UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CHRISTIANO LIMA GALVÃO

A BATERIA NA MÚSICA INSTRUMENTAL DE HERMETO PASCOAL E EGBERTO GISMONTI: ESTUDOS SOBRE A PERFORMANCE DO BAIÃO, DO MARACATU E DO FREVO

THE DRUM SET IN THE INSTRUMENTAL MUSIC OF HERMETO PASCOAL AND EGBERTO GISMONTI: STUDIES ON THE PERFORMANCE OF BAIÃO, MARACATU AND FREVO

CAMPINAS

2022

CHRISTIANO LIMA GALVÃO

A BATERIA NA MÚSICA INSTRUMENTAL DE HERMETO PASCOAL E EGBERTO GISMONTI: ESTUDOS SOBRE A PERFORMANCE DO BAIÃO, DO MARACATU E DO FREVO

THE DRUM SET IN THE INSTRUMENTAL MUSIC OF HERMETO PASCOAL AND EGBERTO GISMONTI: STUDIES ON THE PERFORMANCE OF BAIÃO, MARACATU AND FREVO

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO CHRISTIANO LIMA GALVÃO E ORIENTADA PELO PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO.

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Galvão, Christiano Lima, 1971-
G139b A bateria na música instrumental de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti : estudos sobre a performance do baião, do maracatu e do frevo / Christiano Lima Galvão. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bateria (Música). 2. Música instrumental - Brasil. 3. Baião (Música). 4. Maracatu. 5. Frevo. I. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The drum set in the instrumental music of Hermeto Pascoal and Egberto Gismonti : studies on the performance of baião, maracatu and frevo
Palavras-chave em inglês:
Drum
Instrumental music - Brazil
Baião (Music)
Maracatu
Frevo
Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]
Leandro Barsalini
Paulo José de Siqueira Tiné
Rodolfo Cardoso de Oliveira
André Machado Queiroz
Data de defesa: 21-02-2022
Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-8108-2620
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/7701925357053329

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

CHRISTIANO LIMA GALVÃO

ORIENTADOR: FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO
2. PROF. DR. LEANDRO BARSALINI
3. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
4. PROF. DR. RODOLFO CARDOSO DE OLIVEIRA
5. PROF. DR. ANDRÉ MACHADO QUEIROZ

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 21.02.2022

DEDICATÓRIA

Para minha esposa Mariana e meus filhos
Isadora e Bernardo.
Com todo meu amor.

Aos bateristas brasileiros do passado e do presente que ajudam a preservar a nossa cultura através da música e dos ritmos.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas, amigos e familiares que contribuíram de forma direta ou indireta na produção desta pesquisa. Primeiramente, agradeço à minha companheira de vida Mariana Muaze e aos meus filhos Isadora e Bernardo por terem me acompanhado nestes quatro anos intensos de trabalho. Um obrigado especial ao Márcio Bahia e Jovino Santos Neto por terem gentilmente me cedido as partituras de Hermeto Pascoal que foram essenciais para a construção desta tese. Agradeço também os meus amigos músicos Alexandre Cavallo e Natan Gomes, por terem me ajudado nas revisões das partituras e transcrições, e minha orientadora de mestrado na UNIRIO, professora Salomea Gandelman, por me iniciar na caminhada acadêmica. Meu muito obrigado ao músico e professor Afonso Claudio Figueiredo, meu amigo AC, pelo incentivo para que eu realizasse essa pesquisa. Meus agradecimentos ao meu irmão Fabrício Galvão e ao professor Shane Jones pelas revisões do texto em inglês.

Um agradecimento carinhoso a toda a minha família, meus irmãos Fabrício, Mariana, Luiz Eduardo, e meus pais José Galvão e Rosa Maria (*in memoriam*). Dedico esta tese também a vocês.

Agradeço as universidades UNICAMP e UFRJ, os professores Fernando Hashimoto, Stéphan Schaub, José Alexandre Carvalho, Cacá Machado e Luiza Alvim, e todos os colegas, em especial ao meu amigo Rafael Palmeira, com os quais tive a honra de dividir estes anos durante o curso de doutorado, mesmo com o distanciamento imposto pela pandemia em parte do percurso.

Por fim, agradeço meu orientador, professor Fernando Hashimoto, e os membros da banca, professores Rodolfo Cardoso, Paulo Tiné, Leandro Barsalini e André Queiroz pelas valiosas contribuições, correções e sugestões que só enriqueceram meu trabalho. Meu muitíssimo obrigado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – (CAPES) – Código de Financiamento 001, Processo 88887.481230/2020-00. Meu muito obrigado à CAPES por ter financiado esta pesquisa.

RESUMO

Esta tese investiga a bateria no âmbito da música instrumental de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, focando no estudo da performance dos gêneros musicais baião, maracatu e frevo, seus instrumentos de percussão e suas adaptações para a bateria. O trabalho é resultado das análises das interpretações de bateristas da música instrumental brasileira que executaram com diversas variações alguns ritmos nordestinos no instrumento, em contraste com execuções mais padronizadas. Neste sentido, o objetivo central desta tese é investigar de forma analítica a interpretação do maracatu, do baião e do frevo na bateria em performances advindas de gravações de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre os anos de 1965 e 2003. A pesquisa foca também nos padrões rítmicos referenciais dos gêneros selecionados, nas adaptações presentes em materiais didáticos e nos exemplos de performances mais padronizadas de bateristas que gravaram com orquestras populares e artistas ligados aos ritmos nordestinos, entre os anos de 1950 e 1980. O trabalho está dividido em cinco capítulos. Os dois primeiros falam sobre os gêneros musicais elencados, os instrumentos de percussão, células rítmicas características e adaptações na bateria. Os três últimos dissertam sobre a consolidação da música instrumental brasileira e seus artistas expoentes, a performance e interpretação do maracatu, baião e frevo por parte dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti no período estudado e as análises musicais propostas. Como procedimentos metodológicos, a pesquisa utiliza a transcrição musical das performances, o estudo analítico dos fonogramas e a análise musical das interpretações. O critério adotado nas análises foi o grau de complexidade e criatividade que as interpretações do baião, do frevo e do maracatu alcançaram quando executados na bateria. Com relação ao referencial teórico, esta tese se apoia nos trabalhos de Franco Fabbri sobre gênero musical, Ingrid Monson sobre as partes “sólida” e "líquida" do ritmo e de Nicholas Cook sobre o uso de fonogramas no estudo da performance musical. Os resultados obtidos na pesquisa, através das transcrições e análises, demonstram uma transformação mais evidente na interpretação do baião, do maracatu e do frevo na bateria no contexto da música instrumental brasileira a partir dos anos 1970, mais especificamente, na música de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, onde seus bateristas estabelecem um novo paradigma de execução destes gêneros no instrumento.

Palavras-chave: Bateria (Música); Percussão; Música instrumental; Baião; Maracatu; Frevo; Hermeto Pascoal; Egberto Gismonti.

ABSTRACT

This thesis investigates the drums in the scope of Hermeto Pascoal and Egberto Gismonti's instrumental music focusing on the study of performance of the musical genres Baião, Maracatu, and Frevo, their percussion instruments and their adaptations for the drum set. This work is the result of the analysis of the interpretations of Brazilian Jazz drummers who perform some Brazil's northeastern rhythms on the drums with several variations in contrast to more standardized executions. In this sense, the main objective of this thesis is to analyze the interpretation of Maracatu, Baião and Frevo on the drum set in performances from recordings by Hermeto Pascoal and Egberto Gismonti between 1965 and 2003. The research also focuses on the referential rhythmic patterns of the selected genres and its adaptations for the drum set in didactic materials. Furthermore, this work study examples of more standardized performances by drummers who recorded with popular orchestras and artists linked to Brazilian northeastern rhythms, between the 1950s and 1980s. The work is divided into five chapters. The first two talk about the listed musical genres, percussion instruments, characteristic rhythmic cells, and adaptations on the drums. The last three discuss the consolidation of the Brazilian Instrumental Music and its exponent artists, the performance and interpretation of Maracatu, Baião and Frevo by Hermeto Pascoal and Egberto Gismonti's drummers in the studied period, and the proposed musical analyses. As methodological procedures, the research uses the musical transcription, the analytical study of phonograms, and the musical analysis of performances. The criterion adopted in the analysis was the degree of complexity and creativity that the interpretations of Baião, Frevo and Maracatu reached when performed on drums. Regarding the theoretical framework, this thesis is based on the work of Franco Fabbri about musical genre, Ingrid Monson about the "solid" and "liquid" part of rhythm, and Nicholas Cook's work on the use of phonograms in the study of the performance. The results obtained in the transcriptions and analysis demonstrate a more evident transformation in the interpretation of Baião, Maracatu and Frevo on drums in the context of the Brazilian Jazz from the 1970s onwards, and more specifically, in Hermeto Pascoal and Egberto Gismonti's music where their drummers establish a new paradigm of playing these genres on the instrument.

Keywords: Drums; Percussion; Brazilian Instrumental Music; Baião; Maracatu; Frevo; Hermeto Pascoal; Egberto Gismonti.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1: Padrões rítmicos do maracatu nos instrumentos de percussão do Maracatu Nação Leão Coroado.....37
Figura 2: Padrões rítmicos do maracatu nos instrumentos de percussão do Maracatu Porto Rico.....38
Figura 3: Padrões rítmicos do maracatu com mineiro, tarol, caixa e alfaias do Maracatu Porto Rico.....39
Figura 4: Baque Martelo nas alfaias do Maracatu Porto Rico.....39
Figura 5: Padrões rítmicos dos instrumentos de percussão do Maracatu Encanto da Alegria.....40
Figura 6: Padrão rítmico do gonguê no maracatu.....41
Figura 7: Variação do padrão rítmico do gonguê no maracatu.....41
Figura 8: Padrão rítmico do mineiro no maracatu.....41
Figura 9: Padrão rítmico do tarol no maracatu.....41
Figura 10: Padrão rítmico da caixa no maracatu.....41
Figura 11: Padrão rítmico da Alfaia de Marcação (Melê) no maracatu.....41
Figura 12: Padrão rítmico da alfaia de Marcação (Melê) no maracatu.....41
Figura 13: Variação de baque (1) e baque Martelo (2) da alfaia Repique do Maracatu Encanto da Alegria.....42
Figura 14: Variação de baque, baque Martelo e baque Luanda (3) da alfaia Biancó do Maracatu Porto Rico.....42
Figura 15: Padrão rítmico da Alfaia Ian no maracatu.....42
Figura 16: Padrão rítmico da Alfaia de Meião no maracatu.....42
Figura 17: Padrão rítmico do baião.....44
Figura 18: Padrão rítmico do triangulo no baião.....46
Figura 19: Padrão do zabumba no baião entre 1946 e 1949.....46
Figura 20: Variação do padrão do zabumba no baião entre 1946 e 1949.....47
Figura 21: Padrão característico do zabumba no baião após 1950.....47
Figura 22: Variação do padrão característico do zabumba no baião após 1950.....47
Figura 23: Padrão básico de baião com agogô, triângulo e zabumba.....48
Figura 24: Variação da levada básica de baião com agogô, triângulo e zabumba.....48
Figura 25: Padrão de xaxado no agogô, triângulo e zabumba na gravação de "Xaxado da Paraíba" (1957) de Marinês.....50
Figura 26: Variação do padrão de xaxado no agogô, triângulo e zabumba presentes na gravação de "Oi Eu Aqui de Novo" de Luiz Gonzaga (1967) e Gilberto Gil (2000) 50
Figura 27: Célula rítmica do pandeiro no frevo.....56
Figura 28: Célula rítmica do surdo no frevo.....56
Figura 29: Tipos de notação da célula rítmica da caixa no frevo.....57
Figura 30: Seção rítmica do frevo com pandeiro, caixa e surdo.....57
Figura 31:Variação da levada de caixa no frevo com rufo no 2º tempo.....58
Figura 32: Variação da levada de frevo com rufo no 2º tempo na música "Último Dia" (Levino Ferreira) gravação ao vivo de 1974.....58
Figura 33: *Padrão-guia* do maracatu.....67
Figura 34: *Padrão-guia* do baião.....67
Figura 35: *Padrão-guia* do frevo.....67
Figura 36: Notação para bateria.....67
Figura 37: Padrão rítmico da alfaia de marcação (Melê) no maracatu de baque virado.....68
Figura 38: *Padrão-guia* do maracatu.....68
Figura 39: Adaptação do *padrão-guia* do maracatu no bumbo da bateria.....68
Figura 40: Padrão rítmico do gonguê no maracatu.....68
Figura 41: Adaptação do padrão rítmico do gonguê (agogô) no prato de condução da bateria.....68
Figura 42: Variação do padrão rítmico do gonguê no maracatu.....69
Figura 43: Adaptação da variação do padrão rítmico do gonguê (agogô) na cúpula do prato de condução.....69
Figura 44: Padrão rítmico da caixa-de-guerra no maracatu executado com mãos alternadas.....69
Figura 45: Padrão rítmico do tarol no maracatu executado com mãos alternadas.....69
Figura 46: Adaptação do padrão de caixa de maracatu na bateria executado com mãos alternadas e com rulo de pressão nos acentos.....69
Figura 47: Variação da adaptação do padrão de caixa de maracatu na bateria executado com mãos alternadas e com rulo de pressão.....70
Figura 48: Levada de maracatu na bateria com caixa.....71
Figura 49: Variação da levada de maracatu na bateria com caixa.....71
Figura 50: Levada de maracatu na bateria com prato de condução simulando o gonguê.....71
Figura 51: Levada de maracatu na bateria com cúpula do prato de condução simulando o gonguê.....71

