturação do perfil versátil de Cuca Teixeira.....</b>	<b>17</b>
2.1 A influência da música na família.....	17
2.2 Suas principais referências na bateria brasileira.....	19
2.3 Outras influências internacionais.....	21
<b>Capítulo 3. As transições profissionais.....</b>	<b>24</b>
3.1 O início da carreira.....	24
3.1.1 A influência de Marina Lima.....	26
3.1.2 Maria Rita e um samba mais "pop".....	29
3.2 Gravação do disco Neural Code.....	30
3.2.1 Soundscape Big Band.....	31
3.2.2 Groove Reunion.....	33
3.2.3 Ohad Talmor.....	34
3.3 A vivência do estúdio.....	35
<b>Capítulo 4. Investigando os timbres adequados.....</b>	<b>38</b>
4.1 A bateria no jazz.....	38
4.2 A bateria no samba.....	39
4.3 A bateria no rock/fusion.....	40
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>42</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>44</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>47</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>62</b>





## Introdução

Podemos identificar o perfil do músico profissional muitas vezes segmentado a um nicho ou gênero musical. Existem músicos que são referenciados pela sua execução dentro de determinada estética. Pode-se dizer que há uma segmentação onde alguns tendem a selecionar e priorizar determinados gêneros a partir de um aspecto de preferência pessoal, ou até mesmo social, partindo do pressuposto que seus atributos são oriundos de determinado gênero musical que pode ser preponderante em seu ambiente, seja este o samba, o baião, o rock, o jazz, entre outros. Na sua grande maioria, para estes músicos, há a escolha de dois, ou no máximo três ritmos musicais que, *a priori*, ele tende a se especializar. É notório que existam uma grande variedade estilos musicais semelhantes e diferentes, e é plausível dizer que se torna quase impossível à especialização em todos. Entretanto, existe um perfil de músico menos específico, que abrange mais alternativas do ponto de vista da não segmentação de apenas um, ou no máximo, dois gêneros, e sim da versatilidade e abrangência para outras vertentes musicais. Este trabalho será contextualizado a partir deste segundo tipo, ou seja, do músico eclético que gosta de transitar entre vários estilos musicais e se propõe a entender a linguagem e estética de cada um deles, que é o que entendemos que o nosso objeto de estudo está inserido.

Na esteira desse panorama trazemos como objeto de estudo para a nossa pesquisa o baterista paulistano, Cuca Teixeira, que é filho de músicos, e que o contato com a música e, mais especificamente com a bateria, veio desde muito cedo, ainda dentro de sua própria casa, no seu ambiente familiar. Seu pai, Edgard Teixeira, baterista, exerceu uma influência direta na escolha do mesmo instrumento pelo filho. Entretanto, não foi somente seu pai que contribuiu musicalmente para o seu desenvolvimento, foram decisivas as contribuições que sua mãe, a cantora Sara Chrétien; seu irmão, o saxofonista Wilson Teixeira e, em especial, o multi-instrumentista Arismar do Espírito Santo, desempenharam em sua formação musical. Tal condição especial de aprendizagem e desenvolvimento possibilitou a Cuca Teixeira tornar-se músico profissional precocemente aos seus 15 anos de idade, período em que passou a tocar frequentemente na noite paulistana.

Podemos entender que Cuca Teixeira é um músico eclético<sup>1</sup>, pois suas rotinas justificam tal característica; ele escuta de tudo, procura constantemente novos lançamentos (artistas), sonoridades (instrumentos), bateristas com novas abordagens, enfim, está sempre pesquisando, buscando algo que o instigue ou que lhe sirva para adequar a algum trabalho que está fazendo ou que irá fazer. Tal prática desses procedimentos, o propiciam a se manter atualizado e conectado a um amplo espectro de distintos gêneros musicais do ponto de vista da performance no instrumento. Entretanto, para Cuca não basta simplesmente o ato de tocar no instrumento um determinado estilo musical, dando atenção somente à parte mais técnica da performance, o que inclui aspectos rítmicos e fraseológicos, para ele, é necessário conhecer a fundo a sonoridade característica que define esse estilo. Nesse sentido, Cuca Teixeira frequentemente experimenta diversos modelos de tambores, caixas, pratos, peles, baquetas, efeitos sonoros, instrumentos de percussão incorporados *ao set up*.<sup>2</sup> Tal rotina de procedimento, visa adequar o som de seus instrumentos com a sonoridade característica de cada estilo, na busca da conexão entre performance e sonoridade, favorecendo dessa forma a sua capacidade de atender com propriedade às possíveis e distintas demandas do mercado musical. Reafirmando, para Cuca Teixeira, não existe uma boa performance sem estar conectado com a sonoridade adequada.

Em sua já extensa carreira, Cuca Teixeira vem atuando na música popular urbana<sup>3</sup> contemporânea, no jazz moderno instrumental, na música instrumental brasileira, no pop rock, *fusion*, MPB, *gospel*, *hip hop*, no *rap*, entre outros, a lista é grande, e se depender dele só irá crescer. Um dos aspectos que podem determinar uma diferenciação entre seus pares é a forma como Cuca Teixeira transita com facilidade entre esses universos musicais tão distintos.

---

<sup>1</sup> Adjetivo, que escolhe e/ou assume aquilo que há de melhor em todos os âmbitos ou as manifestações do pensamento (doutrina, ideologia, método, arte, estilo etc.): pessoa eclética. Pertencente ou relativo ao ecletismo, ao método filosófico dos indivíduos que não seguem sistema algum, fazendo escolhas que dependem daquilo que lhes parece mais próximo da verdade, tendo em conta todas as manifestações de pensamento, substantivo masculino. O que segue a filosofia ou método eclético. Aquele que escolhe o que parece melhor em todas as manifestações do pensamento. Fonte; <<https://www.dicio.com.br/eclético>> Acesso do site: 2/11/2022

<sup>2</sup> Setup é uma palavra usada na língua inglesa que em português pode significar configuração, instalação, organização, disposição ou regulagem. Fonte; <<https://www.significados.com.br/setup>>

<sup>3</sup> Henrique Cases (1998, p.17) identifica-os com o termo música popular urbana, pelo forte vínculo estabelecido com determinadas cidades onde eles se originaram, mas a melhor definição para esses gêneros musicais é fornecida por Geraldo Suzigan (1986, p.35), que se refere a essa música como o quarto gênero musical - a "Música das Américas"-, uma música que oferece um alto grau de ineditismo harmônico e rítmico, improvisação e uma gramática própria, afastando-a do gênero tido como popular, justamente por não ser tão popular e aproximar-se da música erudita.

De tal forma, considerando a perspectiva levantada e contextualizada até agora, discutiremos nessa pesquisa a seguinte questão: Quais foram os possíveis fatores determinantes no desenvolvimento musical do baterista Cuca Teixeira que o favoreceram na consolidação de sua personalidade musical através de um viés eclético, conferindo-lhe a alcunha de um músico de destaque sob a ótica da versatilidade? Vale mencionar alguns aspectos primordiais que serão colocados em perspectiva na busca de respostas para a nossa questão, são eles: formas de estudar tecnicamente o instrumento (formal/não formal), influências musicais diretas, influências musicais indiretas, entendimento estético musical, experiências profissionais em shows e gravações, carreira solo, carreira como *sideman*<sup>4</sup>, entre outros aspectos que poderemos encontrar a partir das entrevistas que foram concedidas ao autor no decorrer da pesquisa.

Foi utilizada como metodologia central do trabalho a produção de entrevistas semiestruturadas que buscou levantar, mapear e entender os dados obtidos acerca do processo de desenvolvimento musical e profissional do baterista Cuca Teixeira. Foram realizadas com o músico duas entrevistas em períodos distintos, seguidas de suas respectivas transcrições.

Na primeira entrevista, abordaram-se inicialmente questões biográficas de Cuca Teixeira, sobretudo no caráter da influência musical de sua família e as suas primeiras interações com o instrumento. Também se buscou o levantamento dos diferentes tipos de trabalhos realizados pelo entrevistado com as diferentes especificidades musicais para cada situação musical descrita, sejam essas do ponto de vista da performance ou da escolha do instrumento adequado em relação a sonoridade pertinente.

Na segunda entrevista, objetivou-se extrair, o pensamento de Cuca Teixeira a respeito de seu entendimento estético-musical, expresso em sua linguagem ao realizar os mais diferentes trabalhos profissionais. Foram selecionados quatro artistas com os quais o músico trabalhou, escolhendo duas faixas de cada artistas em tempo real da entrevista para a discussão timbrística relacionada ao equipamento que foi utilizado em cada estilo musical em questão. Aspectos pautados na entrevista como a escolha dos pratos, tipos de madeira de cada bateria,

---

<sup>4</sup> Um músico de apoio em uma banda de jazz ou grupo de rock (*Oxford Languages Dictionary*).

dimensões dos tambores, modelos de pele, modelos de caixa foram levantados para o entendimento se esse processo foi premeditado ou não.

O trabalho está dividido em quatro capítulos, nos quais discorreremos sobre diferentes argumentos que pretendem avaliar o perfil musical do artista. No primeiro capítulo temos um panorama do conceito de versatilidade musical, além da tratativa das possibilidades do meio musical para cada cenário profissional. O segundo capítulo descreve a biografia de Cuca Teixeira de um modo geral, com uma atenção especial em entender de que maneira sua família, amigos e pessoas próximas exerceram influência em aspectos de seu desenvolvimento tais como suas experiências e referências musicais. No terceiro capítulo discutimos sobre importantes transições profissionais que forçaram Cuca Teixeira a se adaptar aos diferentes gêneros musicais com suas demandas características e de como ele obteve êxito em seus resultados. Para isso, também foram selecionadas cinco situações que buscam corroborar com o conceito de versatilidade do artista, por exemplo: gravações em estúdio ou ao vivo de determinada vertente musical, participações em projetos musicais com formações e estilos diversos, tanto como músico acompanhante (*sideman*), ou como líder (projeto solos). No quarto e último capítulo, discutimos as características de timbre, tipos de afinação e uma breve contextualização sobre quatro linhas musicais, objetivando dessa forma verificar a relação timbrística em perspectiva com a linguagem de performance das distintas vertentes musicais abordadas por Cuca Teixeira.

## Capítulo 1 – Premissas

### 1.1 A versatilidade musical

Podemos fazer uma breve análise sobre o conceito da versatilidade musical ligado à profissão do músico. O termo em si, já nos traz um pano de fundo para um possível entendimento de sua aplicação prática. Aquilo que é propenso a mudar ou é sujeito a mudança; inconstante, mutável, volúvel, são definições para o termo "versátil".<sup>5</sup> Do ponto de vista etimológico temos uma referência pertinente para o entendimento dessa visão. Entende-se do latim "*versatilis*", aquilo que tem vários lados, que se vira para diferentes faces. Sob o aspecto da ótica musical, podemos considerar um músico versátil aquele que pode se adequar e desempenhar com propriedade a distintas situações musicais com um nível de compreensão estético-musical bastante satisfatória e, nesse sentido, podemos entender que os procedimentos de performance no instrumento são compostos de aspectos como: proficiência técnica (habilidade destacada de tocar); pertinência aos mais diversificados gêneros que abrange um entendimento do padrão rítmico característico e de sua respectiva subdivisão primordial recorrente e, por fim, o aspecto da sonoridade instrumental adequada ao estilo em questão.

### 1.3 Os músicos e suas escolhas artísticas e profissionais

Pode-se dizer que é necessário ao músico contemporâneo a busca pela criatividade no âmbito profissional, visto que, para se adequar ao mercado de trabalho atual, o músico pode ser exposto a diversas situações que o façam transitar entre variados estilos musicais. A criatividade aqui mencionada está ligada diretamente a uma competência necessária de se preparar para o ambiente musical variado. Simone de Miranda (2014) lembra que "a exploração da criatividade na formação do músico também é fundamental para sua atuação como intérprete, já que o processo criativo auxilia na liberdade de expressão" (MIRANDA, 2014. Pág, 123). Neste prisma, podemos refletir sobre alguns músicos, e vamos focalizar nos bateristas, que buscaram uma estética mais específica para suas carreiras, ou seja,

---

<sup>5</sup> Oxford Languages Dictionary

se especializaram em determinado gênero musical, como Edu Ribeiro no samba, Eloy Casagrande no *Metal*, Cleverton Silva no *gospel*. Cuca se destaca, entretanto, por conseguir transicionar entre boa parte desses gêneros e não ser rotulado por apenas um.

Maycon Mesquita (2015) em sua pesquisa acadêmica trata sobre um importante músico inserido no cenário musical popular no Brasil, o saxofonista e professor Vitor Alcântara. Em seu trabalho, Mesquita traçou um panorama vinculado ao conceito de músico “anfíbio<sup>6</sup>” versátil. Para ele, em contexto nacional, Vitor Alcântara representa tal condição, a de estar apto musicalmente para qualquer situação musical, conforme revelou em sua pesquisa quando entrevistou o músico:

Baseado no questionário semiestruturado, onde se pode buscar o máximo de possibilidades e situações possíveis dentro daquilo que se compreende o universo do músico anfíbio, Vitor Alcântara trouxe um panorama muito relevante e bastante abrangente no que se diz respeito a esse tipo de profissional (MESQUITA, 2015).

Os estudantes de música popular têm como base para o estudo de seu instrumento os métodos técnicos baseados, na maioria das vezes, na música erudita e na norte americana, mais especificamente o jazz, e o estudo das características de um ou dois gêneros da música popular, os quais os músicos estão inseridos, seja pela sua inserção a uma instituição musical ou pela necessidade de uma demanda profissional específica. Um artigo publicado por Simone Lacorte Recôva e Afonso Galvão (2006), visando sobre os processos de aprendizagem de músicos populares, com caráter de estudo exploratório, onde podemos inserir a realidade musical de Cuca, já relatava que "os resultados (de sua pesquisa) demonstram que as habilidades adquiridas por esses profissionais (da música popular) se baseiam, na prática, em contextos diversificados, que incluem desde espaços não escolares à formação acadêmica tradicional" (RECÔVA, 2006, p. 29).

Observa-se, no entanto, que a formação do instrumentista popular a partir da sua inserção a um determinado gênero tem acontecido em grande parte dentro das

---

<sup>6</sup> Este músico, aqui chamado músico anfíbio traça suas decisões e caminhos não como as trilhas ou estradas prontas e definidas da terra, mas de modo particular, sinuoso, assim como os trajetos da água. Seu caráter anfíbio permite o trânsito por vários mundos e também o percurso em “caminhos molhados” que podem conduzir a qualquer lugar. Tem, pois, acesso a tudo e está em constante movimento (AQUINO, 2007, p. 101).

instituições. Devido ao caráter pedagógico, as instituições adotam métodos sistematizados para o desenvolvimento do instrumentista. Dentre estes métodos o estudo do gênero jazz tem se mostrado o mais recorrente, sobretudo nas instituições mais requisitadas de música em São Paulo, a saber: EMESP, UNICAMP, FMSL. Ricardo Pinheiro destaca o uso do jazz como importante sistema educacional.

Os cursos de jazz atraem o interesse de alunos provenientes das mais variadas áreas musicais, contribuindo de forma muito positiva para a diversidade estética e cultural da comunidade escolar. Por outro lado, o ensino formal do jazz contribui de uma forma muito positiva para a visibilidade das instituições (PINHEIRO, p.185).

Desta forma, o músico que estuda exclusivamente os elementos do gênero jazz como o único processo de estudo de música popular para o desenvolvimento do instrumento, poderá, por muitas vezes, sentir-se limitado em sua atuação de trabalho quando inserido em outro determinado gênero, como o choro por exemplo. Assim como Vitor Alcântara, Cuca Teixeira apresenta similaridades importantes do ponto de vista da abertura de leque para diferentes gêneros musicais e situações profissionais. Pelo fato de Cuca não ter tido uma prática estudantil sistematizada através de alguma escola, ou conservatório musical, pode ser a razão de ele não ter se caracterizado apenas por um estilo musical.



## Capítulo 2 - A estruturação do perfil versátil de Cuca Teixeira

### 2.1 A influência da música na família

Nascido em 19 de abril de 1971, Edgard Teixeira, popularmente conhecido como Cuca Teixeira, pertence a uma família de músicos. Sua mãe Sara Chrétien (Holandesa) é cantora e seu pai, Edgard Teixeira (brasileiro) era baterista, e se conheceram quando trabalharam juntos na Holanda quando Edgard fazia uma turnê pela Europa com a sua banda de baile. Posteriormente vieram morar no Brasil e se estabeleceram na cidade de São Paulo, tiveram como fonte de renda principal trabalhos provenientes das bandas de baile, sobretudo a *Modern Tropical Jazz Quintet*, liderada pelo seu pai, que na época, costumavam atuar em regiões nobres da cidade pagando cachês diferenciados, o que favoreceu a construção de uma base profissional sólida do casal.

Cuca Teixeira (52 anos) cresceu nesse ambiente musical/profissional que seus pais estavam inseridos. Por volta dos seus oito anos de idade, o ainda menino Cuca já participava dos ensaios, shows, gravações, eventos, enfim, tudo que fazia parte do dia a dia da família. Além de seus próprios pais como influência direta dentro desse ambiente, mais uma condição foi importante na formação das referências musicais de Cuca Teixeira, seu irmão, Wilson Teixeira (61 anos), começou a estudar saxofone influenciado pelos músicos de jazz norte americanos dos anos 40, 50 e 60, como: Charlie Parker (1920-1955), Sonny Rollins, John Coltrane (1926-1967) e Miles Davis (1926-1991). Dessa forma, Cuca naturalmente teve acesso aos principais bateristas ligados a esses jazzistas. Para citar alguns desses bateristas temos: Art Blakey (1919-1990), Elvin Jones (1927-2004), Max Roach (1924-2007), entre outros, conforme o próprio Cuca afirma:

"Então a minha principal influência no jazz foi ele (Wilson Teixeira), dentro de casa, porque o cara era saxofonista, ele começou bem mais tarde do que eu, ele começou com 17 a estudar, entendeu? Então, quando ele tinha 17, eu tinha 8. Quando ele começou, no profissional mesmo, que era 20 e poucos, já tinha 14. [...] E o que ele ouvia, bicho? Ele ouvia Charlie Parker pra caramba, John Coltrane, Miles Davis e suas adjacências" (TEIXEIRA, 2022).

As influências musicais dos bateristas de *jazz* que Cuca Teixeira recebeu por tabela nos discos que seu irmão ouvia e estudava sempre foi importante, condição inclusive apontada pelo músico em sua entrevista ao autor, mas uma particularidade saltou à nossa percepção quando Cuca mencionava relatos acerca de seu pai. Edgard Teixeira (pai) acumulou uma vasta experiência no cenário musical paulistano, fez trabalhos diversos com diferentes formatos como: bailes, festas, eventos, cerimônias de casamento, acompanhamento a cantores na noite, ou seja, uma variedade de situações musicais e profissionais que o ainda jovem Cuca Teixeira pode presenciar de uma forma natural. Não havia um direcionamento à parte técnica, teoria, ou seja, a parte formal, entretanto, seu pai lhe passava a parte prática do trabalho musical, transmitia a sua experiência ao filho concentrando mais no aspecto da performance de palco e o repertório pertinente ao estilo musical.

Aos 15 anos, o jovem Cuca já substituíra seu pai nos bailes, apresentando uma musicalidade diferenciada pela idade que tinha, conforme ele mesmo comenta em entrevista concedida ao autor:

"E com 14, 15 estava na noite "subando"<sup>7</sup> o meu pai já... 15 anos de idade, na época tinha juizado de menores. I [...] Nunca meu pai falou "senta aí", nem nada. Eu cheguei e falei pra ele: "Posso tocar?" Ele falou: "Como assim?" E eu falei: "me deixa tocar..." aí eu sentei na batera e saí tocando com a galera e ficou todo mundo meio tipo: "é isso mesmo?"<sup>8</sup>

É interessante analisarmos essa relação pai/professor de Cuca Teixeira e seu pai. Sempre vai existir uma ligação natural biológica de um pai com o seu filho independentemente da profissão do pai, entretanto no caso de Cuca a questão da música parece ter intensificado esse laço, não apenas por um caráter profissional de passar o ofício ao filho, mas também por existir um sentimento de transmitir um legado familiar musical adiante, o qual envolve certamente aspectos profissionais com as suas peculiaridades, mas, sobretudo a paixão pela música. Nesse sentido, quando Cuca comenta de seu Edgard, o pai baterista, sentimentos vêm à tona o que torna essa condição intensa, já que seu pai biológico também foi o seu tutor, mentor, seu herói, enfim, um aspecto diferenciado na relação pai/filho.

A base financeira, a construção de patrimônios, a aquisição de bens materiais em sua família, foi obtida pelos ganhos advindos exclusivamente da música. Havia

---

<sup>7</sup> O termo se refere à necessidade de substituir algum músico em caso de falta ou desfalque.

<sup>8</sup> Cuca Teixeira, em entrevista concedida.

um entendimento autêntico de vários aspectos, para citar alguns: as contas eram pagas com os cachês<sup>9</sup> dos trabalhos musicais; a rotina do músico, no que se diz respeito a horários, hábitos, relacionamento social, estrutura financeira, dificuldades, entre outras particularidades da profissão.

## 2.2 Suas principais referências na bateria brasileira

Os primeiros passos de Cuca Teixeira na bateria foram, quase que totalmente, autodidatas considerando o aspecto da não formalidade de seus estudos. Entretanto, tal condição, contribuiu para o desenvolvimento da cognição do músico no que tange a parte interpretativa associada ao sentido da audição. Dessa forma, Cuca Teixeira tem facilidade para a percepção musical no geral, envolvendo fatores como: a memorização de repertório, sonoridade vinculada a estética musical, fraseologia, técnicas de performance, etc.

Três pesquisadores que analisaram este tema de forma sistematizada foram Philip H. Coombs, Roy C. Prosser e Manzoor Ahmed (1973). Eles definem a educação informal como sendo um processo no qual os indivíduos adquirem habilidades, atitudes, conhecimentos e valores ao longo da vida. Esse processo ocorre por meio das exposições do indivíduo às experiências do dia a dia, no sentido de estímulos e inibições, sendo que o próprio ambiente exerce certa influência educativa. Segundo os autores toda essa influência que parte do ambiente está submetida a diversas variáveis como a própria família, a mídia, o trabalho, etc.

Esse contexto foi vivenciado por Cuca Teixeira. Suas "aulas" de instrumentos não foram dentro de uma sala, junto a um professor formal, muito menos em uma escola de música ou conservatório musical, mas sim, diretamente nas ruas, casas de show, bailes, bares, observando atentamente bateristas como: Willian Caran, Alex Araújo, Toninho Pinheiro, Milton Banana e Vera Figueiredo executando trabalhos diversos. Os bateristas aqui mencionados por Cuca exerceram forte influência em sua música, com destaque para o baterista Nenê, considerado por ele (Cuca) o *DeJohnette*<sup>10</sup> brasileiro, pela sua forma mais descontínua de tocar, mais

---

<sup>9</sup> Pagamento a uma pessoa ou grupo de pessoas, geralmente artistas, que se apresentam em público.

<sup>10</sup> Uma figura importante da era do *jazz fusion*, *Jack DeJohnette* é um dos mais influentes bateristas de jazz do século XX, dada a sua extensa obra como líder e acompanhante de outros músicos como *Freddie Hubbard*, *Keith Jarrett*, *John Abercrombie*, *Sonny Rollins*, *Miles Davis*, *Joe Henderson* e *John Scofield*.

desamarrada e livre. Todos esses músicos eram assíduos na noite paulistana e apontados como os principais bateristas daquele círculo, onde, no Sanja<sup>11</sup>, havia uma grande rotatividade entre eles, o que proporcionava ao presente espectador uma série de experiências com diferentes sonoridades na bateria.

A importância dos bateristas brasileiros é de essencial destaque para entendimento da concepção musical de Cuca Teixeira. Ele afirma também sua influência moldada a partir de outro renomado baterista brasileiro quando cita o disco *É Samba Novo* (1964) de Edison Machado.<sup>12</sup> ....

Para entendimento da influência de Cuca por Edison, podemos relatar suas características no que tangem à sua alteração dos padrões estéticos da bateria de sua época para uma linha mais voltada para o que hoje chamamos de *sambajazz*, como bem destaca o pesquisador Ricardo Barsalini:

"O que mais nos chama a atenção é o cenário apontado nesse período de transição, em que a expressividade individual do músico estaria limitada ao menos no meio profissional, pelos padrões de execução das bandas da época. Observamos no discurso do próprio Edison Machado a valorização de uma proposta musical que ultrapasse a condição de "música para dançar" e alcance algo mais, que seja também "para ouvir": "Nessa época, o Hércio Milito me deu uma dica: - Edison sai dessa, rapaz"! Tocar pra dançar? Você tem que fazer um som para você, para seu ouvido". Essa atitude do instrumentista em relação a sua produção, buscando valorizar a autonomia de sua própria expressividade em detrimento de que apareça indicado numa partitura ou regulado pelas condições do mercado de trabalho, seria naquela época uma atitude que se "aproximava do espírito do jazz", algo que trilhava um caminho paralelo ao núcleo profissional a ponto de beirar o amadorismo. Poucos anos mais tarde, no entanto, esse tipo de produção "sambajazz" ganharia seu espaço no mercado internacional, influenciando inclusive a própria música norte-americana" (BARSALINI, 2009, p.82).

Essa característica do jeito norte-americano de tocar, sob a influência do jazz principalmente, é algo que podemos destacar na forma de Cuca Teixeira conduzir suas levadas, conduções rítmicas e expressões musicais como um todo e são reforçadas por sua influência nesse importante baterista da música brasileira.

"Edson Machado, grande batera brasileiro! Importantíssimo pra nós bateras brasileiros. O nosso trunfo é a nossa música! Sempre quando a gente estiver fora do Brasil, o nosso diferencial será o nosso play, da nossa música, o nosso ritmo!"<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Bar e restaurante na capital de São Paulo.

<sup>12</sup> Lançado pelo selo CBS/Sony em 1964, o álbum teve arranjos de Moacyr Santos, J.T. Meirelles, Maciel e Raul de Souza tendo todos eles participado no álbum, mais os músicos Tenório Júnior ao piano e Tião Neto, no contrabaixo.

<sup>13</sup> Cuca Teixeira, em entrevista concedida.

Outro importante mentor de Cuca Teixeira foi Arismar do Espírito Santo, multi-instrumentista e representativo nome do cenário musical contemporâneo do Brasil. Cuca relata sua relação com o músico como quase que um segundo pai, visto que o ajudou direcionando os seus primeiros passos na carreira profissional de fato.

[...] Então o Arismar é uma grande influência pra mim e também no estilo, na pressão que ele toca, sabe que ele tem um negócio, Tonny Williams, a energia...Billy Cobham pra caramba. Era da época! Batera que ele ouvia era Billy Cobham pra caramba, Tony e Elvin, entendeu? “E ele começou a mesclar todo esse negócio do Jazz com o samba também” (TEIXEIRA, 2022).

Cuca Teixeira menciona que por vezes ia até o músico ao final da apresentação e perguntava o que ele fazia, qual era a técnica, a afinação, etc. Uma relação de aprendizado totalmente oral, assim como Edison Machado e Max Roach.

[...] "eu ia ver o Arismar tocar bateria. Eu já “colava””. “E aí, como é que você faz isso?” "Isso aqui é assim, assado". Então eu considero que isso é aula [...] Então você ir ver o cara fazer um negócio e tal! Então isso foi com o Arismar, foi com o Bob, foi com o Toniquinho, foi com Wilian Caran, depois foi com o Maguinho, com a Vera, sabe? Que eu colava e ia ver o som e aí "pô, é assim que faz". E depois de um tempo eu nem perguntava, você só olha e "ah, entendi!" (TEIXEIRA, 2022).

Nessa fase inicial de sua carreira, Teixeira destaca uma importante vivência com músicos que naquele momento já tinham representatividade no cenário musical de São Paulo, contribuindo para adquirir experiências determinantes na construção de sua identidade na bateria.

[...] E eu criança, moleque... na noite aí um começou a me chamar, aí eu estava com Arismar no Sanja com dezesseis. Um pouco depois, eu estava no meio dos músicos, mesmo! Que eram considerados a nata dos músicos de São Paulo. Ali eu já estava com dezesseis anos junto com eles. Então o Arismar de um lado, o Mihanovich do outro. Aí e ao mesmo tempo, Pixinga veio também e me chamou... então eu estava tocando com o Arismar, o Pixinga e o Faísca com dezessete anos [...] (TEIXEIRA, 2022).

### **2.3 Outras influências internacionais**

O que chama atenção na construção da formação musical de Cuca Teixeira é que suas referências são bastante distintas, conforme já mencionamos anteriormente. Existem importantes influências na música brasileira, que trouxeram a

Teixeira uma vasta expansão de seu vocabulário rítmico no instrumento, estilos variados como: samba, maracatu, baião, bossa nova, sambajazz, entre outros. Contudo, bateristas do *fusion* e do *fusion rock* tiveram grande impacto referencial para Cuca. Podemos destacar o baterista norte americano Dave Weckl, que apareceu para o mundo na década de 80 como baterista do disco de Chick Corea, na época, a *Electric Band (1986)*, e mais tarde com seus trabalhos autorais na esteira do *fusion*, *Materplan (Weckl, 1990)*, *Head's Up (1992)*, *Hard Wired (1994)*, etc, Cuca sobre a influência de Weckl nos relatou:

[...] E aí foi também a época das vídeo-aulas. Pintou as primeiras VHS, ali 90 e 89. Um pouquinho antes, ali 87, já tinha vídeo aulas. A primeira do Dave Weckl, eu já pirei no som de batera, "Pô, isso aqui que eu quero!" Aí eu comecei a ir atrás do cara. E os vídeos do cara me ajudaram muito na questão técnica, sabe? Na questão de um fundamento de eu falar: "Eu vou seguir esse cara aqui, porque eu me identifico." Então assim, pegando a técnica de todo mundo que eu tinha a oportunidade de ver ao vivo, mas ao mesmo tempo, com aquele background americano, dos caras, sabe?"<sup>14</sup>

Algumas influências do jazz também são destacadas por Cuca Teixeira ao citar quatro discos que foram fundamentais na estruturação de sua linguagem de jazz no instrumento. No primeiro disco, ele ressalta Art Blakey (1919-1990) em *The Jazz Messengers, Caravan (1963)*. Aqui, Blakey traz uma forte influência africana para suas conduções rítmicas. Sobre a influência que Art Blakey exerceu sobre sua música, Cuca Teixeira comenta em seu depoimento:

[...] Pra mim o Art Blakey é um dos caras que a gente identifica o jazz de uma forma que favorece saber o que está acontecendo. Tanto ritmicamente, ou musicalmente na forma, ou bateristicamente ouvindo as notas que o cara está tocando. [...] (TEIXEIRA, 2022).

O segundo disco mencionado por Teixeira é o álbum *Miles Davis, Four & More (1966)*, destacando o fato de como Tony Williams na bateria (1945-1997) ainda menino, trouxe inovações importantes para a linguagem de jazz no instrumento como bem mencionou Dave Goodman, pesquisador norte-americano: "Ao examinar o trabalho de Williams através das lentes dessas qualidades e compará-lo com o trabalho de seus antecessores, várias inovações importantes em sua bateria são reveladas" (GOODMAN, 2011, p.32). Sobre esse disco, Cuca Teixeira ressalta ainda

---

<sup>14</sup> Cuca Teixeira, em entrevista concedida.

que Tony Williams tinha somente dezessete anos e que esse fato ainda chamou mais atenção da comunidade musical na época.

Terceiro disco: *Weather Report: 8:30* (1979), disco duplo e ao vivo, com Peter Erskine na bateria. Conforme relato de Cuca Teixeira, Erskine teve significativa importância na transição da linguagem mais tradicional do jazz para uma estética mais moderna na bateria.

Por fim focalizamos em *Masterplan* (1990), primeiro disco solo da carreira de Dave Weckl, um disco com uma sonoridade direcionada ao *fusion*. Elementos da música latina, do rock e do jazz são claramente percebidos nas nove faixas do álbum. O resultado foi um divisor de águas no som de bateria da época, sendo ainda até hoje uma referência para sonoridade de bateria, sobre isso, Cuca Teixeira ressalta:

[...] Primeiro disco solo dele (Dave Weckl). Em todos os termos é um disco fenomenal, tanto no play dele, na sua criação sonora, de solos, de acompanhamento, quanto nas músicas. É uma produção junto com Jay Oliver e tecnicamente o som do disco é fantástico! Grande ponto de referência pra quem também tem dentro da sua carreira, um "quezinho" de produtor, sacar a sonoridade dos discos também é muito importante! (TEIXEIRA, 2022).

É notório o conhecimento de Cuca Teixeira de vários aspectos que envolvem um trabalho musical, ele não foca somente nos bateristas envolvidos nos discos, também se interessa no que se diz respeito à formação da banda, período estético, ano de lançamento e a contribuição que cada trabalho musical pode ter trazido para a música de uma forma geral, demonstrando dessa forma uma percepção ampliada, que vai além do ponto de vista da performance do instrumento, e sim com um olhar mais artístico. Além de Dave Weckl, podemos destacar alguns outros importantes bateristas que deixaram a sua marca no instrumento e que também exerceram forte influência na concepção musical de Cuca Teixeira, vale citar: Vinnie Colaiuta, Billy Cobham, Dennis Chambers, Steve Gadd, Cris "Daddy" Dave. O interessante é que todos esses músicos citados aqui, também possuem características de versatilidade em sua música, pois transitaram entre o rock, pop, pop rock, jazz, *fusion*, latin e *jazz mode* assim como Cuca Teixeira.