Figura 52: Maracatu de baque virado na percussão por Edgar Nunes Rocca (Bituca).....72
Figura 53: Adaptação do maracatu de baque virado na bateria por Edgar Nunes Rocca (Bituca).....73
Figura 54: Maracatu estilizado na percussão por Edgar Nunes Rocca (Bituca).....73
Figura 55: Maracatu estilizado na bateria por Edgar Nunes Rocca (Bituca).....73
Figura 56: Padrão do zabumba no baião.....74
Figura 57: *Padrão-guia* do baião.....74
Figura 58: Adaptação do padrão do zabumba no baião na bateria com bumbo e aro da caixa.....75
Figura 59: Padrão rítmico do triângulo no baião.....75
Figura 60: Variações da execução do *hi-hat* no baião reproduzindo o padrão rítmico do triângulo.....75
Figura 61: Reprodução do padrão rítmico do triângulo no baião no prato de condução e na cúpula.....75
Figura 62: Adaptação do ritmo do baião para a bateria com *hi-hat*, bumbo e aro da caixa.....76
Figura 63: Adaptação do ritmo do baião para a bateria com *hi-hat* em semicolcheia, bumbo e aro da caixa.....75
Figura 64: Adaptação do ritmo do baião para a bateria com prato de condução, bumbo, aro da caixa e *hi-hat* com pé.....76
Figura 65: Adaptação do ritmo do baião para a bateria com prato de condução e cúpula, bumbo, aro da caixa e *hi-hat* com pé.....76
Figura 66: Baião na percussão. Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão* por Edgar Nunes Rocca (Bituca).....77
Figura 67: Adaptação de baião na bateria por Edgar Nunes Rocca (Bituca). Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*.....77
Figura 68: Célula rítmica da caixa no frevo.....78
Figura 69: *Padrão-guia* do frevo.....78
Figura 70: Levada de frevo binário na bateria com *buzz stroke* na caixa.....78
Figura 71: Batida de frevo quaternária na bateria.....79
Figura 72: Levada de frevo na bateria com rufo escrito em fusa.....79
Figura 73: Levada frevo na bateria com rufo de 9 golpes.....79
Figura 74: Levada de frevo quaternário na bateria com rufo *prensado*.....80
Figura 75: Levada de frevo na bateria com rufo de sextina.....81
Figura 76: Padrão rítmico do pandeiro no frevo.....81
Figura 77: Levada de frevo na bateria com padrão rítmico do pandeiro no *hi-hat*.....81
Figura 78: Padrão rítmico simplificado da caixa do frevo.....82
Figura 79: Levada simplificada do frevo na bateria com *hi-hat* e caixa. 82
Figura 80: Padrão do surdo no frevo com sons fechado (+) e aberto (o).....82
Figura 81: Levada de frevo na bateria simulando o som aberto do surdo na abertura do *hi-hat* com o pé sendo percutido junto com o bumbo.....82
Figura 82: Adaptação de frevo na bateria por Edgar Nunes Rocca (Bituca).....83
Figura 83: Baião na bateria na performance de Plínio Araújo. Introdução de "Baião Maluco" (Severino Araújo). 78 RPM SvA039 (1952) da Orquestra Tabajara de Severino Araújo.....86
Figura 84: Baião na bateria na performance de Plínio Araújo na introdução da faixa "Baião" (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira). LP *12 Ritmos Brasileiros* (1959) de Severino Araújo & Orquestra Tabajara.....87
Figura 85: Duas variações de baião na bateria na performance de Luciano Perrone na faixa "Baião" do LP *Batucada Fantástica* (1963) 87
Figura 86: Baião na bateria e percussão na performance de Luciano Pimentel na faixa "Asa Branca" (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira). LP *Quinteto Violado* (1972) do grupo Quinteto Violado. Bumbo, *hi-hat* com pé e caxixi.....88
Figura 87: Baião na bateria e percussão na performance de Luciano Pimentel na faixa "Baião da Garoa" (3:16). LP *Quinteto Violado* (1972) do grupo Quinteto Violado. Bumbo, *hi-hat* com pé e triângulo.....88
Figura 88: Baião na bateria (1:58) na faixa "Asa Branca" (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira). LP *Forró e Frevo* (1980) de Sivuca.....89
Figura 89: Maracatu na bateria na performance de Plínio Araújo. Introdução de "Nego Veio" 78 RPM 16311A (1950) da Orquestra Tabajara de Severino Araújo.....90
Figura 90: Maracatu na bateria e percussão na faixa "Eh, Luanda" (Capiba). *Sedução do Norte. Música de Capiba* Guerra Peixe e Orquestra RGE (1958) 91
Figura 91: Maracatu de "orquestra" na bateria e percussão na faixa "Nação Nagô" (Capiba). *Sedução do Norte. Música de Capiba* Guerra Peixe e Orquestra RGE (1958) 91
Figura 92: Maracatu na bateria na performance de Plínio Araújo. Introdução de "Maracatu Sururu" (José Ayres). *Recife 400 Anos* (1961) da Orquestra Tabajara de Severino Araújo. 92
Figura 93: Execução de maracatu na bateria na performance de Luciano Perrone (surdo/tom) e instrumentos de percussão na faixa "Maracatu" do LP *Batucada Fantástica* (1963) 93

Figura 94: Frevo na bateria na performance de Plínio Araújo na faixa “Relembrando o Norte” (Severino Araújo). LP *12 Ritmos Brasileiros* (1959) de Severino Araújo & Orquestra Tabajara.....93
Figura 95: Duas variações de frevo na bateria na performance de Luciano Perrone na faixa “Frevo”. LP *Batucada Fantástica vol.3* (1972) de Luciano Perrone.....94
Figura 96: Frevo na bateria na performance de Luciano Pimentel na faixa “Freviola”. LP *Quinteto Violado* (1972) do grupo Quinteto Violado.....94
Figura 97: Frevo na bateria na performance do baterista Adelson Silva na faixa “Mexe com Tudo”. LP *O Frevo Vivo de Levino* (Rozemblit, 1976) 95
Figura 98: Frevo na bateria na faixa “Frevo Sanfonado” do LP *Forró e Frevo* (1980) de Sivuca.....95
Figura 99: Levada de baião com bumbo e aro de caixa na interpretação do baterista Airto Moreira na faixa “Lamento Nortista” (28:24) do álbum *Em Som Maior* (1965) do grupo Sambra Trio.....126
Figura 100: Levada latina com baião na interpretação do baterista Airto Moreira na faixa “Síntese” (1:06) do álbum *Quarteto Novo* (1967) 127
Figura 101: Destaque do padrão de xaxado do *hi-hat* com pé na interpretação do baterista Airto Moreira na faixa “Síntese” (1:06) e a célula de caxixi na faixa “Algodão” (1:40) do álbum *Quarteto Novo* (1967) 127
Figura 102: Interpretação de baião do baterista Airto Moreira com destaque para a execução da caixa, na faixa bônus “Open Field” (0:04- 0:21) do álbum *Slaves Mass* (1977) de Hermeto Pascoal.....128
Figura 103: Levada baseada no xaxado do baterista Airto Moreira na segunda parte da seção B (1:04) na faixa bônus “Open Field” (Campo Aberto) do álbum *Slaves Mass* (1977) de Hermeto Pascoal.....129
Figura 104: Levada de baião do baterista João Palma na faixa “Mulher Rendeira” (0:42- 0:45) do álbum *Água e Vinho* (1972) de Egberto Gismonti.....130
Figura 105: Performance de baião do baterista Robertinho Silva em “Janela de Ouro” (2:26- 2:39) do álbum *Água e Vinho* (1972) de Egberto Gismonti.....133
Figura 106: Performance de baião do baterista Robertinho Silva em “Jardim de Prazeres” (3:28- 3:37) do álbum *Academia de Danças* (1974) de Egberto Gismonti.....133
Figura 107: Performance de baião do baterista Robertinho Silva em “Dança das Cabeças” (5:35- 5:37) do álbum *Corações Futuristas* (1976) de Egberto Gismonti.....134
Figura 108: Interpretação de baião do baterista Robertinho Silva na introdução de “Dança das Cabeças” (0:46) do álbum *The Altitude Of The Sun* (1976) de Egberto Gismonti e Paul Horn.....135
Figura 109: Levada de *baião rock* do baterista Robertinho Silva na faixa “Baião Malandro” (2:07) do álbum *Carmo* (1977) de Egberto Gismonti.....135
Figura 110: Levada de frevo do baterista Robertinho Silva na faixa “Karatê” (0:08- 0:10) do álbum *Circense* (1980) de Egberto Gismonti.....136
Figura 111: Levada de frevo com prato de condução do baterista Robertinho Silva na faixa “Karatê” do álbum *Circense* (1980) de Egberto Gismonti.....136
Figura 112: Levada de maracatu do baterista Robertinho Silva no choro “7 Anéis” (0:57) do álbum *Feixe de Luz* (1988) de Egberto Gismonti.....137
Figura 113: Bateria de Zé Eduardo Nazário na faixa “Mavumvavumpefoco” do álbum *Viajando com o Som* (1976) de Hermeto Pascoal e Grupo Vice-Versa (2:54- 2:55). Interpretação do gênero baião com bumbo, caixa e *hi-hat* com pé.....138
Figura 114: Bateria de Zé Eduardo Nazário na faixa “Casinha Pequena” do álbum *Viajando com o Som* (1976) de Hermeto Pascoal e Grupo Vice-Versa (2:52). Interpretação do gênero maracatu com bumbo, caixa e *hi-hat* com pé.....139
Figura 115: Bateria de Zé Eduardo Nazário na faixa “Nó Caipira” do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti (3:32). Interpretação do gênero baião no compasso 7/4 com bumbo, caixa e *hi-hat* com pé.....139
Figura 116: Bateria de Zé Eduardo Nazário na faixa “Maracatu” do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti (1:24). Interpretação do gênero maracatu com bumbo e caixa.....140
Figura 117: Bateria de Zé Eduardo Nazário em “Frevo” (0:15- 0:17) do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti.....141
Figura 118: Bateria de Zé Eduardo Nazário, compassos 20 e 21, em “Frevo” (0:27– 0:29) do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti.....141
Figura 119: Execução de baião com bumbo e caxixi nas performances de Nenê (bateria) e Anunciação (percussão) no final da faixa “Plin” (2:14) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973) de Hermeto Pascoal.....143
Figura 120: Interpretação de baião de Nenê (bateria) e Anunciação (triângulo) no final da faixa “Serearei” (3:35), álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973) 144
Figura 121: Variação do aro da caixa emulando o *bacalhau* na interpretação de baião de Nenê (bateria) em “Serearei” (3:45) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973) 144
Figura 122: Variações de baião na performance do baterista Nenê na faixa “O Gaio da Roseira” (5:15; 5:35; 5:54; 6:10) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973) de Hermeto Pascoal.....145

Figura 123: Solo de bateria com frase melódica nos tambores e padrão de xaxado no bumbo e *hi-hat* com pé na performance Nenê na faixa "O Gaio da Roseira" (8:28) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973) de Hermeto Pascoal.....145
Figura 124: Levada de baião com padrão de xaxado no bumbo e *hi-hat* com pé e motivo rítmico em uníssono com caixa, prato de condução e tambor agudo na performance de Nenê na faixa "Suíte Norte Sul, Leste, Oeste" (0:36) do álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal.....146
Figura 125: Levada de frevo com *hi-hat,* caixa e bumbo na interpretação de Nenê na faixa "Alexandre, Marcelo e Pablo (0:01- 0:04), álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal.....147
Figura 126: Levada de baião/xaxado com padrões rítmicos em uníssono de prato de condução e caixa; bumbo e *hi-hat* com pé na performance do baterista Nenê na faixa "Forró em Santo André" (1:00- 1:03) do álbum *Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival* (1979) de Hermeto Pascoal.....147
Figura 127: Interpretação de maracatu usando os tambores e prato de condução na performance de Nenê nas faixas "Em Família" (*Em Família* e *Sanfona,*1981) e "Maracatu" (*Sanfona*, 1981) 148
Figura 128: Interpretação de baião com caixa e variação de bumbo na performance de Nenê na faixa "Em Família" (a partir de 6:09) do álbum *Sanfona* (1981) 149
Figura 129: Levada baseada no frevo na performance de Nenê na faixa "Frevo" (1:34- 1:41) do álbum *Sanfona* (1981) 149
Figura 130: Levada de baião na performance do baterista Alfredo Dias Gomes na faixa "Correu Tanto Que Sumiu" (0:46) do álbum *Cérebro Magnético* (1980) de Hermeto Pascoal.....150
Figura 131: Levada melódica de baião com caixa sem esteira, tom-tom agudo, surdo, *hi-hat* com pé e bumbo na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Magimani Sagei" (1:21) do álbum *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982) de Hermeto Pascoal.....153
Figura 132: Levada de baião com aro da caixa e *hi-hat* executados com mãos alternadas na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Lá na casa da madame eu vi" (0:09) do disco *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982).....154
Figura 133: Levada de baião com a caixa com mãos alternadas e rulo de pressão na performance do baterista Márcio Bahia na repetição da seção B de "Lá na casa da madame eu vi" (0:45) do disco *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982).....154
Figura 134: Levada de frevo com caixa, prato de condução e rulo de pressão na caixa na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Briguinha de músicos malucos no estúdio" (4:00) do disco *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982) 154
Figura 135: Trecho de levada de maracatu na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Mestre Radamés" (2:13) do disco *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984) 155
Figura 136: Levada de baião /forró na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "O Tocador quer beber" (0:02) do disco *Brasil Universo* (1985) 155
Figura 137: Levada de baião na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Sempre Feliz" (0:10) do disco *Brasil Universo* (1985) 156
Figura 138: Levada de baião/xaxado na performance do baterista Márcio Bahia junto com o triângulo na faixa "De Sábado Pra Dominguinhos" (1:05) do disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987) 156
Figura 139: Levada de maracatu na performance do baterista Márcio Bahia junto com agogô na faixa "Quiabo" do disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987) 157
Figura 140: Levada de frevo na performance do baterista Márcio Bahia junto com o pandeiro na faixa "Rancho das Sogras" (1:53) do disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987) 157
Figura 141: Variação da levada de baião /xaxado na fórmula de compasso 7/8 na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Depois do Baile" (2:56) do disco *Festa dos Deuses* (1992) 158
Figura 142: Levada de baião na fórmula de compasso 7/4 na performance do baterista Márcio Bahia na introdução da faixa "Taynara" do disco *Mundo Verde Esperança* (2003) 158
Figura 143: Levadas de baião nas fórmulas de compasso 7/8 e 5/8 na performance do baterista Márcio Bahia no final do arranjo da faixa "Ilzinha" (4:58" e 5:03) do disco *Mundo Verde Esperança* (2003) 159
Figura 144: Levadas de frevo na fórmula de compasso 3/4 na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Camila" (1:51) do disco *Mundo Verde Esperança* (2003) 159
Figura 145: Variação da levada de frevo na fórmula de compasso 3/4 na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Ailin" (1:14) do disco *Mundo Verde Esperança* (2003) 159
Figura 146: Representação gráfica no espectrograma de áudio das seções Introdução, A, A2, B Intermezzo, A3 e A4 de "Maracatu" e seu posicionamento em minutos na gravação.....170
Figura 147: Representação gráfica no espectrograma de áudio das seções Piano solo, Solo 2, A5, A6 e Fim de "Maracatu" e seu posicionamento em minutos na gravação.....170
Figura 148: Introdução de "Maracatu" do álbum *Sanfona* (1981), compassos 1 a 4 (0:00- 0:13) com piano em destaque, em comparação com o padrão de gonguê no maracatu.....171
Figura 149: Performance da bateria Nenê em "Maracatu", seção A compassos 9 e 10 (0:37– 0:39) 172