## Capítulo 3. As transições profissionais

### 3.1 O início da carreira

Cuca Teixeira iniciou sua carreira tocando, principalmente em bandas de baile. Nesse tipo de trabalho já havia um conceito de estar pronto para qualquer gênero ou proposta musical. Sobre a importância da cidade de São Paulo no contexto musical, podemos destacar o comentário de Guilherme Marques em sua dissertação sobre Airto Moreira: "Um grande número de bares, restaurantes e clubes com música ao vivo, teatros, orquestras e bandas de baile, emissoras de rádio e televisão compunham um cenário de intensa movimentação cultural na cidade." (MARQUES, 2013. Pág. 15).

Era música pra dançar, para entreter, do samba ao funk, da MPB ao tango. Isso capacitou Cuca Teixeira num primeiro momento a ter um vasto conhecimento de repertório, já que no baile acontece de tudo em termos estilísticos. Outro aspecto central é que no baile o baterista tem uma grande chance de trabalhar a consistência rítmica, solidificando seu pulso e nesse sentido favorecendo em termos de performance a execução de um padrão rítmico estável o que torna a música mais fácil para dançar. Airto Moreira, nosso ícone da bateria brasileira citou uma frase que ilustra bem esse aspecto: "Era considerado melhor aquele baterista que quando tocava, todos dançavam."<sup>15</sup>

Entendemos sobre Cuca Teixeira que, um fator pode ter colaborado para o desenvolvimento da versatilidade musical foi o da preocupação em se posicionar, no âmbito profissional, a sempre manter a mente aberta para diferentes propostas, já que ele aceitava tocar tudo o que aparecesse, independentemente de conhecer o estilo ou não. Esse posicionamento o forçou a sempre estar em busca de novos horizontes musicais, não restringindo apenas a um ritmo, a um estilo ou gênero. Teixeira comenta a importância de o baterista saber sua função dentro da música, de estar com o *beat*<sup>16</sup> bem definido, a pulsação constante, enfim, o cuidado com o andamento que resulta na firmeza do groove:

[...] Você vai montando o carro com o carro andando, saca? Porque a bateria permite isso também. Aquele negócio vai levando um beat, de você

---

<sup>15</sup> Airto Moreira em entrevista concedida a Guilherme Marques em sua dissertação: AIRTO MOREIRA: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975), 2013.

<sup>16</sup> Ou pulso musical.



ter o beat, o pulso e você acomoda aquilo. O primeiro ponto é o beat [...] mas é samba, mas é latin, é bolero? [...] Então sem saber o negócio você tem que manter um ritmo, sabe? Pode até não estar dentro, mas você está tocando junto, entende? E também toma nossa "comida de rabo" ao vivo: "Não, não é assim não! Aí você vai aprendendo literalmente na hora, entendeu? A primeira vez que me falaram tango! Eu falava: "pô, tango"?" "Como é que toca tango, velho"? Na verdade, é uma marcha. Aí eu saía e no dia seguinte eu ouvia discos e pegava alguma informação de tango... que na época nem tinha disco [...] (TEIXEIRA, 2022).

É possível perceber, nesse contexto, a importância do aprendizado oral e informal, que traz à luz a ideia do aprender musical de forma independente. Relatando mais uma vez o pesquisador Guilherme Marques em seu trabalho sobre Aírto Moreira, podemos destacar que a maioria dos músicos nesse contexto eram autodidatas e que tinham um aprendizado muito mais ao ouvir de forma natural e independente (MARQUES 2013, pg. 9). Trazemos aqui o relato desse aspecto que Aírto Moreira comentou em entrevista concedida a Marques: "Comecei a tocar pandeiro, eu ouvia os pandeiristas tocar quando ia aos bailes, eu via, tocava e aprendi sozinho. Aí comecei a aprender outras coisas também e passei a tocar percussão".<sup>17</sup>

Nota-se nesse relato de Aírto Moreira que existia a necessidade profissional do músico se adequar às necessidades da sua equipe de trabalho, ou seja, estar pronto para aquilo que o artista, ou o contratante, ou até mesmo o público solicitar que o músico o faça, seja essa solicitação dentro ou fora dos conhecimentos musicais do instrumentista ou cantor. Cuca Teixeira comenta uma situação que ocorreu na banda de baile de seu pai que ilustra bem essa questão:

[...] "Eu aprendi a tocar os discos assim... na época era LP. Eu pegava as caixas da vitrola, dos systems, e ficava tocando com o negócio do lado [...] Eu ficava tocando em cima daquilo até realmente entrar no mundo do som, começar a estudar de verdade. Mas a grande parte do começo mesmo era muito *feeling*, coração, sentar e tocar, manja? [...] O Arismar conta uma história do meu pai, porque o Arismar tocou muito tempo em baile com meu pai, e então meu pai disse pra ele um dia: "Arismar, você está tocando lindo, maravilhoso! Mas olha, você está vendo a pista de dança ali? Pro meu negócio, pra minha coisa funcionar, pra dar certo, aquela pista precisa estar cheia. Então por favor, toque o baixo a dois! "Um, dois, um dois" [...].<sup>18</sup>

A busca pelo cuidado em exercer exatamente aquilo que a música pede em termos estético-musicais pode ser um fator de destaque para os músicos no

<sup>17</sup> Aírto Moreira em entrevista concedida a Guilherme Marques, 2013.

<sup>18</sup> Cuca Teixeira em entrevista concedida ao baterista Alexandre Aposan em seu podcast no youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zqYjFS5nH7k>> acesso em 21/11/2022.

mercado de trabalho, haja vista que há uma grande demanda de estilos musicais vigentes no mercado nas últimas décadas. Aspectos culturais com certeza contribuíram muito para esse processo, entretanto a indústria da música potencializou a disseminação de tantas vertentes musicais em todo mundo e no Brasil não seria diferente. Portanto, existe a necessidade cada vez maior de profissionais que estejam aptos a atender essa intensa demanda musical, de forma mais aprofundada, com as características estéticas bem entendidas dos distintos ritmos e fraseologia. José Roberto Zan, pesquisador ligado à Unicamp em sua pesquisa contextualizou muito bem sobre o advento da cultura de massa no Brasil e à necessidade de ajustes de parâmetros para aquela geração de músicos:

"Do ponto de vista do mercado fazia-se necessário à equiparação do material musical com o nível técnico da reprodução de música popular então vigente. Este movimento, por sua vez, exigia o aparecimento de produtores, músicos, instrumentistas, compositores e intérpretes capazes de estabelecer a mediação entre a produção e um público cada vez mais amplo" (ZAN, 1997).

Cuca Teixeira em sua entrevista ao autor relatou como ele lidava com uma eventual demanda musical que não conhecia a fundo, ou até mesmo não sabia nada. Em particular é admirável o espírito de busca, de desafio que Cuca nos revela. Suas palavras deixam claro que se trata de algo ligado à superação, à vontade de fazer o seu melhor, de responder musicalmente em alto nível àquela determinada demanda. Segue seu relato para ilustrar nossa discussão:

"Cara, a necessidade musical para mim era o desafio: fazer um negócio bem entendeu? Não era nem a questão de grana aí nesse ponto. [...] Era eu comigo mesmo. "Como é que faz"? Então tenho que fazer isso aqui direito, entendeu?" Tango? Me pediram tango? No dia seguinte, eu estava ouvindo tango e estudando tango, bolero [...] Então era muito mais a necessidade minha de falar: "beleza, eu sei o que eu estou fazendo", do que monetariamente. Agora, a outra questão monetária estava junto, mas não era o "X" da questão, entende?(TEIXEIRA, 2022).

### **3.1.1 A influência de Marina Lima**

Dada a experiência inicial principalmente em bailes e bares, Cuca Teixeira transita para outra vivência profissional e musical quando é convidado para tocar com a artista já consagrada, Marina Lima. Na visão musical de Cuca Teixeira, Marina Lima tem uma importante representatividade no mercado fonográfico brasileiro. Em

1979 ela assinou seu primeiro contato com a Warner. No mesmo ano Marina Lima lançou seu primeiro disco, *Simples como Fogo* (Warner, 1979) e desde então, com uma discografia composta por 21 álbuns<sup>19</sup>, faz parte da trilha sonora dos brasileiros de várias gerações. Com influências que passam pelo *pop*, *rock*, *blues*, bossa-nova e música eletrônica, Marina Lima tem vários hits como: “Pra Começar”, “À Francesa”, “Fullgás”, “Virgem”, “Uma Noite e Meia”, “Pessoa”, “Me Chama”, entre tantos outros.<sup>20</sup>

Cuca Teixeira ressalta a importância de ter trabalhado com Marina Lima, ele afirma que foi um divisor de águas em sua carreira por alguns pontos, em especial, que ele se deparou, para citar alguns: grande estrutura no que diz respeito à assessoria, gestão de carreira, shows com maiores audiências, palcos mais estruturados e do ponto de vista da performance, uma linguagem musical mais "pop". Isso trouxe para Teixeira shows ao vivo com metrônomo, a preparação dos equipamentos de bateria para uma proposta de som mais caracterizada para a música pop, tambores mais graves, pratos em tamanhos diversificados, ritmos mais simples,<sup>21</sup> com uma performance definida. Outros aspectos profissionais também foram importantes para Cuca Teixeira, fatores como a agenda e cronograma definidos com a parte financeira já estabelecida conforme ele relatou:

[...] Foi o primeiro *gig*<sup>22</sup> de trampo que eu fui para o Rio de Janeiro. E aí lá no Rio, meu nome começou a andar mais. [...] E também em outros fatores, aprendi outras coisas com ela, tipo um negócio de show business, né? O que você quer no seu *gig*, para o seu *gig*? Entendeu? [...] foi o primeiro trabalho que quando cheguei ao estúdio pra ensaiar, já veio uma produtora com cronograma, eu já sabia tudo o que ia acontecer nos próximos seis meses! Com a grana do ensaio, que já estava no banco. Eu já sabia tudo, bicho! O hotel que eu ia ficar até as cidades que eu ia estar, foi a primeira vez que eu falei "tô num *gig* profissional!" Antes já tinha tocado com o Eduardo Araújo, os *gig* de São Paulo, mas não tinha esse nível de profissionalismo, sabe? Era um negócio mais amador mesmo. "Mas no Rio

<sup>19</sup> Discografia completa: *Simples como fogo* (1979), *Olhos Felizes* (1980), *Certos Acordes* (1981), *Desta Vida*, *Desta Arte* (1982), *Fullgas* (1984), *Todas*, (1985), *Todas ao Vivo* (1986), *Virgem* (1987), *Próxima Parada* (1989), *Marina Lima* (1991), *O Chamado* (1993), *Abrigo* (1995), *Registros à Meia-Voz* (1996), *Pierrot do Brasil* (1998), *Sissi na Sua* (2000), *Setembro* (2001), *Acústico* (2003), *Lá nos Primórdios*, (2006), *Clímax* (2011), *No Osso* (2015). Retiradas do site oficial de Marina Lima em 05/12/2022. Disponível em: <<https://marinalima.com.br/discografia/>>

<sup>20</sup> Informações retiradas do site oficial de Marina Lima em 30/11/2022 <<https://marinalima.com.br/biografia/>>

<sup>21</sup> Entende-se, principalmente, ritmos com compassos binários, 4/4, 6/8.

<sup>22</sup> *Gig* é uma gíria para uma performance musical ao vivo. Originalmente cunhado na década de 1920 por músicos de jazz, o termo, abreviação da palavra “engajamento”, agora se refere a qualquer aspecto da performance musical. Fonte: <https://nightisalive.com/where-did-the-word-even-come-from/#:~:text=Gig%20is%20slang%20for%20a,with%20and%20attending%20musical%20performance.>

não, nessa época, principalmente, era um negócio bem mais profissional” (TEIXEIRA, 2022).

Essa transição de caráter estético que Cuca Teixeira vivenciou na cena musical, principalmente dos seus 25 aos seus 40 anos, intensificou sua versatilidade no instrumento e, em especial, na sua postura como um instrumentista profissional que cuida de sua carreira como um todo e entende o quanto o mundo da música contempla situações com diversos formatos, condições de trabalho, cachês, formalidades, informalidades, enfim, uma profissão muito diferenciada pelo aspecto abrangente que ela envolve. Cuca Teixeira detém a experiência de tocar em diferentes situações como, por exemplo: em bares, onde há uma informalidade genuína; palcos como Sesc, festivais de jazz, teatros, enfim, shows onde o público tem um viés artístico de apreciação, ou seja, está atenta à qualidade da letra, à harmonia, à melodia, à execução dos músicos. Acerca desse contexto, vivenciado por Cuca Teixeira ao longo de sua carreira, ele comenta:

"O negócio da noite é um negócio que não existe mais hoje. Como é que funcionava a noite, cara? Começava às 18h com piano-bar, *happy hour*. Aí a partir das 20h, já um primeiro trio instrumental e 21h, 21h30 já era esse trio com uma cantora aí até às 05h00, trocando os trios e trocando as cantoras. Então você tocava a cada dia com uma cantora e a necessidade de arranjo, mudava as *gig* também. Aí um sub cada hora tocava com um com outro. Não era um negócio fechado, entendeu? Era um negócio de trabalho da noite que existia. Isso que hoje em dia não existe. Até tem algum lugar ou outro, hotel, que esse tipo de coisa que é a música ambiente, não é show, não é o show, é a música ambiente, o que é uma coisa que rola no mundo inteiro até hoje" (TEIXEIRA, 2022).

Pode-se notar a propriedade na fala de Cuca, como um músico que esteve por anos nesse ambiente da noite em São Paulo, mas que também esteve presente em outras situações distintas:

À noite te dava uma segurança melhor, porque era todo dia, então você recebia por mês, beleza! Com o artista você recebia a mesma grana ou mais, trabalhando muito menos e viajando, conhecendo o Brasil, conhecendo o mundo, enfim. Então também já comecei a ser *sideman* aí. E aí vem outro negócio, que é dinâmica. Você tem que tocar pra fora, você tem que fazer uma virada quadrada, um negócio que se você não fizer, o cantor não entra, sabe? Então é abrindo a cabeça pro negócio *sideman*. E aí que começou esse outro lado de artistas e automaticamente seu nome vai rodando, vai indo, vai abrindo mais portas, você vai pulando de um artista para o outro e tal (TEIXEIRA, 2022).

### 3.1.2 Maria Rita e um samba mais "pop"

Podemos destacar outra importante artista com a qual Cuca Teixeira trabalhou que foi a cantora, filha de Elis Regina, Maria Rita. Nesse trabalho Cuca pode trazer toda sua experiência acumulada da noite, dos bailes, da música brasileira, aliada à experiência de palco e de espetáculo que capitalizou com as cantoras Marina Lima e Paula Lima.

Seu primeiro disco, *Maria Rita* (Warner, 2003), teve um sucesso arrebatador com mais de um milhão de cópias vendidas. Com uma carreira amplamente difundida no mercado brasileiro torna-se árduo resumir os 17 anos da premiada carreira da cantora de voz ímpar e versátil. Ganhou mais de 10 Grammys Latinos (considerando também os prêmios nos quais teve participação), teve músicas emplacadas em cerca de 20 novelas e filmes (“Encontros e Despedidas” como tema de “Senhora do Destino” e “Agora Só Falta Você” na trilha do filme americano “Ladrão de Diamantes”, por exemplo), dividiu palco com nomes como Andrea Bocelli, Gilberto Gil, Jorge Drexler, Melanie Gardot, Calle 13, Paulinho da Viola, Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho, só pra listar artistas dos mais diferentes gêneros e nacionalidades.<sup>23</sup>

Pode-se notar a vasta experiência na MPB de Maria Rita sob qual Cuca Teixeira foi vivenciando ao longo dos trabalhos com a cantora. Sobre essa influência, ele comenta:

[...], por exemplo, eu saí da Marina Lima para ir tocar com a Maria Rita. Tudo na Marina era com click e computador! Eu botava toda a montagem do clipe e já sabia qual era a música. Então é uma acomodação! [...] Aí eu migrei de um *gig* que tinha click pra outro em uma semana, sem click! E que eu tinha que pegar um andamento no metrônomo porque eu não conhecia a música, então pegava "três, quatro" e atacava! E eu falava "É esse o time? Tá correndo, não está correndo, está atrasando? foi um sabão! Até voltar aquele discernimento de se tocar assim, sem click. Por isso que na vida eu sempre falo: estude pra caramba com click<sup>24</sup>, mas estude sem também! Se grave, estude sem o click pra saber ou faça *gigs* que você não tem click, porque tudo isso é uma margem, não existe uma coisa perfeita... (TEIXEIRA, 2022).

Cuca Teixeira demonstra uma facilidade em transicionar por gêneros diversos em um mesmo período de sua fase artística. Em uma mesma semana ele pode estar

<sup>23</sup> Informações retiradas do site oficial de Maria Rita em 30/11/2022, disponível em: <<https://maria-rita.com/biografia/>>

<sup>24</sup> Termo informal empregado para definir o metrônomo.

gravando um álbum de jazz moderno com Felipe Lamoglia e também fazendo um show ao vivo de música pop com o cantor Fábio Junior. Essas transições foram extremamente importantes para firmar os moldes do caráter musical de Cuca Teixeira. Uma visão mais ampla nos mostra essa multiface de sua formação, baseada em diferentes contextos musicais.

### 3.2 Gravação do disco *Neural Code*

Este projeto se refere à gravação de um disco (*Neural Code*, gravadora *Tratore*, 2009), formado pelos instrumentistas: Thiago do Espírito Santo (42 anos), Cuca Teixeira e Kiko Loureiro (50 anos). Cada um desses músicos trouxe para o trabalho uma vivência musical diferente; o baixista Thiago do Espírito Santo possui uma vertente mais voltada para a música brasileira e jazz; Cuca Teixeira como já sabemos, trouxe as influências do *fusion* e jazz instrumental, e Kiko Loureiro guitarrista consagrado do rock, metal, e rock progressivo. As músicas são composições de autoria do próprio trio, condensadas em arranjos que misturam todas as suas influências. Neste projeto ouvimos composições que trazem a guitarra distorcida do metal, com elementos rítmicos da música brasileira, caracterizando uma sonoridade voltada para o *fusion*. Em entrevista, Thiago Espírito Santo comenta a origem do trio:

[...] "Esse trio surgiu ano passado, eu liguei pro Cuca e pro Kiko, falei, vamos montar um trio, fazer um som próprio. Eles toparam na hora a ideia, daí a gente se reuniu aqui nesse estúdio e começamos a compor as músicas. O projeto tem oito músicas. Lembrando que todas as composições desse disco são de nossa autoria, a autoria do *Neural Code*. Da minha parte, a influência é muita música brasileira por causa dos meus pais, do Arismar Espírito Santo e da Silvia Góes." [...].<sup>25</sup>

Mais desse encontro musical é mencionado também por Kiko Loureiro:

[...] o lance do rock se misturar com a música brasileira, jazz e *fusion* [...] eu sou conhecido como roqueiro mas gosto muito da música brasileira e eles também têm a cabeça aberta de aceitar essas influências que vêm de cada um, né? Então é isso que é o mais importante. Acaba todo mundo tocando essa música brasileira de um jeito mais intenso... com mais força, mais pra fora, que acaba sendo essa coisa que o roqueiro tem. Mas aí tem toda a parte cerebral, harmônica, de compassos saindo quatro por quatro, do

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida ao portal acanto com os integrantes do *Neural Code*, Thiago Espírito Santo (baixo), Cuca Teixeira (bateria) e Kiko Loureiro (guitarra). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HTfRrpBZY6A&t=83s>>

compasso mais quadrado. E é cerebral no sentido que é pensado e matemático. As músicas nasceram de som tocando os três juntos, cada um colocando suas influências, seus elementos. Então também tem um lado cerebral intuitivo muito forte, misturado com essa parte matemática, e todo mundo aqui estudou muita música, então a mistura é toda uma interação de todas essas influências".<sup>26</sup>

Em algumas faixas do álbum percebemos mais claramente essas misturas, o que nos remete a entender que esse trabalho possui uma estética musical primordialmente *fusion*. Entretanto, é importante esclarecer que, como baterista, Cuca Teixeira deixa fluir suas referências distintas para execução de um projeto mais abrangente no que se diz respeito a diversidades sonoridades. Na primeira faixa do álbum, chamada *Drenal* Thiago exemplifica a combinação desses ritmos contrapostos, todavia inserido dentro de um mesmo arranjo musical.

[...] É um samba metal, pode se dizer assim, que é bem energético, com uma célula que o Cuca colocou, uma cascara de música latina no meio da levada, a bateria faz uma levada de samba, nos pés, só que em cima é meio salsa, e tem um rock 'n' roll junto, e o baixo faz uma linha de metal com a guitarra. Só que na hora do solo a gente sai tocando samba. [...]<sup>27</sup>

### 3.2.1 *Soundscape Big Band*

Criada em 1999 pelo baterista Bob Wyatt (76 anos), pelo saxofonista Maurício de Souza (59 anos) e pelo trompetista Junior Galante (58 anos), a *Soundscape Big Band* tem a estrutura tradicional de 5 saxofones, 4 trombones, 4 trompetes, baixo acústico, bateria, piano e guitarra. Integra à banda, a experiência de músicos que se apresentaram em grupos de vasta notabilidade no meio musical como: Lionel Hampton Orchestra, Tom Jobim, Maria Schneider, Lee Konitz, Ivan Lins, Milton Nascimento e João Bosco.

Seu repertório é composto por arranjos e composições de diferentes sonoridades e texturas do jazz contemporâneo, fortalecendo-a como uma das principais *big bands* instrumentais que tem o repertório jazzístico no Brasil. A *Soundscape Big Band* se apresentou ininterruptamente durante oito anos no Blen Blen Brasil,<sup>28</sup> onde cativou e consolidou uma geração de ouvintes. Além disso, levou

<sup>26</sup> Entrevista concedida ao portal acanto com os integrantes do Neural Code, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HTfRrpBZY6A&t=83s>>

<sup>27</sup> Idem

<sup>28</sup> Bar localizado em São Paulo, capital. Fonte: <<https://www.baressp.com.br/bares/blen-blen-brasil>>

sua música para importantes palcos do Brasil. A trajetória e a evolução dessa *big band* paulistana estão registradas nos cinco álbuns já lançados, nos quais se pode apreciar a busca por novas possibilidades em relação à sonoridade e à composição.

Dentro desse cenário, Cuca Teixeira mostra um extensivo conjunto de recursos que o possibilitam atender às demandas de arranjos do grupo, que por sua vez, se revelam altamente abrangentes, visto que tocar em *big band* é um desafio em muitos sentidos. Para Jeff Hamilton (2010, p.10) são desafios como, tocar para os outros músicos primeiro, estar atento sempre às dinâmicas, preparar os acentos para os arranjos e pensar sempre de uma forma musical que tornam a bateria de *big band* tão desafiadora, ele comenta também a importância do acompanhamento do baterista inserido em uma *big band* junto a outro solista, alterando as "cores" de cada seção, dando ênfase em momentos específicos e alterando os pratos para variar os timbres, por exemplo, para alterar a "coloração" de cada momento do solo. Cuca Teixeira exhibe essas particularidades em suas gravações e apresentações ao vivo com a Soundscape Big Band.

Outro fator importante, já mencionado, no que diz respeito aos atributos para uma apropriada performance de bateristas em *big bands*, é a dinâmica.<sup>29</sup> Tocar pianíssimo pode ser um desafio para a maioria dos bateristas, visto que, em caráter de execução, a bateria já é um instrumento que exerce uma intensidade de volume elevada. Todavia, para *big bands*, transpor entre pianíssimo e fortíssimo em poucos compassos devem ser um atributo indispensável para o baterista.

[...] "Se tocava numa dinâmica X, muita escovinha, muita coisa que deu um *background*<sup>30</sup>, muita gente comenta da dinâmica com que eu toco também. A questão de eu conseguir tocar em qualquer volume e independente do lugar. [...] Sem perder a pressão, sem perder a identidade! Com a frase baixinho seja de vassoura, de mallets,<sup>31</sup> de baqueta. Esse negócio da noite me deu um *background* disso aí de negócio de dinâmica. [...] tocar no volume que é o negócio, "ah, mas não sei tocar assim", então você vai perder o trampo, senão você vai cair do *gig*! Se eu não fizer desse jeito, entende?" (TEIXEIRA, 2022).

<sup>29</sup> No que se diz respeito à sensibilidade musical para tocar em diversas projeções diferentes, forte, fraco, mezo.

<sup>30</sup> *Background* é uma palavra em inglês que pode ter vários significados, entre eles experiência, fundo, antecedentes, plano de fundo, contexto, ambiente, circunstâncias, meio, educação, etc. Muitas vezes o background é descrito como um pano de fundo, ou seja, alguma coisa que está em segundo plano, mas que é perceptível. Fonte: <https://www.significados.com.br/background/>

<sup>31</sup> São baquetas com formatos de ponta especiais. Geralmente usadas em percussão, seu uso na bateria é mais frequente para efeitos. Suas pontas podem ser confeccionadas em nylon, borracha, feltro, pano e outros materiais, cada um com as suas características sonoras.



Em entrevista concedida ao autor, Cuca Teixeira comenta também sua grande influência por um importante baterista americano que está radicado no Brasil desde 1981, Bob Wyatt. Wyatt é mestre em “Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem” pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e graduado em Língua e Literatura Inglesas pela mesma Instituição. Bob foi integrante e líder da *Soundscape Big Band*, de 1999 a 2007. Wyatt teve ampla experiência com *big bands* em seu país de origem os E.U.A., recebeu prêmio de destaque no instrumento, foi baterista da *big band* da marinha americana quando serviu o exercito em 1967<sup>32</sup>, O convívio com Bob Wyatt foi intenso pois sua mãe, Sara costumava trabalhar com ele. Em relato ao autor Teixeira comenta sua ligação com Bob Wyatt:

"Eu com 18 anos via o Bob acompanhar minha mãe no City Bank na paulista com a Big Band do Costita, e ele dizia pra mim - Ei você, menino! Vem aqui, senta do meu lado, preste atenção em mim." O Bob é uma das minhas primeiras referências de jazz, música da américa" (TEIXEIRA, 2022).

### 3.2.2 Groove Reunion

Formado por Cuca Teixeira na bateria, Nino Nascimento no baixo, Gabriel Gaiardo no piano, Fábio Leal na guitarra, Maycon Mesquita no trompete, e André Motta na voz o grupo, criado por Cuca, tem a proposta de reunir diferentes linhas de som, onde cada um dos músicos traz seus próprios arranjos e composições. Esse projeto consiste na construção de arranjos de músicas pop como Michael Jackson, Stevie Wonder, mas também de jazz *standards*<sup>33</sup> em releituras adaptadas para a música pop contemporânea. O viés musical do grupo inclui releituras mais experimentais, além de músicas totalmente instrumentais numa linha mais jazzística adaptados em padrões rítmicos e estilos como: *funk*, *shuffle*, *pop* e *fusion*, caracterizando dessa forma um misto de ritmos e vertentes musicais. Cabe ao músico aqui inserido, estar apto para se adequar não apenas no padrão de

<sup>32</sup> Dados obtidos através do site: <https://www.allaboutjazz.com/musicians/bob-wyatt>. Acesso em 15/11/2022

<sup>33</sup> Jazz Standard passaram a ser popularmente conhecidos como composições musicais dos músicos de jazz que são amplamente conhecidas, executadas e gravadas e amplamente conhecidas pelos ouvintes.

improvisação jazzística, mas conhecer os fundamentos da música pop, tais como forma, linguagem, timbragem do instrumento, repertório.

Cuca destaca a importância do grupo, sobretudo pelo caráter da união de todas as suas experiências musicais vividas por ele dentro de um projeto único. O grupo sintetiza todas suas referências musicais a partir de um encontro entre gerações de músicos e de influências musicais distintas.

[...] Como o nome diz, é um groove, mas não é groove, funk... é groove em tudo. É jazz com groove, samba com groove, é tudo com o groove. [...] E aí vem do baile, aí a gente traz lá um pouco a experiência de ter que ver a pista, colocar pra dançar. Como é que você traz isso? Traz a improvisação, traz a identidade, traz a criatividade (TEIXEIRA, 2022).

### 3.2.3 Ohad Talmor

Ohad Talmor é saxofonista e professor de composição e arranjo no CPMDT-AMR Genebra, Suíça (Geneva Conservatoire Populaire de Musique, Dance et Théâtre). Professor Adjunto de Saxofone na New School e de Composição na City University of New York (City College e Queens College). No Brasil participou de performances musicais ao lado da Soundscape Big Band, além de apresentações autorais, onde pode atuar diretamente com Cuca Teixeira. Talmor carrega uma estética mais inclinada para o *freejazz*, composições com compassos mistos, harmonias não funcionais e melodias contrapontísticas<sup>34</sup>, Cuca ressalta sua importância como experiência mais fora dos padrões:

"Era um jazz bem complexo, compassos compostos, vários tipos de compassos, compassos diferentes [...] eu tive que entender o que o cara queria, tinha um compasso de 9, depois uma sequência de 4, depois dois de 5, era uma encrenca" (TEIXEIRA, 2022).

Percebe-se nesses trabalhos diversos, a intencionalidade de Cuca para conseguir se adequar e adaptar a diferentes trabalhos, com diferentes propriedades e linguagens musicais. Nessa lente podemos visualizar a sua imensa disposição e habilidade para poder estar dentro de cada ideia sonora.

---

<sup>34</sup> Informações retiradas do site oficial de Ohad Talmor, acesso em 05/12/2022. Disponível em: <<https://ohadtalmor.com/>>

### 3.3 A vivência do estúdio

Outra importante vivência musical de Cuca Teixeira é como músico de estúdio. Nesse contexto o músico é exposto a uma situação um pouco mais vulnerável. O músico de estúdio no Brasil, a partir da Casa Edison, "abria-se, com a gravação, uma nova via de inserção no mercado para o músico brasileiro. Ao mesmo tempo, com o impulso tecnológico da reprodução mecânica e da gravação (que será feita por meios elétricos a partir de 1927, ampliando as possibilidades de gravação através do uso de microfones), outras áreas também se beneficiaram e desenvolveram: o cinema mudo ganha som, e o rádio passa a difundir a música dos discos" (SIMÕES, 2011. p.95).

Como menciona Jan Herbst: "O músico de estúdio tem que ser melhor que bom, tem que ser ótimo" (HERBST, 1998). Esta declaração descreve concepções comuns de músicos de estúdio. Para muitas pessoas, os músicos de estúdio são mestres em seus instrumentos; tocar imaculado em discos lançados sugere isso. Herbst reforça isso em sua dissertação sobre músicos de estúdio:

Quem já tocou em um disco, quem desenvolveu os ritmos, melodias e preenchimentos sutis, ou como foram editadas as performances, são segredos que permanecem escondidos atrás das portas fechadas do estúdio. É por isso que geralmente existe pouca informação sobre a profissão de músico de estúdio. Com o aumento do poder e acessibilidade dos recursos de produção musical, novos modelos de negócios para músicos de estúdio estavam se desenvolvendo junto com uma mudança de habilidades. Por muito tempo, o músico de estúdio de sucesso adquiriu incríveis habilidades de tocar, flexibilidade estilística e foi um excelente leitor à primeira vista. Esses requisitos parecem ter mudado; os músicos de hoje devem ter um conjunto de habilidades mais amplo e ser especialistas além de seus instrumentos. Um repertório de ideias e sons a serem oferecidos espontaneamente em uma sessão de gravação são muito valiosos ao lado de empatia, habilidades sociais e uma personalidade simpática e humilde. "Os músicos devem ser únicos e flexíveis para atender a um projeto e competir com muitos colegas músicos e programadores de instrumentos de computador" (HERBSTS, 2018).

Exige-se um alto nível de concentração, visto que a falta de atenção nessa situação proporciona a perda de horas de estúdio contratadas, além de provocar uma exaustão mental mediante as gravações e regravações de uma mesma música, às vezes até mesmo de um trecho especificamente. "Ser especialista apenas em seus instrumentos não parece mais suficiente para uma carreira; músicos de estúdio devem ter um conjunto de habilidades mais amplo hoje. É muito valioso oferecer um

repertório de ideias e sons a serem oferecidos espontaneamente em uma sessão de gravação, junto com empatia, habilidades sociais e uma personalidade simpática e humilde" (HERSBTS, 2018. pág. 149). Essa característica pode observar em Cuca, o qual demonstra uma facilidade de comunicação, entendimento da proposta de trabalho e destacável relação ao interpessoal.

Outro fator é a importância do timbre do instrumento. O músico precisa estar atento para qual sonoridade aquela faixa ou aquele disco necessitam qual melhor afinação pra ser usada em uma sala grande ou em uma sala pequena, qual melhor posicionamento do microfone, a distância das peças da bateria para uma melhor captação, etc.

[...] Então a questão sonora do estúdio, a questão do tempo e a questão do "tubo" cara, de você entrar num tubo de concentração. Por que eu falo isso? Porque gravação é um negócio que você vai morrer e o negócio está lá! Então você vai ter que ouvir aquilo até o dia da sua morte [...] Então isso me trouxe o estúdio, bicho... na hora de "que vamos gravar, é concentração" (TEIXEIRA, 2022).

Ele comenta sobre a importância de estar dentro do andamento, ou seja, o acompanhamento junto ao metrônomo precisa ser preciso, entretanto, deve-se tomar cuidado para não se perder o *swing*<sup>35</sup> na hora da execução.

"Às vezes não é nem o negócio de dar um problema, cara, seu swing tocando com click, sabe? De estar afobado, estar preso ou está não sei o que, esse tipo de coisa que aparece numa gravação quando você tá no seu entendimento disso. Então, pra mim a diferença é isso. O meu aprendizado no estúdio foi esse negócio do tempo, do foco e sonoridade" (TEIXEIRA, 2022).