Figura 150: Relação dos acentos principais do padrão rítmico da alfaia de marcação com o *padrão-guia* do maracatu e a performance de Nenê em "Maracatu" no compasso 10 (0:38) 172
Figura 151: Performance da bateria Nenê e piano em "Maracatu" do álbum *Sanfona* (1981), seção A, compassos 10 e 11 (0:37– 0:39).....173
Figura 152: Performance da bateria Nenê em "Maracatu", seção A2, compassos 24 e 25 (1:13– 1:17). Adaptação dos pentagramas sax, piano e transcrição de bateria e baixo acústico do autor.....173
Figura 153: Levada mais "fluida" de maracatu na performance de Nenê na seção A compassos 10, 11 (0:37-0:39).....174
Figura 154: Levada mais "sólida" de maracatu na performance de Nenê na seção A2, compassos 23 e 24 (1:13 – 1:17).....174
Figura 155: Espectrograma de intensidade de frequência no final da seção A (0:55– 1:00) e início da seção A2 (1:13– 1:18), entre os compassos 16 e 24, do fonograma "Maracatu" (Egberto Gismonti) 175
Figura 156: Espectrograma de intensidade de frequência ilustrando a diferença de intensificação das levadas de maracatu da seção A (0:55– 1:00) e A2 (1:13– 1:18) na performance de Nenê entre os compassos 16 e 24 do fonograma "Maracatu" (Egberto Gismonti) 176
Figura 157: Gráfico da variação de andamento em "Maracatu" de Egberto Gismonti do álbum *Sanfona* (1980) 177
Figura 158: Gráfico da variação de andamento das seções A (0:37– 1:12) e A2 (1:13– 1:42) em "Maracatu" de Egberto Gismonti do álbum *Sanfona* (1980) 177
Figura 159: Introdução do tema principal de "Ilzinha" do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003), compassos 1 a 3 (0:00– 0:12) 179
Figura 160: Padrão de gonguê / agogô do maracatu no andamento ♩= 104 180
Figura 161: Padrão de agogô em andamento rápido (♩= 140) do tema "Ilzinha" (Hermeto Pascoal).....180
Figura 162: Padrão de maracatu no piano no tema "Ilzinha.....180
Figura 163: *Padrão-guia* do maracatu de baque virado.....180
Figura 164: Seção B de "Ilzinha", compassos 21 a 24 no andamento ♩= 140 . Execução do maracatu no piano conjuntamente com rufo de caixa no compasso 22 (1:31– 1:38) 181
Figura 165: Levada da bateria de Márcio Bahia na seção B de "Ilzinha", compassos 25 a 26 (1:38– 1:41) no andamento ♩= 140 182
Figura 166: Levada da bateria de Márcio Bahia na seção B de "Ilzinha", compassos 27 a 29 (1:41– 1:46) no andamento ♩= 140 . Bumbo da bateria acompanhando a melodia.....183
Figura 167: Levada com caráter *dissolvido* em relação ao maracatu na performance de Márcio Bahia com execução sincopada do prato de condução e marcação do *hi-hat* com o pé na seção B de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal) 184
Figura 168: Levada com caráter *fluido* em relação ao maracatu na performance de Nenê na seção A de "Maracatu" (Egberto Gismonti) com execução do prato de condução e marcação do *hi-hat* com o pé.....184
Figura 169: Início da seção C de "Ilzinha", compassos 44 a 47 (2:10– 2:16) no andamento ♩= 140 com execução do bumbo, piano e baixo com mesmo padrão.....185
Figura 170: Célula rítmica da alfaia Ian do Maracatu Porto Rico.....185
Figura 171: Síntese dos acentos principais da alfaia Ian do maracatu (*padrão-guia*) 185
Figura 172: Transposição rítmica do *padrão-guia* do maracatu na transcrição de "Ilzinha" 185
Figura 173: Performance de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" nos compassos 46 e 47 (2:10– 2:16). Destaque para o bumbo e *hi-hat* com pé executando o *padrão-guia* do maracatu.....186
Figura 174: Primeira variação da levada de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha". Destaque da bateria nos compassos 46 e 47 (2:10– 2:16) 186
Figura 175: Segunda variação da levada de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" nos compassos 48 e 49 (2:16– 2:20) 187
Figura 176: Terceira variação da levada de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" nos compassos 50 e 51 (2:20– 2:23) 188
Figura 177: Levada de carácter *sólido* com relação ao maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal). Destaque da bateria nos compassos 46 e 47.....189
Figura 178: Levada de carácter *sólido* com relação ao maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal) nos compassos 48 e 49.....189
Figura 179: Levada de carácter *sólido* com relação ao maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal) nos compassos 50 e 51.....189
Figura 180: Levada carácter *sólido* com relação ao maracatu na performance de Nenê na seção A2 de "Maracatu" (Egberto Gismonti) 189

Figura 181: Introdução da seção A de “Loro” (0:02) do álbum *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti. Destaque para a bateria de Nenê. 192
Figura 182: Levada de baião/xaxado na bateria de Nenê na seção A de “Loro”. Relação dos pés e mãos com a levada de zabumba no xaxado (maceta e *bacalhau*) 193
Figura 183: (1) Performance de Nenê na seção A de “Loro” do álbum *Em Família* (1981) utilizando o *hi-hat* com pé no padrão de xaxado; e (2) interpretação do baterista Airto Moreira na faixa “Síntese” (1:06) no álbum *Quarteto Novo* (1967) utilizando o mesmo padrão rítmico no pé esquerdo.....193
Figura 184: Seção B de “Loro” (0:22). Destaque para a bateria de Nenê e a relação da levada com o baixo acústico.....194
Figura 185: Relação do zabumba no xaxado (maceta e *bacalhau*) com a variação de levada de baião/xaxado na bateria de Nenê na seção B de “Loro” 195
Figura 186: Seção A2 de “Loro” (0:39). Destaque para a bateria de Nenê.....195
Figura 187: Seção B2 de “Loro” (0:59). Destaque para a bateria de Nenê e execução do toque múltiplo na caixa. 196
Figura 188: Seção A3 de “Loro” (1:15- 1:24). Destaque para a bateria de Nenê.....196
Figura 189: Levada de baião com caixa na seção A3 de “Loro” (1:25- 1:28). Destaque para a bateria de Nenê.....197
Figura 190: Transcrição da bateria de Márcio Bahia em “Taynara” na escrita alternativa na fórmula de compasso 7/8 e andamento ♪=230 . Subdivisão de semicolcheia.....198
Figura 191: Transcrição da bateria de Márcio Bahia em “Taynara” a partir da escrita original da composição de Hermeto Pascoal na fórmula de compasso 7/4 (sentido dobrado). Subdivisão de colcheia.....198
Figura 192: Introdução do baião em 7/4 da faixa “Taynara” (♩=230) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal. Bateria: Márcio Bahia.....200
Figura 193: Trecho da seção A de “Taynara” (♩=230). Destaque para a levada de baião em 7/4 (0:12) na performance de Márcio Bahia.....201
Figura 194: Destaque do *hi-hat* com pé na levada de baião em 7/4 na performance de Márcio Bahia (0:12) na seção A de “Taynara”.....202
Figura 195: Seção A’ de “Taynara”. Destaque para performance do baterista Márcio Bahia (0:37- 0:44) e acentos com a melodia.....202
Figura 196: Levada de baião/xaxado na seção A’ de “Taynara”. Destaque para performance do baterista Márcio Bahia (0:41) 203
Figura 197: Levada de baião/xaxado em 7/4 (♩=230) na performance do baterista Márcio Bahia na seção A’ de “Taynara do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal.....203
Figura 198: Levada de baião/xaxado em 2/4 na performance de Nenê na seção A de “Loro” do álbum *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti.....203
Figura 199: Seção C de “Taynara”. Destaque para performance de baião do baterista Márcio Bahia (1:24” -1:31) 204
Figura 200: Trecho da seção D de “Taynara” (1:52- 2:03) com a performance do baterista Márcio Bahia. Relação da abertura do *hi-hat* com pé com o piano, e dos acentos da caixa com a melodia.....205
Figura 201: Resumo de três levadas de baião (xaxado) em 7/4 na performance do baterista Márcio Bahia em “Taynara” do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal.....206
Figura 202: Padrão de xaxado no zabumba e destaque para o *padrão-guia* do xaxado.....206
Figura 203: Levadas de baião/xaxado nas performances de Nenê (destaque azul) em “Loro” (*Em Família,*1981), e de Márcio Bahia (destaque vermelho) em “Taynara” (*Mundo Verde Esperança,* 2003) com destaque para o *padrão-guia* no bumbo.....206
Figura 204: Padrão de baião no zabumba e *padrão-guia* do baião.....206
Figura 205: Levada de baião em 7/4 na performance do baterista Márcio Bahia na seção C de “Taynara” (*Mundo Verde Esperança,* 2003) com destaque para o *padrão-guia* no bumbo.....207
Figura 206: Levadas de baião em 7/4 com caixa na performance de Márcio (destaque vermelho) em “Taynara” (*Mundo Verde Esperança,* 2003) e de baião/xaxado com tambores na execução de Nenê (destaque azul) em “Loro” (*Em Família,* 1981) 207
Figura 207: Análise de variação de tempo (bpm) no fonograma “Susto” do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal.....210
Figura 208: Trecho da introdução de “Susto” do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal. Destaque para a levada de bateria de Nenê.....211
Figura 209: Levada de frevo com *hi-hat* fechado e caixa na performance do baterista Nenê na faixa “Susto” (0:03- 0:07) do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal e a relação com as células rítmicas da percussão (surdo e caixa) no frevo.....212
Figura 210: Variação da levada de frevo com *hi-hat* fechado, caixa e rufo na performance do baterista Nenê na faixa “Susto” (0:08- 0:09) do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal.....212

Figura 211: Trecho da introdução de “Susto” (0:13 - 0:16). Destaque para a levada de bateria de Nenê e a rítmica do piano.....213
Figura 212: Seção A de “Susto” (0:25- 0:27). Destaque para a levada de bateria de Nenê e a interação com a melodia.....213
Figura 213: Seção B de “Susto” (1:17). Destaque para a levada de frevo na performance de Nenê.....214
Figura 214. Célula rítmica do pandeiro no frevo.....215
Figura 215: Trecho da seção A3 de “Susto” (1:46- 1:48). Destaque para a levada com prato de condução no padrão do pandeiro no frevo na performance de Nenê. 215
Figura 216: Seção C de “Susto” (2:22). Destaque para a levada de frevo na performance de Nenê.....216
Figura 217: Interpretações de frevo na performance do baterista Nenê na faixa “Susto” do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal. Levadas 1 (Introdução), 2 (seções A, A2, A3 e A4), 3 (seções B e C) 216
Figura 218: Introdução de “Renan” do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal.....219
Figura 219: Trecho da introdução de “Renan” (0:17- 0:23) de Hermeto Pascoal. Frevo na performance do baterista Márcio Bahia.....220
Figura 220: Seção A de “Renan” (0:23). Destaque para a bateria de Márcio Bahia.....221
Figura 221: Seção A de “Renan” (0:23). Destaque para a bateria de Márcio Bahia.....221
Figura 222: Levada sintetizada de frevo na performance do baterista Márcio Bahia na faixa “Renan” (0:23) e a relação com os acentos do 1º compasso do padrão da caixa no frevo.....222
Figura 223: Levada de frevo na seção A de “Renan” (0:34 - 0:35) na performance de Márcio Bahia.....222
Figura 224. Levada sintetizada (1), *padrão-guia* (2) e levada padronizada de frevo (3) na performance do baterista Márcio na seção A de “Renan” 223
Figura 225: Variação da levada de frevo na seção A2 de “Renan” (0:55) na performance de Márcio Bahia.....223
Figura 226: Destaque para uma variação da levada de frevo com prato de condução na seção A2 de “Renan” (1:01) na performance de Márcio Bahia.....224
Figura 227: Interação do baterista Márcio Bahia com a melodia na seção A2 de “Renan” (1:05 - 1:07) 225
Figura 228: Variação da levada sintetizada de frevo na seção A2 de “Renan” (1:05) na performance de Márcio Bahia e relação com os acentos do *padrão-guia* do gênero.....225
Figura 229: Variação da levada de frevo na performance de Márcio Bahia na seção Ponte na faixa “Renan” 226
Figura 230: Variação da levada de frevo com prato de condução no padrão do pandeiro na performance de Márcio Bahia na seção C de “Renan” (1:39) 226