Cuca destaca também sobre estar atento às especificações técnicas. Para ele, é essencialmente importante ter a consciência sobre qual sonoridade você precisa, quais frequências estão sobrando ou faltando na captação do som do seu instrumento, seja ao vivo ou em estúdio. Ele traz à tona a importância de saber estabelecer uma boa comunicação com o técnico de som e os operadores de estúdio, sabendo utilizar os termos corretos, tais como parâmetros de equalização,

---

<sup>35</sup> Na música, "swing" pode significar muitas coisas. Swing é um estilo de jazz que cresceu a partir de raízes afro-americanas e dominou a música popular americana no que veio a ser conhecido como a Era do Swing (aproximadamente de 1930 a 1945). Tocado por grandes bandas lideradas por luminares como Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman e Artie Shaw, o swing tem uma sensação rítmica distinta. Essa sensação é obtida acentuando as batidas 2 e 4, substituindo colcheias constantes por colcheias cadenciadas e "swing" e adicionando acentos e sincopação - tudo ancorado por uma linha de baixo ambulante. Isso dá à música um groove ou batida inegável, difícil de explicar em palavras. Como Louis Armstrong disse: "Se você não sente, nunca saberá". Fonte: <<https://www.carnegiehall.org/What-Is-Swing>>

compressão, tipos de microfones, ferramentas do *mixer*<sup>36</sup> de áudio, etc., pois isso facilita e agiliza o processo de gravação como um todo.

[...] "Consecutivamente o negócio técnico também de levantar um som, vem junto! Você tá ali com uns puta técnico, já pergunta: como é que está levantando isso aí? "Isso aqui é o bumbo", tá cortando essa frequência, fazendo aquilo, estou comprimindo isso aqui, aí você fala: "ah, tô entendendo! [...] Médio grave tem uma puta gama. E aí, qual é esse médio grave que você quer tirar? Entendeu? Então esse costume de ouvir o grave, saber mais ou menos onde é que ele tá falando mais, sabe? Isso aí faz parte, faz parte. Mas isso faz parte do cara que se interessa também. Tem músico que fala "ah, isso não é importante pra mim, quero tocar." Bom, mas pra mim... por exemplo, na pandemia, isso fez uma puta de uma diferença pra mim. Mas isso é o querer de cada um, isso aí é amor. Eu tenho amor por isso" (TEIXEIRA, 2022)

---

<sup>36</sup> O operador de som ou *mixer* é o profissional responsável pela manipulação, ou seja, operação, de um equipamento de som.

## Capítulo 4. Investigando os timbres adequados

### 4.1 A bateria no jazz:

No que diz respeito às peles da bateria, a partir da década de 50, começava-se a desenvolver algumas tecnologias para peles sintéticas após a Segunda Guerra Mundial, quando estavam sendo feitos experimentos com o um filme de poliéster. Naquela época, essa espécie de tecido era usada durante a guerra como filme resistente ao calor para voos noturnos de reconhecimento. O material excepcionalmente durável, barato e resistente às intempéries que fornecia afinação, tom e consistência anteriormente inatingíveis, onde passou a ser desenvolvida pelo então baterista Remo D. Belli<sup>37</sup>. Essa característica sonora da bateria com afinação alta, com harmônicos abundantes, passou a ser a impressão digital da bateria do jazz.

Quando questionado sobre sua montagem no set de gravação para a música "Elvin", Cuca traz precisamente esses conceitos para seu *kit*. Ele menciona a utilização de dois tipos de bateria para seus diversos trabalhos: Um "vivo" e um "morto", esses termos remetem, no primeiro caso, da utilização de uma sonoridade com mais harmônicos nas peles, normalmente, sempre peles de filme simples, e o set subsequente: bateria com madeira do tipo *maple*<sup>38</sup>, bumbo de 18", caixa de 14"x 6,5, tom de 12" e surdo de 14". Normalmente sempre acompanhado também de pratos de dimensões maiores, a saber, 18", 20", 22", o que caracteriza um timbre predominantemente grave, sonoridade mais voltada para o *jazz*, aberta e encorpada, *ping*<sup>39</sup> mais grave e articulado pra frequência grave, abre encorpado e rápido aos

---

<sup>37</sup> Informações retiradas do site oficial da REMO <<https://remo.com/company/>> Acesso em 30/11/2022

<sup>38</sup> Madeira utilizada para construção de instrumentos musicais. A principal característica dessa madeira é a sua ressonância máxima, sendo ligeiramente superior nos médios. As baterias em *maple* têm um som mais uniforme e um timbre mais denso, entretanto não projetam tanto o som como a bétula. Informações retiradas no site arte sonora em 31/11/2022 <<https://artesonora.pt/featured/diferentes-tipos-de-madeira-das-baterias-acusticas>>

<sup>39</sup> Termo que se refere à sonoridade do prato com mais ataque, onde a definição das notas é mais clara. Informações disponíveis em: <<https://zildjian.com/education/john-riley-art-of-bop-drumming-09-selecting-cymbals.html>> Acesso e 03/12/2022

ataques, *decay*<sup>40</sup> médio curto quando atacada, cúpula menos saliente com foco para o corpo.<sup>41</sup>

[...] pele é muito importante! Você ter um som mais controlado e mais grave? Pele dupla, transparente, mais natural. Se eu for usar uma branca, você pode usar também, mais baixa afinação, mas se vai ter harmônico, você vai ter que abafar a pele, vai botar um gel ou tape [...] (TEIXEIRA, 2022).

## 4.2 A bateria no samba

A bateria brasileira nos seus primeiros moldes aparece com uma estética muito americanizada, como ressalta Casacio em seu levantamento histórico sobre Hélcio Milito: "A "linguagem" característica da bateria no Brasil, iniciada com o músico Luciano Perrone (1908-2001), e a considerável modificação causado por Edison Machado (1934-1990), fortemente influenciado pelo jazz, especialmente o *bebop* e o *hard bop*". (CASACIO, 2012 pág. 21). À vista disso, vemos essa influência timbrísticas de igual modo em nosso país, principalmente no caráter dos tambores, como menciona Marcio Bahia, expoente da bateria brasileira contemporânea.

Os *kits* que eu uso nos primeiros discos os tons são de 12 e 13 (polegadas), mas são tão agudos que você não diz que são essas medidas. É um tom *Gretsch* de 12 e um *Ludwig* de 13. Era uma batera que tinha que era o corpo de uma *Gretsch* misturado com uma *Ludwig Blue Sparcle*, então o surdo de 14 era da *Gretsch* e o de 16 era da *Ludwig*. Esse foi meu *set* no primeiro e no segundo discos. Do *Brasil Universo* em diante era uma *Tama* que eu tinha trazido da França: 18, 10, 12, 14 e 16. Analisando hoje em dia eu gosto muito mais do tom de 12 afinado agudo do que você pegar um tom de 10 e afinar na região mediana. O tom de 10 tem um timbre que não me agrada, mas se voce tora" (bem apertado), ele fica lindo (BAHIA, 2013).<sup>42</sup>

Cuca também demonstra tal preocupação com o timbre também dentro desse contexto de música brasileira, sobretudo samba. Para gravação do disco da pianista

<sup>40</sup> Em áudio, *decay* é a maneira pela qual o som cessa. Pode-se dizer que qualquer sinal acústico ou envelope de forma de onda de um instrumento musical possui alguns componentes, como ataque, dinâmica interna, sustentação, *release* e *decay*, que ajudam a definir o caráter do sinal ou envelope de forma de onda. A natureza do decaimento de qualquer sinal ou envelope de forma de onda varia com base em fatores como duração do tempo e amplitude. Informações retiradas do site: <<https://www.sweetwater.com/insync/decay/>> Acesso em 01/12/2022.

<sup>41</sup> Informações retiradas no site da oficial da Zildjian, acesso em 05/12/2022. Disponível em: <<https://zildjian.com/education/john-riley-art-of-bop-drumming-09-selecting-cymbals.html>>

<sup>42</sup> Entrevista concedida a Fábio Bergamini (2014), em sua dissertação sobre Marcio Bahia e a "escola do Jabour".

e compositora Débora Gurgel<sup>43</sup>, Cuca afirma que usou exatamente o mesmo *setup* da gravação de "Elvin", citada no tópico anterior.

### 4.3 A bateria no rock/fusion

Randy Cooke<sup>44</sup>, baterista, percussionista e músico canadense, comenta, em entrevista concedida, sobre as características necessárias para a atingir a sonoridade do Rock 'n' Roll na bateria:

"Se você deseja ter um som de bateria robusto, sólido e bastante característico do Rock, certifique-se de utilizar peles de filme duplo no seus tons. Eles terão um som mais cheio, mais quente. É claro que se você estiver dentro de um contexto de estúdio talvez precise de peles de filme simples, mas para o som do Rock, você precisa de filme duplo."<sup>45</sup>

O *fusion*, como já sugerido pela nomenclatura, é uma fusão de variados estilos. No caráter da adequação terminológica, Evans (2014, xvii) ressalta que a música que hibridiza elementos de músicas distintas com jazz e/ou outros gêneros musicais ocidentais, por exemplo, é frequentemente chamada de *fusion*, que também pode significar *jazz-rock* ocidental ou vários híbridos de diferentes músicas e subgêneros (EVANS, 2014, xvii).

Em entrevista ao autor, Cuca demonstra propriedade ao falar sobre a afinação e o tipo de pele adequada para esses estilos. É perceptível na fala de Cuca, sua consciência sobre os tipos de pele, sobre a adequação a cada linguagem musical, e por si só, tendo um entendimento que o seu próprio *setup* pode sofrer alterações para cada tipo de trabalho diversificado. Uma das faixas de seu disco solo, *Cuca Teixeira* (Galeão, 2014), intitulada *Acontece*, traz uma proposta mais *fusion* e Cuca discorre sobre as mudanças que ele achou pertinentemente serem feitas para atingir o resultado ideal para aquela linguagem: bumbo de 20", tons de 10", 12", surdo de 14" e 16", pele dupla, onix, a pretinha, um som mais seco e grave" (TEIXEIRA, 2022). Ele ressalta a importância das peles no instrumento:

<sup>43</sup> Álbum que leva o nome *Débora Gurgel*, gravado em 2011 no estúdio *Da Pá Virada*.

<sup>44</sup> Randy Cooke foi membro da banda *Smash Mouth* de 2010 a 2013. Randy gravou e excursionou com artistas como Kelly Clarkson, Hilary Duff, Ian Gillan (do *Deep Purple*), Mick Jagger, Ashley Tisdale, Mandy Moore, *Five for Fighting*, Natasha Bedingfield entre outros, disponível em: <<https://www.moderndrummer.com/randy-cooke/>>

<sup>45</sup> Randy Cooke em entrevista concedida ao Drumeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4etdoZ9WZe8>>



"Depende da linguagem. Agora, qualquer linguagem, seja pop ou jazz eu uso bumbo com pele simples, parece legal. Mas é gosto! Tem gente que não. Por exemplo, "metaleiro" não abre mão, é tudo duplo! O Eloy, se você for lá, é tudo duplo, mano! É muito louco, entendeu? E é duro pra caramba. Só que aí outra condição, os caras tem P.A., tem microfonar, entende? Porque com o microfone a coisa muda um pouco de figura. Mas o que eu estou falando sobre a pele simples e dupla é o negócio do som! Som mesmo" (TEIXEIRA, 2022).

## Considerações finais

Apresenta-se aqui, em primeiro plano, destacar Cuca Teixeira como um músico versátil, como já mencionado durante toda a pesquisa, o músico que pode se adequar, encaixar e moldar a diferentes gêneros musicais. Com base nos dois questionários semiestruturados, pôde-se perceber a notória capacidade de Cuca Teixeira em entender os processos estético-musicais de cada gênero.

Mediante a uma breve análise histórica de cada vertente musical abordada e suas características baterísticas, Cuca em sua grande parte, está atento ao timbre, linguagem, referências e atributos de cada uma dessas vertentes. O que se revelou desse questionário pressupõe uma grande capacidade de audição do entrevistado, das nuances que caracterizam diversos gêneros musicais e, posteriormente, o preparo técnico no instrumento para a execução dessas nuances.

Observou-se um preparo muito intenso, bastante disciplinado e bastante consciente da função que ele exerce enquanto músico anfíbio (termo já analisado e discorrido), visto que há um discernimento quanto à escolha do *setup*, a afinação da bateria, a sonoridade dos pratos e da bateria como um todo, além de claro, a execução das notas, variações rítmicas e entendimento dos traços linguísticos de cada gênero. Isso se justifica pelas mais diversas gravações feitas com expoentes da música brasileira, do *jazz* e suas múltiplas facetas, do pop, *fusion* e rock, além dos mais diversos trabalhos com diferentes artistas e compositores, sendo um dos músicos mais requisitados do Brasil há vários anos.

Em segundo lugar foi possível entender que estes caminhos para o músico versátil foram alcançados a partir de um compilado de episódios e eventos que cercaram a carreira de Cuca Teixeira, designadamente a criação musical dos pais, ambos profissionais da música, dos quais, sobretudo o pai, teve uma grande predominância da música brasileira e a tal música "para dançar"; a influência do irmão onde teve os primeiros contatos com o *jazz* e a música americana como um todo, as experiências nos mais diversos estúdios de gravação onde teve acesso a inúmeros técnicos de som que o projetaram para um ouvido mais aguçado em questões técnicas e timbrísticas, além de todo o cenário do músico inserido no

mercado nacional, o qual precisa estar apto para a execução de diversos trabalhos, para que assim haja mais recursos financeiros e oportunidades profissionais.

O presente trabalho pretende contribuir de tal forma que novas pesquisas sejam produzidas sobre o músico ou estudos do mesmo tema com músicos que tenham representatividade no meio musical e que possuam esse perfil da “versatilidade” e, assim, possam contribuir possivelmente para o entendimento de aspectos que estão cada vez mais necessários para o mercado musical no mundo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AQUINO, Thaís Lobosque. O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica. Dissertação de mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2007. Goiânia: UFG, 2007.

AQUINO, Thiago Ferreira. Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

BARSALINI, Leandro. As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BERGAMINI, Fábio. Márcio Bahia e a escola do "Jabour". Universidade estadual de Campinas. Dissertação de mestrado. Campinas, São Paulo, 2014.

CASACIO, Lucas Baptista. Helio Milito: Levantamento histórico e estudo interpretativo. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2012.

CUNHA, Hélio Alexandrino Pacheco. LINGUAGEM E INTERPRETAÇÃO DO SAMBA: aspectos rítmicos, fraseológicos e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças de caixa clara. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

COOMBS, Philip. NEW PATHS TO LEARNING FOR RURAL CHILDREN AND YOUTH. Nova Iorque, 1973.

DIAS, Guilherme Marques. AIRTO MOREIRA: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975), Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.

FAOUR, Paula. Acompanhamento pianístico em bossa-nova: Análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano. UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

FERREIRA, Thiago de Souza. Exploração Timbrística na bateria em improvisações livres e composições semiabertas. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2017.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. PUC, Rio de Janeiro, 2011.

GOODMAN, DAVE: Tony Williams's drumset ideology to 1969: Synergistic emergence from an adaptive modeling of feel, technique and creativity as archetype for

cultivating originality in jazz drumset performance studies, Sydney, Conservatorium of Music University of Sydney, 2011.

GOODWIN, Gordon. Big Phat Band, 2006.

HAMILTON, Jeff. How to play drums in a big Band, 2010.

HERBST, Jan-Peter. The work realities of professional studio musicians in the german popular music recording industry: careers, practices and economic situations. University of Huddersfield, Reino Unido, 2018.

LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo B. de. Timbre de um instrumento musical, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.57-81

MACHADO, Matheus Soares. Formar-se músico: Aprendizado musical dos integrantes da banda Escalene. Universidade de Brasília Instituto de Artes Departamento de Música, Brasília, 2018.

MESQUITA, Maycon. O conceito de músico anfíbio e a versatilidade de Vitor Alcântara. Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2015.

MIRANDA, Simone de. A profissão de músico diante da diversidade nas possibilidades de atuação. Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2014.

NUNES, Pedro: Estudos de música popular: Objecto, abordagens, temas e problemas. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2006.

NUNES, Jordão Horta; MELLO, Matheus Guimarães. Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 15., 2011, Curitiba.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bahia.

RECÔVA, Simone Lacorte. Aprendizagem do músico popular: um processo de percepção através dos sentidos?. 2006. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006.

REQUIÃO, Luciana. Processos de trabalho do músico & formação profissional: fundamentos metodológicos. In: ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Centro de Computação Eletrônica da UFRJ, 2005, p. 1380 – 1386.

SARAIVA, Joana Martins. A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2007.

SIMÕES, Julia da Rosa. Ser músico e viver de música no Brasil: Um estudo da trajetória do centro musical porto-alegrense (1920-1933). Porto Alegre, 2011.

VIEIRA, Gabriel da Silva. O home studio como ferramenta para o ensino da performance musical. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2010.

ZANON, Fábio. Música como profissão. In: LIMA, Sônia Albano de. Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 102- 127.