QUADROS

Quadro 1: Baião, frevo e maracatu na bateria na discografia de Hermeto Pascoal entre 1965 e 2003.....117
Quadro 2: Baião, frevo e maracatu na bateria na discografia de Egberto Gismonti entre 1972 e 1992.....119
Quadro 3: Baião na discografia de Hermeto Pascoal (em grupo e solo) com Airto Moreira na bateria entre 1965 e 1977.....125
Quadro 4: Baião no álbum *Água e vinho* (1972) de Egberto Gismonti com João Palma na bateria.....130
Quadro 5: Baião, frevo e maracatu na discografia de Egberto Gismonti entre 1972 e 1992 com Robertinho Silva na bateria.....132
Quadro 6: Baião e maracatu nas gravações de Hermeto Pascoal com Zé Eduardo Nazário na bateria.....138
Quadro 7: Baião, frevo e maracatu nas gravações de Egberto Gismonti com Zé Eduardo Nazário na bateria.....139
Quadro 8: Baião, maracatu e frevo nas gravações de Hermeto Pascoal entre 1973 e 1979 com Nenê na bateria....142
Quadro 9: Baião, frevo e maracatu nas gravações de Egberto Gismonti no ano de 1981 com Nenê na bateria....147
Quadro 10: Baião no álbum *Cérebro Magnético* (1980) de Hermeto Pascoal com Alfredo Dias Gomes na bateria.....150
Quadro 11: Baião, frevo e maracatu nas gravações de Hermeto Pascoal com Márcio Bahia na bateria entre 1982 e 2003.....152
Quadro 12: Seções de "Maracatu" do álbum *Sanfona* de Egberto Gismonti e sua localização em minutos na faixa.....169
Quadro 13: Seções A e A2 de "Maracatu" do álbum *Sanfona*, sua localização em minutos na faixa e em compassos na partitura.....170
Quadro 14: Seções de *Loro* do álbum *Em Família* de Egberto Gismonti e sua localização em minutos na faixa....191
Quadro 15: Seções de "Taynara" do álbum *Mundo Verde Esperança* de Hermeto Pascoal e sua localização em minutos na faixa.....199
Quadro 16: Seções de "Susto" do álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal e sua localização em minutos na faixa.....209
Quadro 17: Seções de "Renan" do álbum *Mundo Verde Esperança* de Hermeto Pascoal e sua localização em minutos na faixa.....218

GRÁFICOS

Gráfico 1: Linha temporal em função da quantidade de gravações de baião, frevo e maracatu na bateria na discografia de Hermeto Pascoal entre 1965 e 2003.....120
Gráfico 2: Linha temporal em função da quantidade de gravações de baião, frevo e maracatu na bateria na discografia de Egberto Gismonti entre 1972 e 1992.....121
Gráfico 3: Total de gravações de baião, frevo e maracatu na bateria nas discografias de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti em função da linha temporal entre 1965 e 2003.....121
Gráfico 4: Quantitativo da presença de baião, frevo e maracatu na bateria em gravações de Hermeto Pascoal entre 1965 e 2003.....122
Gráfico 5: Quantitativo da presença de baião, maracatu e frevo na bateria em gravações de Egberto Gismonti entre 1972 e 1992. 122
Gráfico 6: Gráfico da variação andamento nas seções do fonograma "Susto" do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal.....210

SUMÁRIO

Introdução 21

Capítulo 1 – Gêneros musicais maracatu, baião e frevo, seus instrumentos de percussão e padrões rítmicos 32

1.1 Raízes do maracatu.....33
1.1.1 Instrumentos de percussão utilizados no maracatu e padrões rítmicos.....35
1.2 Raízes do baião 42
1.2.1 Instrumentos de percussão utilizados no baião e padrões rítmicos 44
1.3 Raízes do frevo 51
1.3.1 Instrumentos de percussão utilizados no frevo e padrões rítmicos 55

Capítulo 2 – A adaptação do maracatu, do baião e do frevo na bateria e as performances de bateristas no cenário musical entre 1950 e 1980.....62

2.1 Adaptação dos gêneros musicais maracatu, baião e frevo na bateria 63
2.1.1 Maracatu na bateria 67
2.1.2 Baião na bateria 74
2.1.3 Frevo na bateria 77
2.2 Adaptação do baião, do frevo e do maracatu na bateria entre 1950 e 1980 na discografia de orquestras populares e artistas ligados aos ritmos nordestinos.....83
2.2.1 Baião na bateria entre as décadas de 1950 e 1980.....85
2.2.2 Maracatu na bateria entre as décadas de 1950 e 1960.....89
2.2.3 Frevo na bateria entre as décadas de 1950 e 1980.....93

Capítulo 3 – A consolidação da música instrumental brasileira: significação, contexto mercadológico e artistas expoentes do gênero. 98

3.1 Consolidação da música instrumental brasileira 98
3.2 Hermeto Pascoal 108
3.3 Egberto Gismonti 110
3.4 O papel das obras de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti no contexto da música instrumental brasileira.....111

Capítulo 4 – Panorama das performances de baião, frevo e maracatu na bateria na discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre 1965 e 2003 115

4.1 Levantamento da presença do baião, do frevo e do maracatu na bateria na discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre 1965 e 2003.....117
4.2 Recortes das performances dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti e suas interpretações de baião, frevo e maracatu entre 1965 e 2003.....123

4.2.1 Airto Moreira com Hermeto Pascoal entre 1965 e 1977.....124
4. 2.2 João Palma com Egberto Gismonti em 1972.....129
4. 2.3 Robertinho Silva com Egberto Gismonti entre 1972 e 1992 131
4.2.4 Zé Eduardo Nazário com Hermeto Pascoal em 1976 e Egberto Gismonti em 1978 137
4. 2.5 Nenê com Hermeto Pascoal entre 1973 e 1979 e Egberto Gismonti em 1981.....141
4. 2.6 Alfredo Dias Gomes com Hermeto Pascoal em 1980.....149
4. 2.7 Márcio Bahia com Hermeto Pascoal entre 1982 e 2003.....151

Capítulo 5 – Análises das interpretações do maracatu, do baião e do frevo nas performances dos bateristas Nenê e Márcio Bahia na música de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.....161

5.1 A performance musical 162
5.2 Interpretação do maracatu na bateria no repertório selecionado de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal.....169
5.2.1 Análise de "Maracatu" (Egberto Gismonti) com Nenê na bateria.....169
5.2.2 Análise de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal) com Márcio Bahia na bateria.....178
5.3 Interpretação do baião na bateria no repertório selecionado de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal 190
5.3.1 Análise de "Loro" (Egberto Gismonti) com Nenê na bateria 190
5.3.2 Análise de "Taynara" (Hermeto Pascoal) com Márcio Bahia na bateria.....198
5.4 Interpretação do frevo na bateria no repertório selecionado de Hermeto Pascoal.....208
5.4.1 Análise de "Susto" (Hermeto Pascoal) com Nenê na bateria.....208
5.4.2 Análise de "Renan" (Hermeto Pascoal) com Márcio Bahia na bateria.....217

Considerações finais.....229

Referências.....236

Anexos 248

1. Panorama ilustrativo da mudança de execução na adaptação do baião, do maracatu e do frevo na bateria em gravações entre as décadas de 1950 e 1980 e materiais didáticos entre 1980 e 2000 248
2. Panorama ilustrativo dos recursos interpretativos dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti na interpretação do baião, do maracatu e do frevo em gravações entre 1965 e 2003 249
3.Transcrição das seções A e A2 de "Maracatu" (Egberto Gismonti) do álbum *Sanfona* (1981) 250
4.Transcrição das seções A, B e C de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) 258

5.Transcrição das seções A, A2 e A3 de "Loro*"* (Egberto Gismonti) do álbum *Em Família* (1981**)** 267
6.Transcrição de "Taynara" (Hermeto Pascoal) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) 280
7.Transcrição de "Susto" (Hermeto Pascoal) do álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) 296
8.Transcrição de "Renan" (Hermeto Pascoal) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) 319

INTRODUÇÃO

O nosso país é, notadamente, reconhecido por sua grande diversidade de gêneros musicais[1]. Como exemplo, posso citar o baião, o frevo, o maracatu, o maxixe, o samba, o ijexá, entre muitos outros. Estes, por sua vez, formam um rico conjunto de ritmos que caracteriza a singularidade da música brasileira. Segundo José Ramos Tinhorão (2013, p.10), na esfera da música popular, os instrumentos de percussão têm um papel importante no que diz respeito à execução e à difusão dos gêneros musicais brasileiros[2]. Um bom exemplo é a presença marcante da percussão no baião, onde instrumentos como o zabumba e o triângulo se tornaram indispensáveis à sua performance (FERRETTI, 1988, p.141).

Apesar de muitos estudos reconhecerem a importância dos instrumentos de percussão na difusão e na execução dos gêneros musicais brasileiros, a bateria[3] não foi satisfatoriamente explorada de maneira singular e pormenorizada nas análises acadêmicas de forma condizente com sua importância e destaque no cenário nacional e internacional. Desde sua chegada ao país em 1917 (IKEDA 1984, p.115), este instrumento vem marcando presença no processo de consolidação da música brasileira, sendo igualmente relevante na execução e divulgação de seus ritmos em diversos contextos musicais (GALVÃO, 2015, p.2).

Sob essa ótica, o presente trabalho lança luz sobre a execução e a interpretação[4] da bateria em três gêneros musicais nordestinos (frevo, maracatu e baião) no âmbito da chamada música instrumental brasileira. Para tanto, estou considerando música instrumental brasileira, ou simplesmente, música instrumental, aquela surgida entre o advento da bossa nova, no final dos anos 1950, e o estabelecimento e desenvolvimento da MPB (Música Popular Brasileira) a partir do final da década de 1960 e início de 1970 em diante. Entre suas características mais marcantes estão o espaço para improvisações dos instrumentistas e a articulação de elementos do *jazz* norte-americano com gêneros populares do Brasil, tais como samba, choro, frevo, baião, maracatu, entre outros (BASTOS; PIEDADE, 2006 *apud* BARRETO, 2012, p.220).

---

[1] Ver capítulo 1 desta tese. Definição de gênero musical (FABBRI,1980).

[2] É importante salientar que os instrumentos de percussão também contribuem de forma relevante para a propagação de diversos outros gêneros que não são somente brasileiros e que se enquadram em variados contextos musicais.

[3] "Instrumento formado por tambores e pratos de vários tamanhos percutidos por um só músico". LUFT, Celso Pedro. Minidicionário Luft. 18a ed. SP: Ática, 1999, p.109.

[4] O entendimento da palavra "interpretação" e o termo "interpretar" será o de criação de novas concepções na execução do gênero. Executar, ato ligado à performance, é a ação de colocar em prática as ideias sobre este gênero ou obra musical (GALVÃO, 2015, p.4).

Nessa perspectiva, trabalho com a hipótese de que a música instrumental brasileira foi um terreno fértil para a experimentação e criação de inventivas performances na bateria, a partir das quais muitos bateristas estabeleceram novos padrões de execução musical neste instrumento. Corroborando com esse pensamento, Guilherme Marques Dias (2013) afirma que, na música instrumental dos anos 1960, emergiram relevantes nomes da bateria brasileira[5] relacionados ao chamado *sambajazz,* tais como: Milton Banana, Edison Machado, Dom Um Romão, Hélcio Milito etc. Dias demonstra que, nesse cenário, também surgiu o importante baterista e percussionista Airto Moreira. Apesar de estar ligado inicialmente aos grupos de *sambajazz* de 1964 a 1966 (DIAS, 2013, p.24), Airto construiu, em fase posterior, interpretações originais de ritmos nordestinos na gravação do álbum *Quarteto Novo*. Lançado em 1967, época dos festivais de MPB, o disco deste grupo contava com a participação do alagoano Hermeto Pascoal, músico que teria grande destaque na década seguinte (BARRETO, 2012, p.218).

A consolidação de Hermeto Pascoal, juntamente com o músico e compositor Egberto Gismonti, como marcos da música instrumental brasileira, ocorreu a partir do final dos anos de 1970. Neste período, a obra musical destes dois compositores e instrumentistas exemplificou de maneira muito clara a transição musical da linha *jazz* / bossa nova dos trios[6] de *sambajazz* para uma linguagem mais ampla, misturando gêneros brasileiros com outros estilos musicais (BAHIANA, 2005, p.65 *apud* BARRETO, 2012, p.218). O experimentalismo e a improvisação se tornaram uma constante nas músicas de Hermeto e Egberto que, nesta fase, contaram com inventivas abordagens de bateristas como Zé Eduardo Nazário e Nenê[7], entre outros, em diversos registros fonográficos (BUCK, 2014; DEMARCHI, 2013; DIAS, 2013; MARQUES; HASHIMOTO, 2017).

Neste sentido, as criativas interpretações de gêneros populares brasileiros na bateria em gravações de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti me inspiram a realizar esta pesquisa de doutoramento em música na área da performance musical e dos estudos instrumentais. É justamente no repertório desses dois compositores, mais especificamente na execução do baião, do frevo e do maracatu por parte dos seus bateristas, que coloco o principal foco da minha investigação.

---

[5] Inclusive neste período, a bateria passou a ter um certo protagonismo na indústria do disco com lançamento de álbuns capitaneados por bateristas como *Dom Um Romão* (1964), *Milton Banana Trio* (1965) e *Edison Machado é Samba Novo* (1956).

[6] Piano, baixo e bateria.

[7] Nome artístico de Realcino Lima Filho.

A escolha desses três gêneros musicais populares se deu por algumas razões. Primeiro, apesar de reconhecer a diferença estético-musical da obra de ambos os artistas, percebi em minhas audições e pesquisas preliminares que o baião, o frevo e o maracatu estavam presentes em vários registros dos repertórios de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Esta percepção me levou à curiosidade de investigar com qual assiduidade estes gêneros foram interpretados na bateria, em um determinado período da obra dos compositores, no sentido de perceber a importância deste instrumento na construção da sonoridade destes artistas. Segundo, me chamou atenção o modo peculiar e criativo que estes ritmos nordestinos foram interpretados na bateria no contexto da música instrumental, principalmente se compararmos com outros âmbitos musicais onde a performance no instrumento é, de certo modo, mais padronizada, com poucas variações. Terceiro, o frevo, o baião e o maracatu são os gêneros nordestinos com grande representatividade e difusão em âmbito nacional (TINHORÃO, 2013, p.161; p.251). Por fim, o baião foi meu objeto de pesquisa de dissertação de mestrado, quando tive a oportunidade de investigar a complexização deste ritmo na bateria, nas performances de Fernando Pereira e Marcio Bahia, em "Forró em Timbaúba" do disco *Pau Doido* de Sivuca (1992); e "Baião de Lacan" do disco *Músicas das Nuvens e do Chão* de Hamilton de Holanda (2003), respectivamente (GALVÃO, 2015).

Para selecionar os bateristas pesquisados e as músicas analisadas realizei uma extensa escuta dos fonogramas da obra musical de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Com a intenção de delimitar o escopo da pesquisa, me concentrei nos álbuns que foram lançados no princípio de suas carreiras (em meados dos anos 1960 e início dos 1970), passando pelo período da afirmação destes dois compositores na música instrumental (entre as décadas de 1970 e 1980) até o início dos anos 2000. A etapa de escuta dos álbuns e das faixas me possibilitou perceber a presença marcante dos gêneros baião, maracatu e frevo e sua execução na bateria. Assim, a escolha destes três ritmos nordestinos para a análise se deu não somente por uma curiosidade pessoal, mas também pela importância e predominância que os mesmos adquiriram nas performances dos bateristas que acompanharam Hermeto e Egberto. Em termos de recorte temporal, meu objetivo foi pensar a interpretação dos ritmos nordestinos citados em gravações destes artistas entre os anos de 1965 e 2003.

Nesta etapa de escuta preliminar, da discografia de Hermeto Pascoal, ouvi os seguintes álbuns: *Sambrasa Trio* (1965), *Quarteto Novo* (1967), *Hermeto* (1970), *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973), *Hermeto Pascoal & Grupo Vice-Versa. Viajando com o som. The lost 76'vice-versa Studio Session* (1976 / 2017), *Slaves Mass* (1977), *Zabumbê-Bum-Á*

(1979)*, Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival* (1979), *Cérebro Magnético* (1980), *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982), *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984), *Brasil Universo* (1985), *Só não toca quem não quer* (1987), *Festa dos Deuses* (1992) e *Mundo Verde Esperança* (2003). Da obra de Egberto Gismonti ouvi os álbuns: *Egberto Gismonti*[8] (1969), *Sonho 70* (1970)[9], *Água e Vinho* (1972), *Academia de Danças* (1974), *Corações Futuristas* (1976), *The Altitude of the Sun* (1976), *Carmo* (1977), *Nó Caipira* (1978), *Circense* (1980), *Em Família* (1981), *Sanfona* (1981), *Fantasia* (1982), *Cidade Coração* (1983), *Trem Caipira*[10] (1985), *Feixe de Luz* (1988) e *El Viaje* (1992).

Dessa minha escuta investigativa, identifiquei, sempre que possível, todos os bateristas que gravaram baião, maracatu ou frevo nas obras de Gismonti e Pascoal no período estudado. Eles são instrumentistas importantes no cenário musical brasileiro. São eles: Airto Moreira[11], Alfredo Dias Gomes[12], João Palma[13], Márcio Bahia[14], Nenê[15], Robertinho Silva[16] e Zé Eduardo Nazário[17]. Neste sentido, resolvi colocar foco em trechos de performances desses bateristas e suas execuções de baião, frevo e maracatu no âmbito da referida discografia dos compositores elencados. Destes sete relevantes bateristas, escolhi dois músicos como objeto específico de análise musical mais aprofundada em determinadas gravações: Nenê e Márcio Bahia. Nenê foi escolhido por ser um dos elos de ligação da discografia de Hermeto Pascoal e

[8] De acordo com os créditos do álbum *Egberto Gismonti* (1969), o baterista Wilson das Neves gravou algumas faixas do disco.

[9] No álbum *Sonho 70* (1970) há faixas com bateria. Entretanto, não há registro de crédito dos músicos no disco ficando impossível saber quem tocou bateria nas faixas. Não obstante, Moreira (2016, p.22) nos fornece uma pista, acrescentando que este álbum foi produzido por Roberto Menescal e que o mesmo poderia ter arregimentado os músicos de base da gravação, da chamada "cozinha" (bateria, percussão e contrabaixo).

[10] De acordo com os créditos do álbum *Trem Caipira* (1985) de Egberto Gismonti a bateria foi gravada por Bibi Roca. O baterista também gravou o disco com a trilha sonora de *O Pagador de Promessas* (1988) composta por Gismonti.

[11] Álbuns de Hermeto Pascoal com Airto Moreira na bateria e percussão: *Em Som Maior* / *Sambrasa Trio* (1965), *Quarteto Novo* (1967), *Hermeto* (1970) e *Slaves Mass* (1977).

[12] Álbum de Hermeto Pascoal com Alfredo Dias Gomes na bateria: *Cérebro Magnético* (1980).

[13] Álbum de Egberto Gismonti com João Palma na bateria: *Água e Vinho* (1972).

[14] Álbuns de Hermeto Pascoal com Márcio Bahia na bateria e percussão: *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982), *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984), *Brasil Universo* (1985), *Só não toca quem não quer* (1987), *Festa dos Deuses* (1992) e *Mundo Verde Esperança* (2003).

[15] Álbuns de Hermeto Pascoal com Nenê na bateria e percussão: *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973), Compacto *Hermeto Pascoal* (RCA-1975), *Zabumbê-Bum-Á* (1979) e *Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival* (1979). Álbuns de Egberto Gismonti com Nenê na bateria: *Em Família* (1981) e *Sanfona* (1981).

[16] Álbuns de Egberto Gismonti com Robertinho Silva na bateria: *Água e vinho* (1972), *Academia de Danças* (1974), *Corações Futuristas* (1976), *The Altitude of the Sun* (1976), *Carmo* (1977), *Circense* (1980), *Cidade Coração* (1983), *Feixe de Luz* (1988) e *El Viaje* (1992).

[17] Álbuns de Hermeto Pascoal com Zé Eduardo Nazário na bateria e percussão: Compacto *Hermeto Pascoal* (RCA-1975) e *Hermeto Pascoal & Grupo Vice-Versa. Viajando com o som. The lost 76'vice-versa Studio session* (1976) lançado em 2017. Álbum de Egberto Gismonti com Zé Eduardo Nazário na bateria: *Nó Caipira* (1978).

Egberto Gismonti[18]. Com Hermeto, gravou os álbuns *Zabumbê-Bum-Á* e *Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival*, ambos de 1979 (SILVA, 2016 *apud* MARQUES; HASHIMOTO, 2017, p.4) e com Egberto Gismonti, no princípio dos anos 1980, colaborou nos discos *Sanfona* e *Em Família* (NENÊ, 2017). Já a escolha de Márcio Bahia se deu por ele ter sido o baterista que por mais tempo permaneceu no grupo de Hermeto Pascoal (BUCK, 2014, p.22) na fase de maior estabilidade do Hermeto Pascoal & Grupo no período da chamada "Escola Jabour" [19] (1981 a 1993), até a gravação do álbum *Mundo Verde Esperança* de 2003 (SILVA, 2016, p.84).

Dentro do universo discográfico que Nenê e Márcio Bahia atuaram, selecionei seis músicas para análise musical, usando como critério o alto grau de criatividade e complexidade de suas performances na bateria. Este grau foi definido pela presença de padrões comuns e não comuns aos ritmos tradicionais, pelo emprego eventual de diferentes métricas em relação às usuais e pela adoção de diversos recursos musicais interpretativos usados pelos bateristas nas gravações, como as várias técnicas de execução do instrumento. Com o músico Nenê foram analisadas as seguintes faixas: 1. "Susto", faixa do álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal, gênero frevo; 2. "Loro", faixa do álbum *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti, gênero baião; 3. "Maracatu", faixa do álbum *Sanfona* (1981) de Egberto Gismonti, gênero maracatu. Com Márcio Bahia na bateria foram analisadas: 1. "Renan", gênero frevo; 2. "Taynara", gênero baião; 3. "Ilzinha", gênero maracatu, todas do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal.

Para cada música selecionada, destaco minha intenção de relacionar as análises com os padrões dos instrumentos de percussão e as características rítmicas dos gêneros musicais estudados. Nesta ótica, fez-se necessário conhecer mais profundamente o baião, seus subgêneros e as variações de toques de zabumba[20]; o frevo com seus diferentes rulos e acentos de caixa; e o maracatu com os diversos tipos de baques (batidas) de alfaia[21] e suas funções constitutivas ao lado dos outros instrumentos de percussão típicos. Este estudo foi fundamental para entender inventivas abordagens dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti nas

[18] Como visto na Nota 17, o baterista Zé Eduardo Nazário também gravou discos com Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. No entanto, a escolha de Nenê como objeto de análise se deu pelo fato dele ter colaborado em mais álbuns de Hermeto e Egberto, o que me propiciou obter uma maior gama de escolha das músicas estudadas.
[19] Corrente estilística derivada da experiência dos integrantes do Hermeto Pascoal e Grupo (SILVA, 2016, p.22).
[20] Tambor pertencente à categoria do que se denomina genericamente de bombo. O zabumba é um tambor de marcação típico da música nordestina que se caracteriza por possuir duas membranas, sendo a superior percutida com uma maceta, enquanto a pele inferior é tocada tradicionalmente por uma vareta de bambu, ou baqueta fina, identificada na linguagem popular pelo termo *bacalhau* (CARDOSO, 2015 *apud* GALVÃO, 2015, p.1).
[21] Tambor grande de madeira com pele animal e tensionado com cordas. As batidas da alfaia são chamadas de baques. Para saber mais acessar: GRUPO PARANAMBUCA. Site. Disponível em: <http://grupoparanambuca.tumblr.com/post/115908175543/alfaia-é-um-instrumento-musical-da-fam%C3%ADlia-dos>. Acesso em: 23 ago. 2019.

gravações selecionadas e nas análises propostas, bem como seus elevados graus de inventividade e originalidade.

O objetivo geral desta tese é investigar a interpretação do frevo, do maracatu e do baião na bateria nas performances de bateristas no âmbito da obra de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre meados dos anos 1960 e princípio dos anos 2000. Deste modo, o estudo se situa no campo das pesquisas acadêmicas na área da música relacionadas à bateria. Em um levantamento de teses e dissertações, elenquei alguns trabalhos com esta temática como os de André Queiroz (2006, 2021), que elaborou estudos de coordenação, criação e improvisação para a bateria em uma linguagem brasileira (QUEIROZ, 2006) e desenvolveu tese sobre o estilo de tocar do baterista Esdra Expedito Ferreira, conhecido como Neném, músico de destaque na cena musical de Minas Gerais (QUEIROZ, 2021); Enrico Carinci (2012), cuja dissertação discorreu sobre a técnica estendida na performance de bateristas brasileiros; Raphael Gonçalves (2013), que versou sobre as influências do baterista norte-americano Bill Stewart; Henry de Souza (2013), que investigou os processos metodológicos de ensino coletivo de bateria e percussão; e Leandro Barsalini (2009, 2014), que estudou o desenvolvimento de padrões e os modos de execução do samba na bateria em transcrições de performances dos bateristas Edison Machado e Luciano Perrone (BARSALINI, 2009) e de registros fonográficos deste gênero musical desde a década de 1930 (BARSALINI, 2014). Sob a perspectiva do ensino-aprendizagem, posso incluir também o trabalho de Uirá Cairo (2015) sobre a compreensão das interações e relações do ensino-aprendizagem da bateria em grupo. Dentre os pesquisadores que investigaram especificamente performances de bateristas brasileiros na música instrumental cito Lucas Baptista Casacio (2012), com pesquisa a respeito da interpretação musical do baterista Hélcio Milito, considerado um dos precursores da música instrumental brasileira; Guilherme Marques Dias (2013, 2020), que estudou, em sua dissertação de mestrado, o baterista e percussionista Airto Moreira entre 1964 e 1975 (DIAS, 2013), e em sua tese de doutorado, a performance *sui generis* de Nenê refletindo sob a perspectiva do conceito de estilo e identidade musical (MARQUES, 2020)[22]; Gilberto Favery (2018), que investigou os traços idiomáticos e característicos da performance do baterista e percussionista Dom Um Romão, uma das referências da linguagem do *sambajazz* nos anos 1960; e finalmente, Carlos Eduardo Sueitt Garanhão (2019), cuja pesquisa traz o músico Cleber Almeida e suas interpretações e adaptações na bateria de gêneros musicais nordestinos no contexto da música do Trio Curupira,

[22] Na dissertação de mestrado de Guilherme Marques Dias (DIAS, 2013), consta como referência na ficha bibliográfica "Dias, Guilherme Marques, 1978-". Porém, em sua tese de doutorado (MARQUES, 2020) está escrito "Marques, Guilherme, 1978-". Apesar da diferença de referências, trata-se do mesmo autor.

elencando também transcrições de performances dos bateristas Luciano Perrone, Airto Moreira e Nenê.

Entretanto, ao pesquisar na literatura sobre Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, não encontrei muitos trabalhos acadêmicos que tivessem uma ligação mais direta entre suas músicas e as performances de seus bateristas. Do repertório de Egberto Gismonti, por exemplo, alguns estudos privilegiaram basicamente a análise musical. Dentre elas posso citar as dissertações de Diones Ferreira Correntino (2013) e Daniel Grajew (2016), que investigaram a performance de piano de Egberto nas músicas "Sete Anéis" e "Karatê"; e a tese de Maria Beatriz Ciryno Moreira (2016), que elencou os processos composicionais de Gismonti entre o final dos anos 1960 e meados da década de 1970 e sua relação com a canção. As diversas pesquisas sobre a obra de Hermeto Pascoal contemplam vários assuntos, dentre eles destaco o trabalho de Raphael Silva (2016) sobre a relação dos integrantes do Hermeto Pascoal & Grupo na denominada "Escola Jabour".