### **Lista de endereços eletrônicos consultados**

[www.bluenote.com](http://www.bluenote.com)

[www.marinalima.com.br](http://www.marinalima.com.br)

[www.nightisalive.com.br](http://www.nightisalive.com.br)

[www.mariarita.com.br](http://www.mariarita.com.br)

[www.baressp.com.br](http://www.baressp.com.br)

[www.allaboutjazz.com](http://www.allaboutjazz.com)

[www.ohadtalmor.com](http://www.ohadtalmor.com)

[www.zildjian.com](http://www.zildjian.com)

[www.artesonora.com.br](http://www.artesonora.com.br)

[www.moderndrummer.com](http://www.moderndrummer.com)

## **ANEXO I**

### **Entrevista com Cuca Teixeira, gravada em seu estúdio no dia 11/06/22.**

#### **Leonardo: Como você começou tocando?**

**Cuca:** Diretamente o negócio da família em primeiro plano... minha mãe cantora, meu pai baterista, meu irmão saxofonista (e eu tenho uma diferença de 12 anos do meu irmão) então meu irmão mais velho. Claro, pra mim, o negócio da música... meus pais tinham uma banda de baile, né? Então essa casa aqui mesmo foi comprada com grana de música, de baile, entendeu? Então para mim foi muito natural o negócio de saber que se vive de música. Se paga as suas contas e cria-se a sua perspectiva de vida com música. Para mim, isso foi muito natural. Não foi algo que eu precisava... "Eu quero ser músico" tipo foi a naturalidade. Para mim é natural. E é pelo fato do meu pai ser baterista, coisa de pai, aquela coisa do herói, de você se espelhar. Então tinha esse negócio do pai, a bateria e tal, e por sorte tinha um lugar que eles ensaiavam e que a bateria ficava montada lá. E que quando eu ia para os ensaios já sentava na bateria e "bum!" Isso aí eu devia ter uns oito anos de idade. Bem criança mesmo. Era um negócio que, pô... Eu estava na bateria, viajava na bateria. Ficava tocando, sem nada. Não tinha ritmo nem nada. Eu ficava tocando a bateria e tal.

#### **Como foi se adaptar aos hábitos de uma família de músicos?:**

**Cuca:** Esse desafio já era deles, então, pra mim, eu já fui habituado a esse negócio da vida de músico, sabe? Horários... eu entendo. Eu nunca tive isso. Isso aqui "eu quero ser músico". Parece que eu já sabia que era isso. Cara, já me viram, ninguém falou nada e eu fui indo. E com catorze, quinze, estava na noite "subando" o meu pai já... quinze anos de idade! Na época tinha juizado de menores, aí, portanto, eu tinha que ficar de olho que batia polícia. Não podia. Enfim, são essas coisas assim. Mas eu já fui ali pegando o gosto de como era, né? Mas tudo por uma paixão natural. Cara como te falei, sem ninguém. Nunca meu pai falou "senta aí", nem nada.

Eu já peguei do nada, inclusive meu pai falava isso, que quando eu pedi pra dar uma canja, num lugar que eles trabalhavam, eu ainda moleque, mas eu estava junto com eles aí, com os pais, ok! Eu cheguei e falei pra ele: "Posso tocar?" Ele falou: "Como assim?" E eu falei: "me deixa tocar..." aí eu sentei na batera e saí tocando com a galera e ficou todo mundo meio tipo: "é isso mesmo?" Sabe? Ninguém sabia... sabiam que eu ficava na batera lá, mas era normal, "deixa o menino lá brincando". Sabe esse tipo de coisa? Mas do nada sai tocando.

E aí vai indo, aí as dificuldades normais da vida de profissional e tal. E eu criança, moleque... Então na noite um começou a me chamar, aí eu estava com Arismar no Sanja com dezesseis. Um pouco depois, eu estava no meio dos músicos, mesmo! Que eram considerados a nata dos músicos de São Paulo. Ali eu já estava com dezesseis anos junto com eles. Então o Arismar de um lado, o Mihanovich do outro. Aí e ao mesmo tempo, Pixinguinha veio, também me chamou... então eu estava tocando com o Arismar, o Pixinguinha e o Faísca com dezessete anos. Então você já pega um background aí disso.

### **Léo: Você já teve aulas formais?**

**Cuca:** De ir ao lugar, estudar com o cara, jamais! Mas, por exemplo, eu ia ver o Arismar tocar bateria. Eu já "colava". "E aí, como é que você faz isso?" "Isso aqui é assim, assado". Então eu considero que isso é aula. Então você ir ver o cara fazer um negócio e "*boom*"! Então isso foi com o Arismar, foi com o Bob, foi com o Toniquinho, foi com Wilian Caran, depois foi com o Maguinho, com a Vera, sabe? Que eu colava e ia ver o som e aí "pô, é assim que faz". E depois de um tempo eu nem perguntava, você só olha e fala: "ah, entendi!"

E aí foi também a época das vídeo aulas. E aí pintou as primeiras VHS, ali 90 e 89. É isso aí. Um pouquinho antes, ali 87, já tinha vídeo aulas. A primeira do Dave Weckl, eu já pirei no som de batera, "Pô, isso aqui que eu quero!" Aí eu comecei a ir atrás do cara. E os vídeos do cara me ajudaram muito na questão técnica, sabe? Na questão de um fundamento de eu falar: "Eu vou seguir esse cara aqui, porque esse cara aqui me identifico. Então assim, pegando a técnica de todo mundo que eu tinha a oportunidade de ver ao vivo, mas ao mesmo tempo, com aquele background americano, dos caras, sabe? Muita coisa legal naquela primeira videoaula do Dave Weckl... passa técnica de som, de pegada, de afinação? Ele tira um tambor e afina,



sabe? Enfim, então foi isso aí tudo junto, saca cara? Mas aula formal, não! Mas ao mesmo tempo, é isso que eu te falo.. estudei com todo mundo.

### **Nos trabalhos da noite acontecia muitas músicas diferentes?**

**Cuca:** Rolava de tudo, coisa que eu não sabia tocar e com os cara falava "tal coisa". Você vai montando o carro com o carro andando, saca? Porque a bateria permite isso também. Aquele negócio vai levando um *beat*, de você ter o *beat*, o pulso e você acomoda aquilo. O primeiro ponto é o *beat*. Qual é o *beat*? Tem um tempo? Mas é samba, mas é latin, é bolero? Beleza, aí você pesquisa o que vai fazer, mas um *beat* existe, cara. Então sem saber o negócio você tem que manter um ritmo, sabe? Pode até não estar dentro, mas você está tocando junto, entende? E também toma nossa "comida de rabo" ao vivo: "Não, não é assim não! Não, toca não sei o que", aí você vai aprendendo literalmente na hora, entendeu? Mas claro que já me ferrei para tocar. A primeira vez que "nego" me fala: tango! Eu falava: "tango??" "Como é que toca tango, velho?" Na verdade, é uma marcha. Aí eu saía do dia seguinte eu ouvia discos e pegava alguma informação de tango... que na época nem tinha disco, alguém que eu ia gravar e falava, "você tem um disco, tal?", "tenho, empresto"... não tinha um negócio de sei lá, deixa eu ver como é que é um tango aqui, agora. Hoje em dia a galera pegar no telefone.

### **Quais foram suas maiores influências na bateria?**

**Cuca:** Cara, o *start* mesmo foi meu velho, meu pai pela possibilidade. O primeiro cara que: "olha, papa-mama é isso aqui"... Então esse startzinho aí foi o meu velho. Obviamente não posso deixar de citar o Arismar, na época, o Arismar ainda tocava muito a batera, digo, tocava o que era profissional de tocar bateria, entendeu? O Arismar também acompanhou muita gente. Por mais que ele seja esse artista hoje, com um conceito dele que é, a onda dele, paizão de todo mundo e de gerações, assim, o Arismar já foi um músico *sideman*, o cara que acompanhava, acompanhava o cantor e que fazia de tudo. Então o Arismar é uma grande influência pra mim e também no estilo, na pressão que ele toca, sabe que ele tem um negócio, Tonny Williams, a energia...Billy Cobham pra caramba. Era da época! Batera que ele ouvi

era Billy Cobham pra caramba, Tony e Elvin, entendeu? E ele começou a mesclar todo esse negócio do Jazz com o samba também.

Então, agora, por exemplo, é uma influência muito grande na minha caminhada musical, que não é batera, é o meu irmão saxofonista, um grande jazz player, improvisador e tal, hoje está vivendo na Holanda de outras coisas, inclusive não exerce mais como músico profissional. Ele é profissional, mas toca, toca porque curte, não vive mais de música, vive de outras paradas. Então a minha principal influência foi ele que, dentro de casa, ele começou bem mais tarde do que eu, começou com 17 a estudar, entendeu? Então, quando ele tinha 17, eu tinha oito. Quando ele começou, o profissional mesmo, que era 20 e poucos, já tinha 14. Eu já estava meio que entrando mais antenado o que queria. E o que ele ouvia, bicho? Ele ouvia Charlie Parker pra caramba, John Coltrane, Miles Davis e suas adjacências. Aí os outros caras... tô falando esses nomes que são os mais famosos... mas todos que estavam ali então consecutivamente, os bateras que tocavam com esses caras aí.

Então, por exemplo, o primeiro, principal que eu ouvia, veja bem... a primeira influência grande que eu fui atrás foi o Dave Weckl por causa do negócio da imagem, cara. Porque o resto você ouve, ouve, é legal, isso e aquilo. Quando pintou a imagem do cara tocando com aquele som de bateria ali eu falei "caramba, quem é esse cara?" Eu acho que isso foi muito louco pra mim, entendeu? Então eu fui ali e dei mal, até porque era um estilo muito moderno para a época, que agradava uns e não agradava outros, entendeu? *Fusion*... então, os caras mais radicais da música jazz no Brasil falavam "não é isso aí é batera de rock. Então já tinha aquele conceito... mas me emocionava. Eu estava atrás daquilo eu e ao mesmo tempo, eu ouvia o Art Blakey, mas que eu ouvi assim: "ah, isso aqui é o jazzinho" eu já tocava o "jazzinho", sabe? Então não me emocionava, o que me emocionava era a coisa moderna, sacou? Só que, depois de um tempo, automaticamente um filtro natural de que as coisas do Dave Weckl que eu estava estudando e tocando não cabiam na minha realidade musical, seja do instrumental, ou seja, de acompanhar um cantor. Não cabia aquilo ali, entendeu? Então tive que correr para outros lados para viver daquilo.

Então, principais influências de batera brasileiro foram esses nomes que eu já falei aí Willian Caran, Alex Araújo, que é um cara falecido... noite de São Paulo, né? Pois é o Arismar, o Miltinho, sabe? Caras, que eu ia de noite ver e que tocava outro

negócio brazuca, samba. Toninho Pinheiro foi uma puta influência pra mim, o jeito de tocar bossa nova, elegante, sabe? O nenê foi influência pra mim onda meio de DeJohette brasileiro. Tudo é meio baião, solto que não sei o que... Mas não é um cara do ritmo que fica tocando, explicando o ritmo. Então esses caras com certeza. A Vera, eu também era moleque, agora já estava no Sanja ali tocando com uma energia de música instrumental e também acompanhando.

Mas aí o negócio jazz meu irmão de ouvir, e eu já estar tocando com o Alexandre e com Arismar, eu fui começando a liberar esse negócio da mente aberta para a música, porque eu no começo tinha essa mente fechadinha, meio *fusion*, marrentinho na onda de tocar *fusion*, não sei o que, até uma hora a galera: "beleza, toca bem, mas não é isso aí, entendeu?" Aí você fala OPA! E aí meu irmão falava "bicho, os cara do jazz", que você tem que ouvir, é Art Blake pra caramba, aí eu comecei a entrar no mundo do Art Blake. Como é que o cara pensa? Aí comecei a tirar as coisas, solo, para quando fosse tocar jazz estar na linguagem. Não adianta querer tocar jazz com a linguagem do Dave Weckl, não vai rolar... Ele até toca com a linguagem dele lá e tal. Assim eu particularmente, depois eu filtrei o negócio, assim, toca pra caramba o jazz dele ali, mas não é uma referência jazzística. Ele é referência De *fusion*, funk, rock and roll, né? Essa é a referência Weckl pra mim, de jazz não... de jazz eu comecei a entrar no mundo dos "nego véio", Veio o Art Blakey, Evin Jones consecutivamente, Tony Williams, Jack DeJohnette, esses quatro caras eu fui a fundo no negócio.

### **Léo: Você costumava a tirar solos?**

**Cuca:** Fragmentos. Eu nunca tirei um solo inteiro, bicho! Porque para mim o solo é solo, eu não vou ficar tocando o solo de outro. Agora, você tem que começar de alguma forma. E então eu tirava fragmentos dos solos, coisas que me agradavam dentro de um solo quatro e quatro, onde eu já sabia como é que a coisa acontecia, seja no solo livre, sem forma, num solo livre, com forma ou num *treading*. Então usava isso, fragmentos, os famosos "*likes*". Você tem umas frases embaixo do dedo?

**Léo: Como que você começou a entender de forma mais conceitual aquilo que você está fazendo?**

**Cuca:** A leitura é a vivência até hoje! Teoria, teoria porque também, para mim, o que define o negócio da teoria na música... para mim é uma coisa teoria de estudo, né? A verdade que a gente pega numa escola, num método. É um tipo de leitura. Na rua, as partituras que você pega do maestro, do produtor é outro papo! Então eu não tinha tanto essa preocupação assim, sabe? Pra mim era som... o som do paradiddle era esse aí, o som *double* era tal, o som do single era tal! Então eu tinha esse discernimento das coisas. Mas, cara é assim, se eu colocar em datas, depois de que eu comecei, tipo, uns dez anos depois que eu comecei a me aprofundar na questão teórica da manulação dos rudimentos. Tudo isso por conta própria, da manulação e rudimentos. Divisão musical eu tive o auxílio de um cara, chama-se Leive Miranda, mas isso já tocando, onde eu falava: "não leio merda nenhuma!" já toco, eu sou profissional, mas toda hora que pinta o papel eu cago, dá medo. Pinta o papel, me dá medo! Não sei ler, não sei ler... sou analfabeto da música. Comecei aí tudo... divisão, bicho, harmonia e nota? Nada. Se o cara tá tocando os acordes originais da música, se tá alterando e aqui eu sei porque eu ouço.

**Léo: Você não toca nenhum outro instrumento?**

**Cuca:** Não harmônico nada... sento, toco, mas conhecimento zero. Tenho medo! Tenho medo disso, bicho! Mas divisão musical era algo que me enchia o saco porque estava mexendo na minha vida profissional, e enfim, aí teve esse cara que é um amigo da família também, que tá na escola, eu não sei se você já ouviu falar na escola que se chama "*Groove*". Muita gente estudou lá e esse cara foi um cara que desenvolveu essa questão do tempo e das divisões musicais. É um cara que desenvolveu um entendimento que realmente ajudou muita gente. Aí esse cara me ajudou com aula mesmo, aula mais formal e mais em cima do que? Pozzoli o padrão. Mas o cara me ensinou como estudar o Pozzoli, onde principalmente o negócio da cruz aqui de você ter um entendimento de cantar as notas no lugar certo, se saber o que é, onde está o lugar das semicolcheias. E tudo isso aí tem um *range* pequeno, mas tem... e saber onde está o negócio. Esse cara me ajudou pra

caramba. E ao mesmo tempo em que ele foi me ajudando nisso e pintando os trabalhos que aí eu ia decifrando as divisões.

Exatamente, sentido com as coisas e, a partir disso, abrindo mais o leque. Mas aí depois disso eu saquei que não é o método que te faz ler música... seu método. Tipo método de Pozzoli, beleza, mas método de batera? Aí não, né? Ai pra mim, tô falando disso pra mim. Método de batera vai te ajudar a tocar as coisas de batera. Só que como é que você coloca isso na música? Como faz isso na música? Não é porque você faz um ritmo que você improvisa que você vai estar numa conexão com os músicos, entendeu? E é o que eu sinto. O meu principal discurso é esse: É o batera de ser musical! Na maior parte das vezes eu vejo um batera ritmista, entendeu? Ou o cara é muito ritmista ou cara é muito baterista. Eu quero ser músico, entendeu? Mas ser músico. E aí esse negócio talvez da harmonia, onde existe um negócio de frustração de que eu tenho muita ideia, nunca é tarde também, né? Mas eu tenho muita ideia musical e não consigo passar isso pra frente porque tem que estudar né velho? Ter que mexer a mão, tem que estudar, é complicado, entendeu? Tanto estudar teoricamente, quanto sentar aí e saber o que você está fazendo. E aí eu vou muito à minha musicalidade que a do batera. Só que aqui o jogo é outro. Na bateria o negócio é mais simples... pra mim!