No que compete as investigações relacionadas especificamente ao tema da bateria na obra musical de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, posso citar as dissertações de Tarcísio Braga (2011), que se dedicou à relação da caixa clara com as interpretações do frevo na bateria de Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia no repertório de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal; de Ericson Demarchi (2013), sobre Márcio Bahia no Hermeto Pascoal & Grupo; e de Fábio Bergamini (2014), que investigou a performance de Márcio Bahia no grupo de Hermeto Pascoal entre os anos de 1981 a 1993, com transcrições e análises da interpretação de alguns ritmos nordestinos na bateria. Sobre o baterista Nenê, destaco o artigo científico de Guilherme Marques e Fernando Hashimoto (2017), onde os autores versam sobre a singular performance do baterista em um frevo de sua autoria intitulado "Alexandre, Marcelo e Pablo", do álbum *Zabumbê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal. Dos trabalhos elencados até aqui, os que mais dialogaram com a temática de minha pesquisa são os de Braga (2011), Demarchi (2013), Bergamini (2014), Marques & Hashimoto (2017), Garanhão (2019) e Guilherme Marques Dias (2013, 2020).

No âmbito da inserção desta investigação no campo da música, a presente pesquisa pretende contribuir para a área da performance musical e dos estudos instrumentais. Relevantes trabalhos acadêmicos demonstram que o estudo das práticas interpretativas da bateria no âmbito da música brasileira é um campo de investigação bastante fértil; neste sentido destaco os de Barsalini (2009, 2014), sobre as diversas formas de execução de gêneros populares na bateria; de Casacio (2012) e de Guilherme Marques Dias (2013, 2020), que analisaram performances

de bateristas no âmbito da música instrumental brasileira; de Demarchi (2013), Bergamini (2014), Braga (2011) e Marques & Hashimoto (2017), que investigaram bateristas que atuaram diretamente com Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Contudo, se considerarmos que os principais trabalhos citados são dos anos 2000, pode-se dizer também que se trata de um campo relativamente novo, em expansão, ao qual me insiro. Mesmo com o aumento do número de investigações relacionadas à bateria e da existência de trabalhos que se aproximam da temática proposta no âmbito dos programas de pós-graduação de música, percebo uma ausência de pesquisas que reúnam, em uma só investigação, os gêneros baião, frevo, maracatu e as suas interpretações na bateria no contexto da importante obra dos compositores selecionados. Corroborando com minha observação, lembro também a preocupação de Moreira (2016, p.19) ao notar uma falta de estudos com relação a importância dos bateristas que moldaram a sonoridade de Egberto Gismonti. É justamente este tipo de lacuna que esta pesquisa visa preencher.

Em termos teóricos, para analisar as interpretações dos ritmos nordestinos frevo, maracatu e baião nas performances de Marcio Bahia e Nenê, me apoiei nos estudos de Ingrid Monson (1996) sobre a "parte sólida e a parte líquida" do ritmo. A autora disserta, metaforicamente, que bateristas no contexto musical do *jazz* podem manter o ritmo de forma sólida e, concomitantemente, tocar um fraseado mais solto, executando sobreposições e dissoluções do ritmo (MONSON, 1996, p.55). Nessa perspectiva, ela cita o baterista norte-americano Michael Carvin (1990), que compara a performance do *jazz* no instrumento com os estados sólidos e líquidos, onde as partes que mantém o ritmo seriam as do estado "sólido"; e as que estão livres, do estado "líquido" (CARVIN, 1990, *apud* MONSON, 1996, p.55). O conceito do estado "sólido e líquido" do ritmo me ajudou a entender como os bateristas selecionados mantiveram ou "dissolveram" a estrutura rítmica básica do baião, do maracatu ou do frevo nas suas interpretações. Penso que o emprego de novos padrões rítmicos nas performances de Marcio Bahia e Nenê (e também dos demais bateristas) nas gravações selecionadas contribuiu para uma nova abordagem de interpretação de tais gêneros na bateria.

Pelo fato de analisar a interpretação de bateristas em gravações de temas dos compositores Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, busquei na literatura musicológica trabalhos que falam sobre o uso de fonogramas no estudo da performance musical. Nesta perspectiva, abarco também a pesquisa de Nicholas Cook (2013) que sugere uma nova visão da musicologia. Cook propõe refletir sobre a "música *como* performance", onde a análise tem como objeto a performance ao vivo ou gravada e não somente a partitura. Tal perspectiva se

contrastaria com a "música *e* performance" que, como no pensamento da musicologia tradicional, tem a música como objeto a ser reproduzido pela performance (COOK, 2013, p.1). As ideias do autor serviram como uma base reflexiva no estudo dos fonogramas com as interpretações dos bateristas elencados.

Além dos trabalhos já citados, esta tese também se baseou teoricamente nas pesquisas de Franco Fabbri (1980) sobre os diversos tipos de regras na definição de gênero musical; de César Guerra Peixe (1980), Tarcísio Resende (2005), Leonardo Saldanha (2008), José Teles (2007, 2012), José Ramos Tinhorão (2013), Climério Santos (2013) e Sulamita Vieira (2000) na investigação sobre a origem do maracatu, do baião e do frevo e seus instrumentos de percussão. No que se refere à adaptação destes gêneros musicais para a bateria, na busca de um padrão rítmico referencial, me inspirei no trabalho de Kwabena Nketia (1974) sobre a chamada *time line*. Com relação às condições sociais e mercadológicas presentes no processo de consolidação da música instrumental brasileira a partir dos anos 1970 e a relação com correntes estilísticas do *jazz*, dissertei de acordo com os trabalhos de Ana Maria Bahiana (2005), Marina Bastos & Acácio Piedade (2006), Diones Correntino (2013), Ana Beatriz Ciryno Moreira (2016) e Ted Gioia (2011). Todavia, neste momento, não é minha intenção me aprofundar nos preceitos teóricos. Eles serão apresentados e discutidos mais acentuadamente nos capítulos pertinentes.

Como procedimentos metodológicos na obtenção de fontes primárias, utilizei os recursos da audição, transcrição, estudo analítico de fonogramas através de *softwares* e da análise musical. O material de estudo foi escolhido a partir das execuções e interpretações dos ritmos nordestinos na bateria presentes nas gravações selecionadas. O critério adotado nas análises foi o grau de complexidade e criatividade que as interpretações do baião, do frevo e do maracatu alcançaram quando executados na bateria. Tomando como referência os padrões rítmicos característicos dos gêneros citados, este grau foi definido pelo emprego eventual de novas divisões rítmicas e de recursos musicais interpretativos usados pelos bateristas nas gravações.

Este trabalho parte do princípio de que as inventivas interpretações dos ritmos nordestinos na música de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti se deram, entre outros fatores, pelas criativas performances dos seus bateristas. Assim, procurei entender como estes chegaram a um nível complexo e interessante de interpretação no instrumento. Algumas indagações me levaram à produção desta pesquisa: Como as interpretações selecionadas dos ritmos nordestinos na bateria se relacionam com as células rítmicas tradicionalmente executadas pelos

instrumentos de percussão? Qual o nível de transformação, experimentalismo e inovação destas interpretações? Quais as possíveis semelhanças e eventuais diferenças entre as performances analisadas? Houve uma transformação na maneira de tocar estes ritmos nordestinos na bateria nesse contexto da música instrumental brasileira em comparação com as adaptações e padronizações no instrumento, em período anterior, concomitante e posterior à consolidação deste gênero musical nos anos 1970? Os bateristas desse contexto musical somente adaptaram ou deram um passo transformador na performance desses gêneros? Os bateristas de Hermeto e de Egberto foram protagonistas na propagação de um novo modo de interpretação dos gêneros estudados no contexto da música instrumental brasileira a partir dos anos 1970? Estas questões foram contempladas ao longo da tese e, principalmente, nas considerações finais.

Inclusive, para verificar essas possíveis transformações na discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, principalmente a partir da década de 1970, foi necessário fazer um recuo temporal. Assim, investiguei como eram as performances dos bateristas em gravações anteriores ou concomitantes a este período, analisando as orquestras populares, instrumentistas e grupos que interpretaram o baião, o maracatu e o frevo de forma mais padronizada. Desta maneira, realizei também transcrições de performances de bateristas que executaram estes gêneros em gravações lançadas entre as décadas de 1950 e 1980, que foram essenciais para entender as diferenças entre as performances destes músicos e dos bateristas de Hermeto e de Egberto no período investigado.

A tese foi divida em cinco capítulos. O capítulo um aborda a origem dos gêneros musicais brasileiros maracatu, baião e frevo e trata de sua consolidação como populares. Assim, destaco os diversos instrumentos de percussão tradicionalmente utilizados e ressalto os padrões rítmicos mais comuns de cada gênero. O segundo capítulo trata, mais especificamente, da execução dos gêneros musicais estudados na bateria. Para tanto, utilizo exemplos de adaptações presentes em materiais didáticos e métodos de bateria entre 1980 e 2000 e proponho uma síntese rítmica do baião, maracatu e frevo, me apoiando na literatura sobre padrão ritmo referencial da chamada *time line*. Além disso, elenco algumas adaptações de maracatu, baião e frevo por parte de bateristas que gravaram com orquestras populares e artistas conectados com ritmos nordestinos, entre 1950 e 1980, a fim de destacar performances mais padronizadas musicalmente e que foram anteriores ou concomitantes à consolidação da música instrumental a partir dos anos 1970.

O capítulo três discute o termo "música instrumental", contextualiza sua consolidação ao longo dos anos 1970 e apresenta as condições mercadológicas neste processo,

elencando artistas relevantes entre 1970 e princípio dos anos 2000. Neste âmbito, abarco as trajetórias de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti com a intenção de compreender o papel destes compositores e instrumentistas no contexto musical analisado. O quarto capítulo traz recortes da execução do baião, do frevo e do maracatu nas performances dos sete bateristas que gravaram os álbuns de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, entre os anos de 1965 e 2003. Esta investigação contemplou um levantamento quantitativo da presença dos gêneros musicais estudados na discografia destes artistas e traçou um recorte panorâmico das interpretações destes ritmos nordestinos nas performances dos bateristas levantados: Airto Moreira, João Palma, Robertinho Silva, Zé Eduardo Nazário, Nenê, Alfredo Dias Gomes e Márcio Bahia.

No quinto e último capítulo foram realizadas seis análises descritivas das performances de Nenê e Márcio Bahia, bateristas selecionados por suas interpretações de baião, maracatu e frevo advindas do repertório de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. São elas: "Maracatu" (Egberto Gismonti), "Loro" (Egberto Gismonti) e "Susto" (Hermeto Pascoal) com Nenê na bateria; e "Ilzinha" (Hermeto Pascoal), "Taynara" (Hermeto Pascoal) e "Renan" (Hermeto Pascoal) com Márcio Bahia na bateria. Para tanto, trabalho com os conceitos pertinentes à musicologia da performance musical que tratam de aspectos ligados à execução do instrumento, tipos de performances, uso analítico do fonograma no estudo da performance; articulando também com os tipos de regras pertinentes à definição de gênero musical. A tese se encerra com as considerações finais da pesquisa e ainda traz uma sessão de anexos, onde incluo panoramas ilustrativos dos recursos interpretativos das performances de baião, maracatu e frevo na bateria no período estudado e as partituras com as transcrições completas das seis músicas analisadas.

CAPÍTULO 1
GÊNEROS MUSICAIS MARACATU, BAIÃO E FREVO, SEUS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO E PADRÕES RÍTMICOS

Inicio este capítulo dissertando sobre os ritmos brasileiros que serão objetos de estudo desta tese. São eles: o maracatu, o baião e o frevo. Primeiramente, abordarei os aspectos históricos com relação ao surgimento e a consolidação destes ritmos como gêneros musicais populares, principalmente na região do Nordeste do Brasil. Em seguida, falarei sobre os instrumentos de percussão que são tradicionalmente utilizados na sua execução, destacando os padrões rítmicos mais usuais. Meu objetivo é familiarizar o leitor com os ritmos nordestinos selecionados, oferecendo uma base de entendimento que será fundamental para as transcrições e análises que farei nos próximos capítulos.

Assim, antes de falar especificamente sobre a origem do maracatu, do frevo e do baião, penso ser importante abordar primeiro o conceito de gênero musical para auxiliar na compreensão sobre como ocorreu a sedimentação destes gêneros populares. Na definição do musicólogo Franco Fabbri (1980, p.1), gênero musical é a reunião de eventos musicais governados por um conjunto definido de regras socialmente aceitas. Apesar de afirmar ser impossível listar todos os tipos de regras que contribuem para a definição dos gêneros musicais, Fabbri faz uma tipologia das que considera as mais recorrentes. São elas: 1. Regras Formais e Técnicas, que tratam dos aspectos formais e estruturais do gênero, das técnicas de execução do instrumento e da performance; 2. Regras Semióticas, ligadas aos códigos, escritos ou não, a partir dos quais se cria uma relação entre a expressão de um evento musical e o seu conteúdo; 3. Regras de Comportamento, relacionadas às reações comportamentais e psicológicas do músico (artista) e da plateia; 4. Regras Sociais e Ideológicas, que descrevem os aspectos sociológicos e ideológicos presentes em um gênero musical; 5. Regras Econômicas e Jurídicas, que tratam das forças econômicas e jurídicas (como leis de Estado, mercado) que podem influenciar um gênero (FABBRI, 1980, p.3).

Em uma análise preliminar, é possível prever a aceitação de algumas destas regras no processo de afirmação de um dos gêneros musicais elencados. Por exemplo, as Regras Formais e Técnicas podem ser relacionadas com o baião com relação à popularização de seus aspectos musicais estruturais, principalmente na questão rítmica, como mostrarei ao longo desta seção. No entanto, não pretendo me aprofundar agora no conjunto de regras propostas por Fabbri (1980). Retornarei a elas na conclusão deste capítulo onde operarei melhor com o

conceito de gênero musical após dissertar sobre as origens e os padrões característicos dos gêneros musicais selecionados. Sendo assim, partindo de uma perspectiva histórica abordarei as raízes de cada gênero através da literatura especializada. Para iniciar a investigação, selecionei o gênero do maracatu.