**Você buscou o estudo de diversos estilos musical ao longo da carreira, isso foi em decorrência de alguma necessidade profissional?**

**Cuca:** Cara, a necessidade musical para mim era o desafio: fazer um negócio bem, entendeu? Não era nem a questão de grana aí nesse ponto, quando eu era moleque, ainda tinha uma estrutura dos meus "véio" aí poder focar ali no negócio de tocar, de estudar, estudar e tocar. Mas foi o desafio. Eu mesmo, eu comigo mesmo, Pô, como é que faz? A noite é um negócio que não existe mais hoje. A noite como é que funcionava, cara? Começava às seis com piano-bar, *happy hour*. Aí a partir das oito, já um primeiro trio instrumental e nove, nove e meia já era esse trio com uma cantora aí até às 05h00, trocando os trios e trocando as cantoras. Então você tocava a cada dia com uma cantora e a necessidade de arranjo, mudava as *gig* também. Aí um sub cada hora tocava com um com outro. Não era um negócio fechado, entendeu? Era um negócio de trabalho da noite que existia. Isso que hoje em dia não existe. Até tem algum lugar ou outro, hotel, que esse tipo de coisa que é a

música ambiente, não é show, não é o show, é a música ambiente, o que é uma coisa que rola no mundo inteiro até hoje. Aqui não, aqui já foi, mas hoje em dia não tem, enfim. Então era esse desafio de pô, eu estou me propondo a fazer isso aqui? Então tenho que fazer isso aqui direito, entendeu porra? Tango? Me pediram tango? No dia seguinte, eu estava ouvindo tango e estudando tango, bolero, ritmos que teoricamente, hoje em dia, bicho.... Pergunta pra galera, a galera nem sabe o que é, sabe? Sabe o que é, ouviu, mas nunca tocou, nunca teve uma experiência de se tocar. Então era muito mais a necessidade minha de falar: "beleza, eu sei o que eu estou fazendo", do que monetariamente. Agora, a outra questão monetária estava junto, mas não era o xis da questão, entende?

Então cara, vários fatores. Eu estou falando disso aí no mundo da noite. Tocava-se numa dinâmica X, muita escovinha, muita coisa que deu um *background*, muita gente comenta da dinâmica com que eu toco também. A questão de eu conseguir tocar em qualquer volume e independente do lugar. Sem perder a pressão, sem perder a identidade! Com a frase baixinho seja de vassoura, de mallets, de baqueta.

Esse negócio da noite me deu um background disso aí, de negócio de dinâmica. Tocar no volume que é o negócio, "ah, mas não sei tocar assim", então você vai perder o trampo, senão você vai cair do *gig* se eu não fizer desse jeito, entende? Mas aí começou um negócio de artista, de acompanhar artista, a grana era melhor. Acompanhar o artista o dinheiro é melhor do que a noite. À noite te dava uma segurança melhor, porque era todo dia, então você recebia por mês, beleza! O artista... Você recebia a mesma grana ou mais, trabalhando muito menos e viajando, conhecendo o Brasil, conhecendo o mundo, enfim.

Então também já comecei a ser *sideman* aí. E aí vem um outro negócio, que aí é outra dinâmica. Você tem que tocar pra fora, você tem que fazer uma virada quadrada, um negócio que se você não fizer, o cantor não entra, sabe? Então é abrindo a cabeça pro negócio *sideman*. E aí que começou esse outro lado de artistas e aí automaticamente seu nome vai rodando, vai indo, vai abrindo mais portas, você vai pulando de um artista para o outro e tal.

**Léo: E você tem algum artista que, como *sideman*, considera ter sido um divisor de águas?**

**Cuca:** É a Marina Lima, porque foi o primeiro gig de trampo que eu fui para o Rio de Janeiro. E aí lá no Rio, meu nome começou a andar mais. Eu fiz uma vídeo aula lá em 1990. Eu gravei aqui. Isso aí foi antes até do sideman. Aí já é um negócio do som de eu já estar tocando com Arismar e tal. Então, antes de também ser esse batera *sideman*, eu já tinha o meu nomezinho como o cara do instrumental que tocava e aí a vídeo aula foi mais ainda porque vendia no Mappin, nas capitais. Então o batera de Manaus ia lá, "pô quem é esse cara?" Isso descobria numa época que não tinha internet. Então por isso que também o meu nome foi difundido no país por causa de essas vídeo aulas aí. Mas aí eu muito São Paulo, São Paulo, São Paulo! Aí pintou a Marina Lima, que é uma artista do Rio. Foi o retorno dela, isso foi no ano 2000, Ali... E a Marina já era uma artista consagrada, aí veio depressão, não sei o que, e depois voltou, quando voltou, voltou comigo na banda com Edu Martins baixista, o cara da primeira banda instrumental me chamou e eu fiquei uns cinco anos com ela, foi minha primeira ida pro Rio de Janeiro isso e deu um "boomzinho", um divisor nessa questão do seu nome, o seu status dentro do meio musical do Brasil, entendeu? Agradeço muito! E também em outros fatores, aprendi outras coisas com ela, tipo um negócio de show business, né? O que você quer no seu gig, para o seu gig? Entendeu? Hoje em dia eu tomo atitudes pra fechar o meu trampo, hoje eu tenho meu trampo instrumental, tô tentando difundir ele tocando em alguns lugares, tá rolando os festivais e tal e as coisas de logística para que isso aconteça... era a coisa do show business mesmo! Isso aí tudo eu aprendi com a Marina.

Olha, foi o primeiro trabalho que quando cheguei no estúdio pra ensaiar, já veio uma produtora com cronograma, eu já sabia tudo o que aconteceu nos próximos seis meses! Com a grana do ensaio, já estava no banco. Eu já sabia tudo, bicho! O hotel que eu ia ficar até as cidades que eu ia estar, foi a primeira vez que eu falei "pô, to num *gig* profissional!" Antes já tinha tocado com o Eduardo Araújo, os *gig* de São Paulo, mas não tinha esse nível de profissionalismo, sabe? Era um negócio mais amador mesmo, sabe? Mas no Rio não. Rio nessa época, principalmente, era um negócio bem mais! Tanto que a tabela da Ordem dos Músicos do Rio de Janeiro sempre foi a mais alta do Brasil, mais que SP, então era

um negócio que não era só de ser músico. Isso aí também acabou em dia. São poucos os trabalhos que tem esse nível ainda de excelência, sabe? É o Lulu Santos, o Gil, Caetano, tipo de São Paulo desconheço algum artista... Fábio Junior tem um nível de excelência profissional, sabe? Que foi um trampo que eu também fiz, que me ajudou na questão de saber se portar, né?

Então aí, voltando ao X da questão, eu caí nesse mundo *sideman* aí, bicho. De acompanhar e tal... Aí eu caí na Paula Lima, e aí eu tinha que tocar um samba que não era bossa nova, eu tive que dar mais uma aprendidinha numa onda de samba mais pop, um samba mais pra fora. E depois a Maria Rita com o negócio também, por exemplo, eu saí da Marina Lima para ir tocar com a Maria Rita. Tudo na Marina era com click e computador! Eu botava toda a montagem do clipe e já sabia qual era a música. Então é uma acomodação!

#### **Léo: Como foi o processo de tocar com click ao vivo?**

**Cuca:** Eu já tocava com click em estúdio, então pra mim é uma coisa natural, era natural. o que pegava era questão de logística. Como é que você faz para os click chegar no seu ouvido, né? Tinha uma questão não existia *in ear* ainda, era caixa de monitor, então tinha que ter um fone só para o clique, um negócio assim, sabe? E também eu aprendi que eu tinha que ter um volume do click separado, porque se você deixa esse volume na mão de alguém, aí você tá ferrado! Porque se tiver um número de pessoas gritando que você não ouve, enfim, é uma questão de entendimento da logística para que isso acontecesse. Tem todo esse lado legal, mas tinha uma acomodação horrível.

#### **Léo: Acomodação em qual sentido?**

**Cuca:** Tempo! Tem o click, eu toco com ele ali na boa, o show acontece, está tudo certo. Faço a virada um pouquinho mais pra trás, sempre o click tem! Quem manda é o click. Pronto. Aí eu migrei de um *gig* que tinha click pra outro em uma semana, sem click! E que eu tinha que pegar um andamento no metrônomo porque eu não conhecia a música, então pegava "três, quatro" e atacava! E eu falava "É esse o *time*? tá correndo, não está correndo, está atrasando?" Puta, foi um sabão! Até voltar aquele discernimento de se tocar assim, sem click. Por isso que na vida eu



sempre falo "bicho, estude pra caramba com click, mas estude sem também!" Se grave, estude sem (click) pra saber ou faça *gigs* que você não tem um click, porque tudo isso é uma margem, não existe uma coisa perfeita... É uma margem! Agora, se essa margem está muito grande, também tem que estudar.

**Léo: Como você acha que a vivência no estúdio influenciou na sua construção, gravação, essas coisas?**

**Cuca:** Aí, sonoro! Todo aquele papo que a gente levou no começo do som, da batera tem que estar pronto, do equilíbrio, de saber afinar. Ter um entendimento da pele de resposta, qual é a função da pele de resposta. Eu vejo muito a galera sentar na batera assim, afina a pele de cima e não afina nada embaixo. Mas enfim, acho muito louco porque o que define o som da pele de cima é a de baixo. É o quanto que essa nota vai durar, se vai durar mais ou vai durar menos, é a pele de baixo que define.

Então a questão sonora do estúdio pra caramba, a questão do tempo e a questão do "tubo" cara, de você entrar num tubo de concentração. Por que eu falo isso? Porque gravação é um negócio que você vai morrer e o negócio está lá! Então você vai ter que ouvir aquilo até o dia da sua morte e se tiver uma merda, você vai achar um merda até o dia da sua morte, entende? Então isso me trouxe o estúdio, bicho... na hora de que vamos gravar, é concentração. A concentração é 200%. 100 não adianta, tem que ser 200, sabe? Assim, porque é isso, você tem que conviver com aquilo, cara. Se é um *gig* ao vivo? Porra deu problema, cruzou ali, beleza, esqueceu? Não tá nem aí. Se isso acontecer dentro do estúdio o negócio fica, entende? E às vezes não é nem o negócio de dar um problema, cara, seu swing tocando com click, sabe, de estar afobado, estar preso ou está não sei o que, esse tipo de coisa que aparece numa gravação quando você tá no seu o entendimento disso. Então, pra mim a diferença é isso.

O meu aprendizado no estúdio foi esse negócio do tempo, do foco e sonoridade. Consecutivamente o negócio técnico também, de levantar um som, vem junto! Você tá ali com uns puta técnico, já pergunta: como é que está levantando isso aí? "Isso aqui é o bumbo", tá cortando essa frequência, fazendo aquilo, estou comprimindo isso aqui, aí você fala: "ah, tô entendendo! E vai também esse outro lado dentro do estúdio. E isso é o legal de você pegar um *gig* grande no estúdio

porque você vai ter um *gig* que tem uma estrutura de estar num puta estúdio profissional gravando.

Numa época que também, hoje em dia, computador, né? Digo, quando eu comecei não tinha isso aí, a primeira coisa pra se ter em casa já era um ADAT, que era caro pra caramba, entendeu? Não era tão caro quanto uma Studer, mesa de estúdio com fita de cinco polegadas. Não, cinco não... duas polegada e meia, três polegadas a fio. Pô, pra gravar 20 minutos, uma fita, 500\$. Começava assim! 20 minutos de música, 500\$! A máquina de gravação era 100.000\$! É um negócio que é impraticável. Hoje em dia a gente põe o telefone aqui do lado, pra caralho, com som sem distorção.

Ao mesmo tempo tem isso, né? Eu vou numa mesa de som, eu sei o que eu quero pro meu som. Eu chego com o técnico e falo "querido, microfone do bumbo, corta 280, por favor. Tira dois dB 280. É diferente do que falar, "não, põe mais grave, tira um pouco do médio grave". Bicho, o que é médio grave, meu?

Médio grave tem uma puta gama. E aí, qual é esse médio grave que você quer tirar? Entendeu? Então esse costume de ouvir o grave, saber mais ou menos onde é que ele tá falando mais, sabe? Isso aí faz parte, faz parte. Mas isso faz parte do cara que se interessa também. Tem músico que fala "ah, isso não é importante pra mim, quero tocar." Bom, mas pra mim... por exemplo, na pandemia, isso fez uma puta de uma diferença pra mim. Se eu tivesse o prêmio do som de batera na pandemia eu teria ganhado. Mas isso é o querer de cada um, isso aí é amor. Eu tenho amor por isso.

**Léo Como que você se prepara para tocar diferentes estilos? Tudo isso, a bateria que você vai levar os pratos, enfim, como que você pensa?**

**Cuca:** Eu tenho alguns pontos nesse sentido aí, cara, mas um deles é o primordial. A primeira coisa a se saber: a batera vai ser microfonada? Entendeu? Isso para mim já é um primeiro ponto. Que às vezes todo mundo tem a sua batera, "não, meu som é esse aqui!" Tá... Você vai tocar num lugar de merda, com um técnico de som que não vai saber que o seu bumbo de 18 faz "baum, baum!" Sabe? não vai adiantar.

Então saber o que vai acontecer, bicho... Primeira coisa vai microfonar a batera? Vai! E aí, beleza. Depois disso aí sim: qual é a onda do som? Jazz?

Instrumental? Pop? Pop baixinho? Pop para fora? Qual é onda? Porque aí eu vou montar o setup de acordo. Ah, é um piano trio. Piano, trio jazz. Porra, montar uma bateria hiper controladinha e batucar baixinho! E o bumbo não adianta. Se aquele bumbo de jazz "BAUM!" que eu gosto pra caramba, mas não adianta, porque se você precisa tocar baixinho, o baixinho dele já vai ser demais. E esse microfone vai pegar esse monte de harmônico e não vai ficar bonito, sabe? Então, diante da situação é que eu monto o setup, entendeu? Se eu vou abafar mais o bumbo ou não? Ah, não, o negócio é meio jazz, sem piano acústico, dois sopros, baixo, porra, beleza, aí eu posso usar aquele bumbo "BOUM!!", entendeu?

O negócio mais pop: bateria com bumbo controlado, pele furada, bumbo grave, controlado, sequinho, sabe? Samba: geralmente é isso! Mesmo se eu estiver com uma bateria de jazz, mas é um instrumental samba, eu vou abafar o bumbo mais do que o normal... questão de pratos tem muita gente que "Não, meu som é esse!" Eu tenho uma gama de pratos. Eu gosto de variar nesse tipo de coisa. Para crash mais comercial, um crash que abre, o som dele é mais para abertura, mais brilhante e rápido, sabe?

Quando é mais jazz eu vou usar tudo mais *crash ride* com dinâmica que eu consigo conduzir, entende o que eu quer dizer? Tipo um gig Marina era meio rock 'n' roll. Não vou ficar usando o prato grande do Jazz! Eu usava um crash de 18", 16", um negócio mais condizente com a praia. Isso não quer dizer que também não possa ser usado de outra forma... Não.... Aí é o negócio da minha ligação. Talvez um respeito com quem veio antes. Tipo pop para mim: Vinnie Colaiuta! Qual é o som que ele usa? Qual é o som de bumbo? Os surdos graves pra caramba, os pratos mais brilhantes... hoje em dia é mais *dark*, mas na época áurea do Colaiuta os pratos eram mais brilhantes, conseqüentemente usava esse tipo de coisa, entendeu?

Pele... pele é muito importante! Você ter um som mais controlado e mais grave? Pele dupla, transparente, mais natural. Se eu for usar uma branca, você pode usar também, mais baixa afinação, mas se vai ter harmônico, você vai ter que abafar a pele, vai botar um gel ou tape. Na época tinha os moldes, os caras botavam os moldes na bateria, porra! Moldes? Isso é foda, né? Enfim, é um negócio de timbre. E agora do timbre da pele dupla transparente. Pele dupla para mim é transparente! Eu não uso, mas tem gente que usa pele dupla, porosa. Eu acho muito opaco demais... Eu acho um pouco opaco demais, mas muita gente que gosta, Dennis Chambers por exemplo.

**Léo:** E como que a gente faz? Porque assim, tipo, você, cara... ao longo da sua carreira, com muito mérito, conseguiu conquistar, né? Essa possibilidade que você tem vários timbres diferentes e tal, um cara que hoje... eu, por exemplo, eu tenho a minha batera lá, que é o que eu tenho pra gravar, pra ir pra um gig. Como que a gente constrói essa, essa possibilidade sonora? Você tem o conceito, você tem o entendimento da linguagem, mas às vezes você não tem esse recurso.

**Cuca:** Cara, eu acho que assim, a atitude simples na questão de você tem um set. Eu acho que está muito relacionado também ao que você faz. O que você está fazendo? "Não, eu estou entrando no mundo mais de gravação, porque agora estão me chamando, não sei o quê". Cara prepara o instrumento! Eu acho que simplesmente uma troca de pele faz uma diferença. Saber reconhecer o seu instrumento, saber da afinação dele. Às vezes tem instrumento que a gente quer afinar num jeito, numa certa tensão e ele não chega! Ou você consegue um tambor e outro, mas o outro não sabe? E eu quero muito apertado aí um tá "buuum" e o primeiro tá "bu!" aí você fala, "pô, mas não está vindo a nota que eu queria!" Ele não está tendo a ressonância... E também a qualidade do instrumentos, né? Muita interferências sabe? Interferência de fora. Isso também depende do ambiente que você está pra caramba. Às vezes você vai tocar num lugar que é abertão, que não sei o que, você pode afinar de um jeito. Num lugar menorzinho, sequinho, você vai ter que mexer na afinação. Então o segredo pra mim é afinação em primeiro lugar. Agora, se você tiver uma condição de trocar as peles, já é algo legal. Qual o kit que você tem?