1.1 Raízes do maracatu

Segundo alguns autores contemporâneos, o surgimento do maracatu pernambucano[23], seu ritmo, sua dança e organização dos cortejos são originários das práticas de escravizados africanos no Brasil (VICENTE, 2005 *apud*, SANTOS; RESENDE, 2005, p.19). Corroborando com essa perspectiva, César Guerra Peixe[24] (1980) diz que o maracatu é oriundo do cortejo real cujas práticas são reminiscências vindas das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados pela instituição do Rei do Congo[25] em Pernambuco (GUERRA PEIXE, 1980, p.15,16). Com relação a uma possível data referente ao surgimento do maracatu, a mais remota notícia que se tem é uma citação atribuída ao Padre Lino do Monte Carmelo Luna de 1867 (RIBEIRO, 1953, p.29 *apud* GUERRA PEIXE, 1980, p.15). No entanto, documentos encontrados na Igreja do Rosário em Recife revelam que a coroação de reis negros já havia ocorrido naquele local em 1674, o que leva a crer que o maracatu poderia ter se originado provavelmente antes mesmo desta data. Segundo o próprio Guerra Peixe, documentos que mostram a coroação de um desses reis negros, Henrique Dias, chamado de "governador", já indica que o maracatu já existia antes mesmo de 1662: "o 'governador' dos crioulos e dos pardos Henrique Dias, falecido em 1662, já havia recebido essa patente concedida por Felipe IV" (GUERRA PEIXE, 1980, p.16,19,24).

Mesmo não tendo uma data precisa para o nascimento do maracatu, o importante é salientar que a instituição do Rei do Congo não durou muito além do século XIX. Todavia, teria restado no Recife o auto dos Congos, que seria uma folgança de africanos, geralmente

---

[23] Primeiramente, é importante salientar que o maracatu abordado nesta tese é o maracatu presente no estado de Pernambuco que ocorre desde o último século. Mesmo reconhecendo que este gênero é encontrado também em outros estados do Nordeste como Paraíba e Ceará, o maracatu pernambucano tem uma maior incidência com relação à outras regiões do Brasil e por essa razão foi escolhido para este estudo.

[24] Nascido na cidade de Petrópolis (RJ), César Guerra Peixe (1914-1993) foi um importante compositor, arranjador, regente, violinista, professor e pesquisador. Suas composições dialogaram com a tradição da música de concerto ocidental e o folclore brasileiro. Seu livro *Maracatus do Recife*, editado em 1955, pode ser considerado ainda nos tempos atuais como o estudo mais completo sobre os maracatus e tem como mérito indiscutível uma vasta pesquisa de campo, da qual resultou a categorização dos tipos de maracatus existentes em Pernambuco (GUILLEN, 2007, p.236). A fonte que tive acesso é a reedição atualizada de *Maracatus do Recife* editada em 1980.

[25] Compreendia o funcionamento de um regime administrativo e a apresentação do auto dos 'Congos', uma parte festiva, com teatro, música e dança (GUERRA PEIXE, 1980, p.20).

escravizados ao chegarem ao Brasil, cuja parte principal era a representação de uma "peça" com a presença do rei e sua corte, onde havia música e dança próprias. Com a extinção do tráfico negreiro em 1850 e a abolição da escravatura em 1888, a instituição e o auto foram caindo em desuso até praticamente desparecerem (GUERRA PEIXE, 1980, p.19). Na citação a seguir, tem-se um bom resumo histórico de como teria surgido o maracatu a partir do fim da instituição do Rei do Congo e a continuidade do auto dos Congos com sua música e dança:

> Subsistindo à instituição [do Congo], o auto [do Congo] apresentou-se por mais algum tempo, embora prosseguisse declinando. Depois, eliminada a teatralização, restou o cortejo que derivou no Maracatu. E este folguedo, somente com música e dança – já assinalado em 1867, pelo Padre Luna – ainda hoje conserva costumes do auto dos Congos (GUERRA PEIXE, 1980, p.20).

Os grupos que festejavam a coroação do rei negro eleito eram chamados de "nações". Eles eram constituídos por pessoas de várias origens, mas predominantemente escravizados de cultura banto (majoritariamente da grande região do Congo-Angola) por consequência da entrada de negros em Pernambuco no século XVII. No Recife, os grupos recebiam denominações próprias como "nação Rebolo", "nação Ardas" entre outras. As nações disputavam entre si para abrilhantar as festas de coroação do rei eleito, dançando e executando seus próprios instrumentos e cantigas africanas (GUERRA PEIXE, 1980, p.17,19). Como já comentado, o desaparecimento da instituição do Rei do Congo, juntamente com o declínio do auto dos Congos, em fins do século XIX, levou os reis negros a preencherem os vazios dos seus cortejos com os membros das referidas nações. Este aproveitamento é que provavelmente teria induzido os populares do Recife a chamarem o festejo de "maracatu nação", termo que ainda hoje é usado para identificar tais grupos (GUERRA PEIXE, 1980, p.20. Grifo do autor). Abordada a origem do maracatu, apresento agora a tipificação desse gênero.

O maracatu de Pernambuco é conhecido atualmente através das seguintes denominações: maracatu nação ou de baque[26] virado; e maracatu rural ou de baque solto. Sobre a denominação do maracatu de baque virado, uma possível explicação é que ele quer dizer toque executado por mais de um instrumento de percussão, ou seja, um toque "dobrado" ou "virado". Nesse sentido, Guerra Peixe (1980) afirma que nos maracatus antigos participavam seguramente "mais de um zabumba [alfaia] no mínimo três. Por isso o seu ritmo de percussão é chamado toque dobrado ou baque dobrado – ou ainda baque virado" (GUERRA PEIXE, 1980, p.29). Para algumas nações, o baque é um elemento que não somente caracteriza musicalmente o grupo, mas também é uma espécie de distintivo de cada agremiação, um patrimônio estético.

[26] A palavra baque quer dizer batida, pancada ou toque de padrões rítmicos executados pelos batuqueiros [percussionistas] (SANTOS; RESENDE, 2005, p.29).

Atualmente, para os chamados mestres, que são além de cantores, líderes dos grupos que orientam os baques, a palavra 'virado' quer dizer o ritmo tocado pelos maracatus e que virar o baque é dobrar simultaneamente as batidas dos vários instrumentos (SANTOS; RESENDE, 2005, p.29).

O maracatu de baque solto é uma manifestação que teve origem na região agrária pernambucana. Ligado a cultura da cana de açúcar, esse tipo de maracatu recebeu também o nome de maracatu rural. Ele se diferencia quase que totalmente do maracatu de baque virado inclusive pela sua instrumentação[27]. Sem levar em consideração a dificuldade de execução de ambos os estilos, o padrão rítmico do maracatu de baque solto praticamente se mantém constante, ao passo que o de baque virado apresenta muitas variações de execução (SANTOS; RESENDE, 2005, p.31).

Para minha pesquisa, mesmo reconhecendo a importância do maracatu rural ou de baque solto, manterei o foco no maracatu de baque virado ou maracatu nação. Tal escolha se explica pelo fato de que a adaptação do maracatu na bateria e sua interpretação no instrumento no contexto da chamada música instrumental brasileira estudada nesta tese são oriundos dos padrões do maracatu de baque virado. Sendo assim, passo agora para a descrição dos instrumentos de percussão utilizados nos populares grupos de maracatu nação.

1.1.1 Instrumentos de percussão utilizados no maracatu e padrões rítmicos

A música do maracatu é construída pelos sons da percussão e da voz, não havendo instrumental harmônico. Os instrumentos de percussão mais comuns no maracatu de baque virado são o gonguê de uma campana, tarol, caixa-de-guerra[28], mineiro e alfaias. Exceto o gonguê, que é executado sempre com um instrumentista somente, a quantidade de instrumentos pode variar de acordo com cada grupo (SANTOS; RESENDE, 2005, p.30). Antes de passar para as transcrições dos baques de maracatu, farei uma descrição mais detalhada dos instrumentos e suas funções no contexto musical.

O gonguê é uma campana de ferro de grandes dimensões percutida com madeira (GUERRA PEIXE, 1980, p.58). Normalmente é utilizada apenas uma campana, mas em alguns

[27] No maracatu de baque solto, o grupo de percussão é constituído por gonguê de duas campanas, mineiro, tarol, bombo e porca (espécie de cuíca), sopros (trompete e trombone de pistom), vozes, apito do mestre e efeitos como chocalho e chicotes (SANTOS; RESENDE, 2005, p.31).

[28] O instrumento caixa está presente em várias manifestações populares e folclóricas brasileiras. Em algumas delas, sua denominação varia entre tarol ou caixa de guerra. Esses nomes são usados como sinônimos ou para diferenciar o instrumento de acordo com sua profundidade. Com relação ao timbre, o tarol, por ser mais raso, tem som mais agudo; e a caixa, por ser mais profunda, tem som mais grave (BRAGA, 2011, p.22).

grupos é possível também encontrar o gonguê de duas campanas (SANTOS; RESENDE, 2005, p.30). Na sua execução, o músico extrai o som de timbre grave do corpo do instrumento, enquanto o agudo é gerado junto a base (GUERRA PEIXE, 1980, p.67). Sua função, ao repetir um mesmo padrão rítmico, é a de manter os músicos tocando junto, como uma espécie de referência rítmica constante. As dimensões do gonguê são justamente para produzir sons fortes que possam se destacar perante a potente intensidade das alfaias. O mineiro,[29] ou ganzá, é uma espécie de chocalho em tubo cilíndrico. Possui um som agudo que oferece também um suporte rítmico para os outros músicos.

O tarol e a caixa-de-guerra tem função e sons semelhantes. Ambos possuem duas membranas sendo que a inferior[30] tem uma esteira ou bordão que produz um som rufado característico. A principal diferença entre o tarol e a caixa-de-guerra é que o primeiro possui som mais agudo e um corpo de profundidade menor[31]. Tanto a caixa-de-guerra quanto o tarol são responsáveis por chamar a entrada dos outros instrumentos.

As alfaias[32] (também denominadas bombos ou zabumbas) são grandes tambores de madeira da família dos membranofones, com peles de origem animal colocadas dos dois lados do tambor e sistema de afinação por corda. O timbre gerado pelas alfaias é grave e estas tocam frases musicais sincopadas (baques) que são características muito marcantes do maracatu. Normalmente elas são divididas em grupos conforme sua afinação, tamanho e função. As denominações das alfaias também variam de acordo com cada grupo. Por exemplo, a alfaia que exerce a função de marcar o baque é chamada de "Marcação" ou "Melê". A alfaia denominada de "Meião" ou "Biancó" é a que transmite através da execução do instrumento o comando rítmico às outras alfaias subsidiárias, que são as alfaias "Repique", "Virada" ou "Ian" (GUERRA PEIXE, 1980, p.60; SANTOS; RESENDE, 2005, p.30, 45,46). Com relação ao timbre, a alfaia Marcante (Melê) é a que produz som mais grave e potente. Em seguida, vem a alfaia Meião (Biancó) com um som menos grave que a alfaia de Marcação. Finalmente, tem-se a alfaia Repique (Ian) com um som mais agudo (GUERRA PEIXE, 1980, p.63).

No intuito de aprofundar o conhecimento sobre os baques e suas variações, trago alguns exemplos de maracatu de baque virado que são executados por grupos tradicionais do

---

[29] Para saber mais sobre os instrumentos do maracatu acessar: Maracatuita home page. Disponível em: <https://maracatuita.wordpress.com/sobre/instrumentos-2/>. Acesso em: 31 jan. 2019.
[30] Alguns instrumentos também possuem esteira ou fio na pele de cima.
[31] Ver Nota 28.
[32] Segundo Guerra Peixe (1980), o termo alfaia deriva de "alfalhas" nome que vem de "faia, madeira de barris de vinho, procedente do Rio Grande do Sul, com a qual são feitos os bojos dos zabumbas [alfaias] mais importantes no toque" (GUERRA PEIXE, 1980, p.60).

estado de Pernambuco. Entretanto, não é minha intenção fazer um detalhado levantamento histórico destas agremiações. Este trabalho já foi realizado por Climério Santos e Tarcísio Resende (2005) no livro *Batuque Book Maracatu*. Meu objetivo aqui é investigar os baques destes grupos e apontar os padrões rítmicos mais recorrentes do maracatu de baque virado. Sendo assim, abarco exemplos de três grupos tradicionais: Maracatu Nação Leão Coroado, Nação do Maracatu Porto Rico e Maracatu Encanto da Alegria.

Começo com a batida do grupo Maracatu Nação Leão Coroado que foi fundado em 1863 (SANTOS, RESENDE, 2005, p.36). A sua instrumentação é formada pelo gonguê, mineiro, tarol, caixa-de-guerra, alfaia Marcação, alfaia Meião, alfaia Repique e Virada. Na transcrição da Figura 1, é possível perceber os acentos típicos do maracatu na alfaia Marcação.