**Léo:** Na verdade, eu tenho eu tenho duas, né? Eu tenho uma que é o bumbo de 22 e eu tenho uma que é de 18.

**Cuca:** Então, você já tem uma boa mescla. O de 18", eu assim, no meu entendimento, o de 18" por ser menor, cara, cheguei na conclusão, depois de ter usado um monte de equipamento e passado pelas situações... mas o de 18 pra mim, pele branca, simples, sem nada dentro, se eu tiver que abafar, eu abafar por

fora, como o Bob abafava: uma toalhinha entre o pedal e o pé. Então você vai ter o som mais controlado, entende?

“Então a partir daí eu regulo o bumbo de 18” assim. “Eu não gosto de bumbo de 18” com pele furada porque você não vai ter o grave de um 21”, 22”. Você não vai ter, entende? Então o grave bom do 18” é com as peles inteiras, sabe? Bem mais apertadinha ou mais fina dentro da afinação, mais pra cima, mais pra baixo, dentro do que você quer. Eu já usei muito mais alta minhas afinações de 18” hoje em dia minha afinação é mais baixo por causa de influência de outros bateras. Fui pra Nova York ver o Jeff Watts, e o cara tocando batera com o bumbo gravinho... falei "puta, que interessante!" Porque a gente fica lá do Elvin Jones, que tá um bumbo lá em cima! Então o discernimento da gente, você vai mudando também, não é de um jeito só. A vida toda você vai mudando. Já usei de uma certa forma, hoje eu uso diferente, entende? “Mas se eu sou radical na questão do bumbo de 18”, eu não gosto de pele furada no bumbo de 18”, eu não acho que chega no timbre, eu acho que fica magro, seco. Quando você usa sequinho não tem o grave.... Então é isso, negócio de bumbo você já tem uma opção boa.

Outra coisa que eu acho importante pra caramba, todo mundo tem um negócio da pele dupla. Pra mim: caixa e bumbo, sem pele dupla! Por mais pop que seja! Acho que a pele dupla corta muito o som, bicho! Seca demais o som que a bateria poderia ter e que se você quer secar com a pele simples você vai lá e seca do mesmo jeito. A pele dupla é mais duro, são duas peles! Sabe? Eu acho duro. E no bumbo me incomoda muito quando eu tenho uma pele dupla, sabe? Então o bumbo e caixa para mim, pele simples. Isso aí é um negócio que eu sou radical. Tons, variação! Variação! Aí clean, dupla, beleza! Depende da linguagem. Agora, qualquer linguagem, seja pop ou jazz eu uso bumbo com pele simples, parece legal. Mas é gosto! Tem gente que não, por exemplo, metaleiro não abre mão, é tudo duplo! O Eloy, se você for lá é tudo duplo, mano! É muito louco, entendeu? E é duro pra caramba. Só que aí uma outra condição, os caras tem P.A., tem de microfonar, entende? Porque com o microfone a coisa muda um pouco de figura. Mas o que eu estou falando sobre a pele simples e dupla é o negócio do som! Som mesmo.

## ANEXO 2

### Entrevista com Cuca Teixeira, gravada em seu estúdio no dia 10/11/22.

**Como a vivência do estúdio que ajudou na formação musical? Isso te proporcionou mais facilidade para tocar diferentes trabalhos?**

**Cuca Teixeira:** Sim, sem dúvida ajudou, e eu desmembraria isso em dois pontos principais. O primeiro acomodar o tempo tocando com um click. Muitas das vezes, gravação, você sabe muito bem que tem o negócio do click. Muitas coisas não, mas muitas delas com o click. E é um desafio para a gente também saber acomodar o click, como você quantiza as notas ali, o suingue... Então, quando eu digo acomodar o *time* ouvir esse click. Ter ele como prioridade, principalmente no fone, falando de estúdio. Então, qual é a mixagem? Como é que você vai tocar com esse click relaxado? Você tem que ouvir em primeiro plano, em primeiro lugar, para acomodar. Então a questão do click muito importante, que automaticamente também já me levou para a estrada em trabalhos como a Marina, que eu tinha que tocar com click pra caramba. Então você vai moldando seu tempo.

**Teve uma fase que tinha bastante de tocar com VS pra caramba, né?**

**Cuca:** VS pra caramba e tal. Não só com a Marina, os trabalhos também, mas a Marina foi um negócio que, como eu diria? Eu aprendi mais, fui mais a fundo nisso, pelo tempo e pela condição do trabalho de sempre ter o click. Como o segundo ponto seria a sonoridade, a afinação, saber tirar o som do instrumento, sabe? O negócio de estúdio não tem essa de "arruma na *mix*", tem que tirar o som da gente. Os microfones são surdos! O som que está bom, a sua mandada tem que estar boa.

### **Quando vai gravar diferentes estilos, você procura chegar com a sonoridade perto da linguagem?**

**Cuca:** Perto da linguagem, sem dúvida. Isso sim tem a ver com dinâmica também. Dinâmica mais relax, eu posso ter mais harmônico, com porradaria, mais rock 'n' roll, menos harmônicos. Falando de tambores. Aí tinha mais um ponto que eu queria falar: a limpeza das notas! Posso citar uma situação que foi com Pixinguinha, uma das primeiras gravações da Camerate, lá atrás, em Santo André, e eu na época, Dave Weckl pra caramba e um monte de paradiddle! E na hora de gravar o Pixinga disse: "irmão, tem muita coisa acontecendo! Tem que tocar mais limpo!" E sabe o negócio de você tirar um espaço, mais espaço e clareza. Às vezes você tem que tocar uma coisa que é colcheia e a gente já está pensando em fusa! Quer dizer, eu acho que o que a gente vai moldando é isso. Se chegar no estúdio, já sacar o que está rolando de música e o que é preciso tocar para aquela onda ali? A clareza eu acho que tem a ver com a cara ali. E tudo isso a gente leva para o play normal do dia a dia também, entende? Eu acho que isso aí tudo você lapida no estúdio, gravar no geral também. Para finalizar a pergunta, o a gravação é onde a gente lapida o diamante, você vai lapidando a coisa, entendeu? O estúdio é um momento de concentração máxima. Como sempre. Você tem que entrar num tubo mesmo e saber que aquilo bicho que você vai morrer e que aquilo vai ficar aí, que as pessoas vão ouvir. Então o nível de concentração para mim é 200%.

### **Como o estúdio aprofundou esse entendimento de estética?**

**Cuca:** O que se aprimorou musicalmente falando foi a dinâmica, a dinâmica com que você toca. O equilíbrio, a equalização, o balanceamento do som. Qual é o volume do bumbo, qual o volume das peças, do pé esquerdo, do pé direito, da mão direita. Isso, para mim, interfere diretamente na coisa musical. Por exemplo: samba. Às vezes você está tocando samba, que o bumbo está a todo vapor, mas às vezes não, está com a dinâmica mais baixa. Aí já tem que mudar a técnica, calcanhar no chão ou outra ponta de pé, enfim, o entendimento de técnica.

**Como foi a sua experiência com Soundscape? Como você se preparou para esse trabalho? Como era lidar com arranjos de diferentes vertentes musicais?**

**Cuca:** Diferentes vertentes musicais, que talvez ao meu entendimento, também é ao nível do arranjador que já mexe com a *big band*. Cada arranjador pensa de um jeito e cada arranjador escreve do jeito. Então, isso aí, na verdade, minha leitura é meia boca. Sim, eu não leio de primeira. Não sou um leitor de prima, mas a partitura me ajuda muito no entendimento da música. Entender a fórmula, entendimento que eu sou um cara que toca musicalmente. Então, na Soundscape, quando tinha a coisa nova, eu me aprofundava bastante. Mas chegava um tempo que eu também já não precisava da parte, já estavam internalizados.

**Você chegou a pesquisar um pouco de big band para tocar com a Soundscape?**

**Cuca:** Sempre ouvia. Tive meu irmão que veio de casa ouvindo já, então Thad Jones, Count Basie é coisa que eu ouço desde criança, então pra mim já estava no meu ouvido, mas eu nunca tinha tocado porque é diferente de se tocar como combo pequeno, quarteto, trio, quinteto e tocar com 22 caras, que vão ficar dependendo de uma virada sua pra dar o tempo deles. Maravilha o começo da pergunta. Como foi minha experiência com a Soundscape? Foi maravilhosa. Foi onde eu consegui melhorar minha leitura verdadeiramente.

**A sua vivência com Bobby Wyatt ajudou muito nesse sentido?**

**Cuca:** Com 18 anos, via o Bobby acompanhar minha mãe lá no Citibank, na Paulista, com a *big band* do Costita. O Bob me chamava: "Menino, encosta aqui, vem ver o que eu tô fazendo" essa é uma das minhas primeiras referências de música americana e tudo jazz, solo e som de batera. O Bob é muito a referência para nós, brazucas.



**Qual foi a importância da Maria Rita em sua carreira?**

**Cuca:** Um divisor de águas. Eu acho que o primeiro divisor foi a Marina. A Marina me trouxe mais, pro show business profissional, principalmente no Brasil. A gente, como em São Paulo, sempre teve estamos falando de 20 anos atrás. Foi mais próximo que abriu a porta para o Brasil, sabe? Eu deixei de ser o Cuca de São Paulo para ser o Cuca do Brasil, com a Marina e a Maria Rita foi fundamental no negócio de você estar num grupo que realmente está viajando, que está operando, que viaja o mundo e viaja o Brasil, que você viajava com o seu próprio equipamento, enfim, importância total como como legado musical. Muitas coisas que eu gravei com ela que depois que eu morrer vai ficar aí como referência.

**Como você sentia quando ia tocar fora do Brasil com ela? Você se sentia responsável por carregar uma cultura?**

Sim sentia isso, claro, na verdade, é um trunfo que gente tem. Teve alguma situação de tocar com ela em festivais mundiais, por exemplo, na cidade do México, estava o Wayne Shorter e de batera era simplesmente o Brian Blade. E aí eu pensei "pô, não vou tocar jazz aqui", daí comecei a tocar um samba. Deu dois minutos, o cara estava do meu lado falando "yeah, man, yeah!". Então é importante o som do Brasil, a gente tem que aproveitar isso aí. Essa ficha cai quando você sai.

**Qual foi o trabalho mais outside que você já fez?**

Eu até cito um cara que é Ohad Talmor, um saxofonista americano, vive em Nova Iorque, e tem um lance complexo de jazz bem diferente. Tivemos algumas oportunidades de tocar juntos, e era aquela coisa da partitura bem de jazz americano, encrensa mesmo, com compassos compostos, vários tipos de compassos na mesma parte. Eu tive que entender o que o cara queria, porque, por exemplo, tinha uma sequência compasso de quatro, de três, aí um de nove, um de cinco, um de sete. E aí aquela sequência de compassos, não sei o quê... como é que a gente pensa? O negócio tem uma contada tem que ter. Tem que dar uma contadinha. E ficava marcando o tempo, até que chegou uma hora ele falou: "está legal pra caramba, mas pelo amor de Deus não me dá um nenhum um, por favor,

não dê o um". Pô, já estava difícil pra caramba, agora então! Depois de tudo eu tinha que tocar meio sabendo onde tá, mas mascarando, então eu digo *outside* nesse sentido, sim, foi um trabalho muito diferente fazer. Era um groove, mas um groove maluco. Dentro de uma regra de compassos, uma melodia mais louca, contraponto, e não sei o quê.

### **Você tocou com Joshua Redman?**

Cara, então, ele veio aqui no Brasil, tocar com Thiago Espírito Santo, fizemos quatro shows. O cara é um cavalo. Aprendi muito com ele. Muito humilde. No primeiro ensaio chegou lendo as partes, no segundo só algumas, no terceiro ele já tinha decorado tudo! E as músicas do Thiago não são simples. Isso em três, quatro dias, ele saía do ensaio e ia pro hotel, ficava estudando. Puta aprendizagem.

### **Na sua opinião, qual a importância da versatilidade para o músico?**

Isso tem muito a ver com o que o cara está disposto a dar, sabe? Sei lá, cara, eu sou filho de baileiro. Eu vi meu pai tocar de tudo. Então as contas eram pagas com meu pai tocando tudo. Então aí tem o aspecto de você poder conseguir transitar um pouco mais. Você transita de vários estilos. E dentro de cada linguagem uma visão diferente.

### **Você acha que um estilo ajuda o outro?**

Claro. Normalmente os bateras que a gente mais curte são os bateras versáteis, que tocam de tudo. Até se você pegar um cara do jazz, por exemplo, Tony Williams, tinha um negócio de o cara ter uma emoção. Ele tocando aquele samba de americano que eu particularmente adoro! Não é samba de brazuca, mas tem um negócio mas é suingado. E ele colocava outro bom de bumbo de 24, rock 'n'roll, buscava os timbres e tudo. Mas é isso aí, concordo um estilo, ajuda o outro totalmente assim. Então, só para terminar, falando da versatilidade, cara. Tem a ver com o quanto o cara se entrega.

Se você tem condições ser conceitual e só querer fazer o que você acha que é do seu jeito, beleza sabe? E eu estou falando porque eu vivo única e exclusivamente de tocar música. Pago minhas contas com música. Você precisa estar pronto. Pode ser conceitual, eu respeito também, mas muito importante o lado profissional. Viver de música para mim está muito implícito isso. A demanda constrói. E também tem o negócio de leitura. Pô, como é que faz pra ler? O cara estuda leitura, estuda, estuda, mas tudo depende de onde você quer tocar, sabe? De pegar o arranjo que um cara escreveu numa forma que você vai olhar e falar: "Espera aí, preciso estudar".

### **Qual kit você usou para gravar o disco da Débora Gurgel?**

**Cuca:** É assim, na minha vida eu sempre tive dois kits que pra mim são primordiais. Então podemos definir um de jazz e um pop, ou até mesmo poderia dizer um aberto e um fechado, falando mais tecnicamente de bateria, um som vivo e um som morto. E tanto na gravação da Débora, quanto na do Elvin, do meu disco, eu usei exatamente o mesmo set, que seria o vivo. A bateria tradicional, bumbo de 18, tom 12, surdo 14, caixa 14, set tradicional. Pele branca, filme simples, no caso, era G1 E hoje em dia eu estou usando o Uv1, madeira *maple*. Então aí que eu vou chegar aí no som de batera. Para o bumbo de 18, peguei o negócio do Bob, que é almofadinha, que ele usa entre o pedal e a pele, que eu posso tirar aquilo e a batera está mais aberta, ou eu boto e vem aquele bumbo mais sequinho, já pinta um samba mais fácil. Então essa batera soa, ela é viva. É isso aí que eu usei e usei para esse trabalho. Na segunda opção, uma série de pratos que eu uso, sei lá, uso Sabian, mas tipo, pratos maiores, 18, 20, 22, tudo crash-ride, meio *dark*.

### **E qual set usou na Maria Rita?**

Então na Maria Rita eu tinha uns rock, uns groove, uns funk. Aí você precisa de um som mais morto. E aí, usando set, 20, eu sempre gostei do bumbo de 20, até para viajar era mais fácil por questão de tamanhos 20, 16 e o bumbo controlado, e com filme simples Eu nunca gostei filme duplo no bumbo, eu acho que mata muito. Mas filme simples, uma pele transparente com abafador, com uma almofadinha dentro, com pele furada na resposta, tem pele simples para ter mais volume, pode ter mais *power*. Caixa mesmo conceito, pele branca filme simples, afinação um pouco mais

baixo. Os pratos também menos *dark*. Aí eu usava mais definido do que no jazz do set vivo. Um *rRde* que não era tão brilhante, mas também não era tão *dark*, um meio termo. Pra mim eu acho importante demais a sonoridade.

### **Qual kit você usou pra gravar a faixa *Drenal*?**

É o mesmo site da Maria Rita. Tudo igual, só que com bumbum maior, de 22. Os tons, tudo controlado. Só que o bumbo grande, mais *power*, mais rock 'n'roll. O mesmo negócio, pele simples no bumbo, nos tons pele dupla. Os pratos, eu usava HHX, são pratos que eu curto. Tinha três *crashes* 16, um de 18 e um 19, e um china de 20.. Bem colaiutiano mesmo! Tudo tem essa mudança, mas eu diria que o fundamento vem bem sólido na questão, para mim, pele dupla... eu diria que o que define o som da linguagem são principalmente os tambores.

### **Como você definiria Cuca Teixeira?**

**Cuca:** Bem, chegar e tocar bem, saber improvisar sobre tocar vários ritmos, tocar fórmulas de compassos diferentes, tocar com vassoura, tocar uma baqueta e tocar vários *times* para se dar bem tecnicamente. Nunca fiquei pensando à frente. Eu pensava no agora. Agora eu preciso resolver isso ou aquilo. Agora preciso resolver o samba, preciso resolver o click, se eu tô correndo ou não. Para mim era o momento. Eu queria tocar porque eu queria ir ao Sanja dar uma canja. Enfim, quero tocar, quero fazer um som, quero servir a música, bicho.