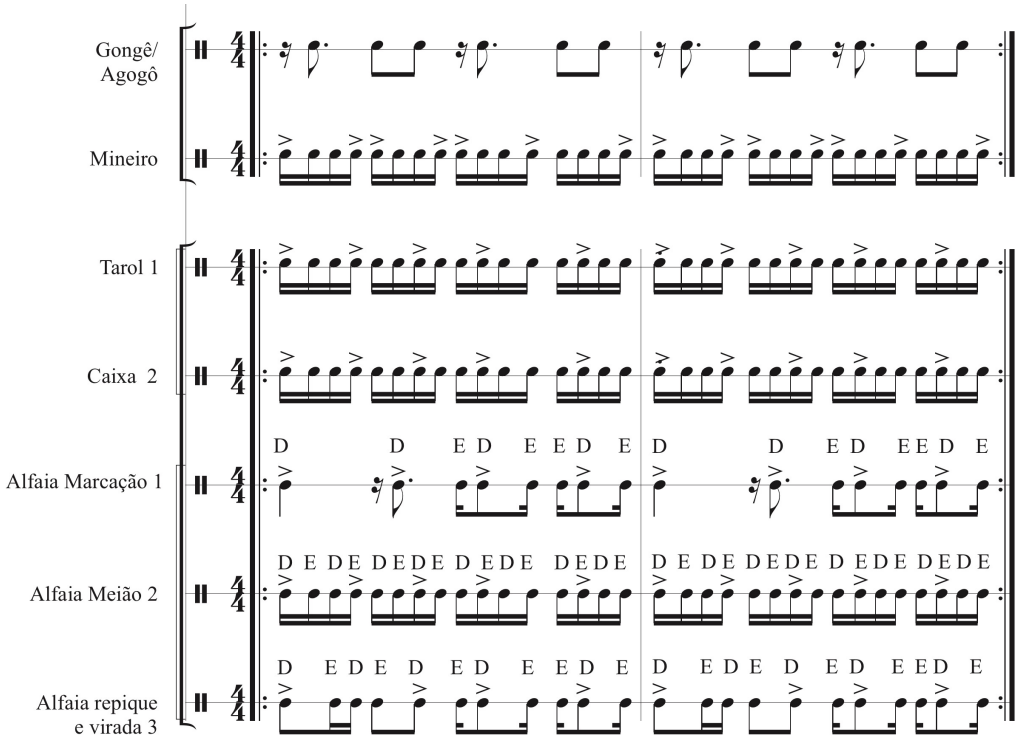


Figura 1: Padrões rítmicos do maracatu nos instrumentos de percussão do Maracatu Nação Leão Coroado[33] (baque virado). Fonte pesquisada: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005, p.39).

O grupo Nação do Maracatu Porto Rico se originou no município de Palmares (PE) no século XIX. Em meados do século XX, após um período de pausa, a agremiação retornou suas atividades em 1967 nos carnavais do Recife. Este grupo se destaca por uma instrumentação diferente. Nos anos 2000 foram introduzidos novos instrumentos de percussão como abês (xequerê) e atabaques, além de manter a tradição com o gonguê, mineiro, caixa e alfaia. Outra

[33] Para saber mais sobre o Maracatu Nação Leão Coroado e outros grupos viste Maracatu Nação Batuque Book. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tg3uBaMf2dU>. Acesso em: 23 abr. 2019.

diferenciação importante deste maracatu é a nomenclatura e divisão das alfaias: alfaia Melê[34] (Lê), alfaia Biancó[35] (Melê Ancó), alfaia Ian[36] e alfaia Iandarrum[37]. A organização dos instrumentos também é distinta onde os abês e as caixas são espalhadas entre os batuqueiros [percussionistas] com o objetivo de deixar a pulsação mais nítida, produzindo um baque coeso (SANTOS; RESENDE, 2005, p.45). A Figura 2 mostra a transcrição do baque da Nação do Maracatu Porto Rico com instrumentação completa:

Figura 2: Padrões rítmicos do maracatu nos instrumentos de percussão do Maracatu Porto Rico (baque virado). Fonte pesquisada: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005, p.48).

Mesmo levando em consideração a presença de novos instrumentos no Maracatu Porto Rico, meu foco será nos padrões do gonguê, mineiro, caixa e alfaias, que são justamente os que emergem predominantemente na transposição deste ritmo para a bateria, como ilustrarei no próximo capítulo. A seguir apresento um exemplo resumido de maracatu de baque virado

[34] Melê: toque base dos candomblés pernambucanos. Tambor que realiza a marcação na orquestra do maracatu. Mantém a base rítmica para o jogo de perguntas entre Biancó e Ian no Maracatu Porto Rico (SILVA, 2018, p.241).
[35] Biancó: parte da viração na nação Porto Rico executado pelo tambor grave (alfaia). Durante o baque, chama (em geral) a viração em um jogo de perguntas e respostas com o tambor Ian (SILVA, 2018, p.239)
[36] Ian: tambor que responde ao Biancó. "Iyàn" significa argumento, disputa, debate (SILVA, 2018, p.240).
[37] Iandarrum: tambor que faz a costura entre Biancó e Ian, variando em virações e repiques (SILVA, 2018, p.241).

do grupo Nação do Maracatu Porto Rico com os instrumentos de percussão selecionados (Figura 3):

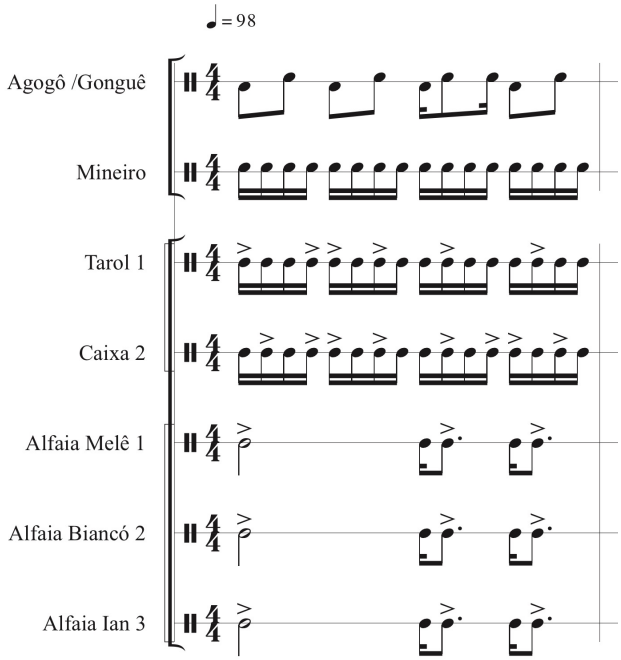


Figura 3: Padrões rítmicos do maracatu com mineiro, tarol, caixa e alfaias do Maracatu Porto Rico (baque virado). Fonte pesquisada: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005, p.48).

O Maracatu Porto Rico apresenta também uma variação no padrão rítmico das alfaias que é denominada de baque Martelo. Uma dessas variações é notada nas alfaias Biancó e Ian, cujos padrões realçam a característica da rítmica do maracatu, conforme a Figura 4:

Figura 4: Baque Martelo nas alfaias do Maracatu Porto Rico. Fonte pesquisada: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005, p.57).

Por fim, trago o maracatu da nação Encanto da Alegria que é um grupo que foi fundado em 1998 no bairro de Água Fria no Recife. Na sua formação são utilizados os seguintes instrumentos: gonguê, mineiro (maraca), caixa-de-guerra, tarol e alfaias (SANTOS; RESENDE, 2005, p.84). O maracatu Encanto da Alegria utiliza um instrumental bastante tradicional, mas o que diferencia seu baque, além do padrão do gonguê (também executado pelo Leão Coroado), é a célula rítmica da caixa-de-guerra e tarol, executadas em uníssono (Figura 5).

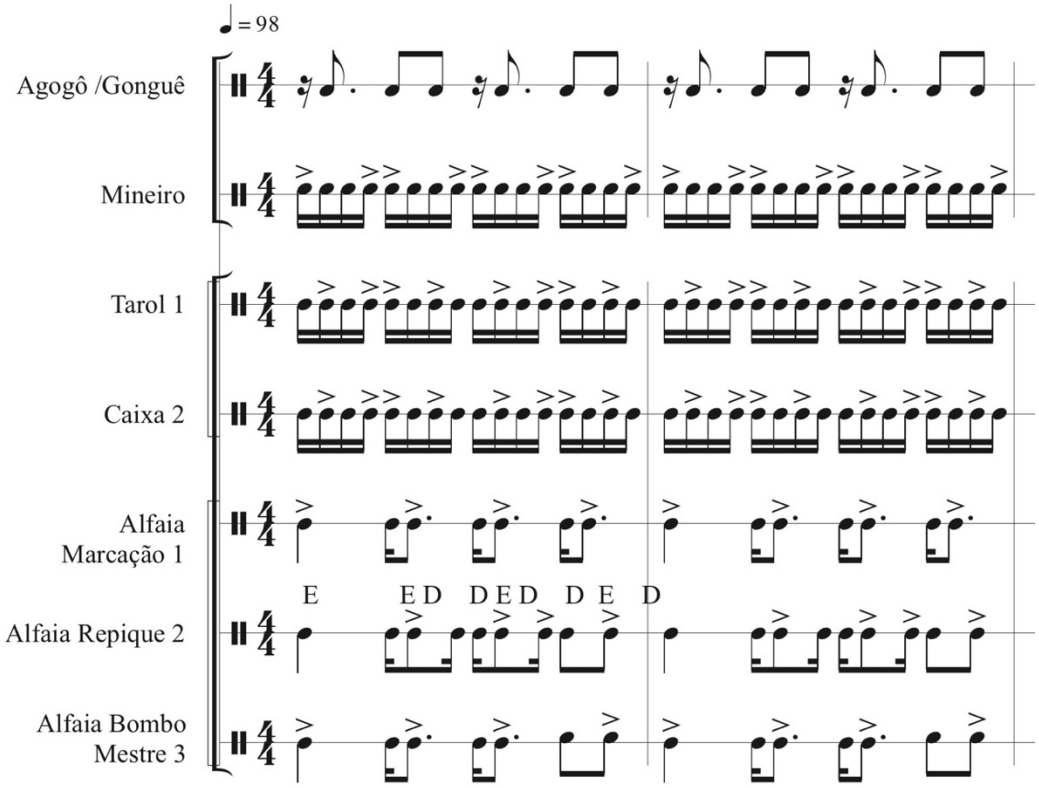


Figura 5: Padrões rítmicos dos instrumentos de percussão do Maracatu Encanto da Alegria (baque virado). Fonte pesquisada: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005, p.87).

Em uma breve análise dos baques de maracatu elencados, posso tecer algumas considerações. É possível notar que certos instrumentos apresentam basicamente a mesma rítmica na execução dos grupos, enquanto outros variam um pouco alguns padrões e acentos. Estas variações dos baques diferenciam e caracterizam cada nação, como já mencionado anteriormente. Para fins deste trabalho, busco um entendimento mais amplo dos padrões característicos do maracatu. Desta forma, apresento um resumo das células rítmicas executadas pelos instrumentos de percussão do maracatu de baque virado. O padrão do gonguê, com a função de manter o grupo coeso ritmicamente, pode ser resumido em dois exemplos básicos conforme as Figuras 6 e 7:

Figura 6: Padrão rítmico do gonguê no maracatu.

Figura 7: Variação do padrão rítmico do gonguê no maracatu.

Já o mineiro se mantém constante praticamente em todos os exemplos, sendo executado em semicolcheias com acentuação na primeira e na quarta nota (Figura 8):

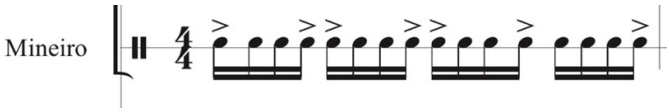


Figura 8: Padrão rítmico do mineiro no maracatu.

O tarol apresenta pouca variação entre as nações de maracatu (Figura 9). O padrão a seguir é o mais recorrente:

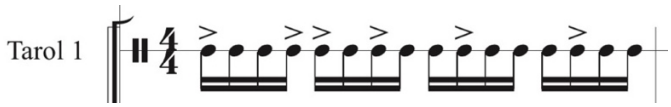


Figura 9: Padrão rítmico do tarol no maracatu.

A rítmica da caixa-de-guerra é basicamente a mesma nos três grupos pesquisados (Figura 10):

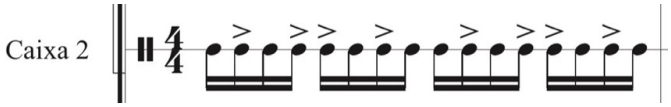


Figura 10: Padrão rítmico da caixa no maracatu.

Já as alfaias apresentam uma maior variação no baque, dependendo da sua função. As alfaias de Marcação ou Melê ficam constantes. As alfaias Meião, Repique, Biancó e Ian variam o baque. Primeiramente, ilustro dois exemplos de alfaia de Marcação (Melê) conforme Figuras 11 e 12:

Figura 11: Padrão rítmico da Alfaia de Marcação (Melê) no maracatu.

Figura 12: Padrão rítmico da alfaia de Marcação (Melê) no maracatu.

As variações de baque das alfaias Repique, Biancó, Ian e Meião estão ilustradas nas Figuras 13, 14, 15 e 16:

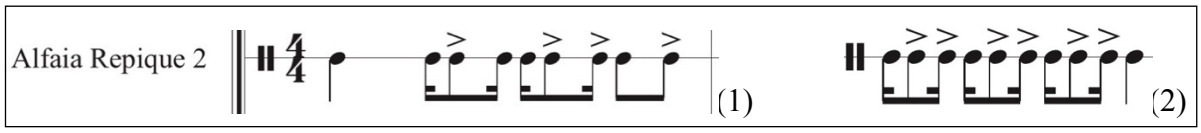


Figura 13: Variação de baque (1) e baque Martelo (2) da alfaia Repique do Maracatu Encanto da Alegria. Fonte pesquisada: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005, p.103).

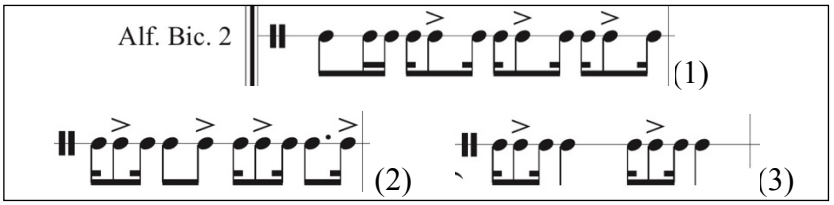


Figura 14: Variação de baque (1), baque Martelo (2) e baque Luanda (3) da alfaia Biancó do Maracatu Porto Rico. Fonte pesquisada: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005, p.82).

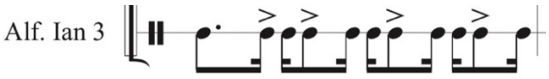


Figura 15: Padrão rítmico da Alfaia Ian no maracatu.

Figura 16: Padrão rítmico da Alfaia de Meião no maracatu.

Os exemplos ilustrados de gonguê, mineiro, caixa-de-guerra, tarol e alfaias que foram elencados até aqui têm como objetivo sintetizar os principais padrões do maracatu de baque virado. Como foi dito, eles servirão como guia na sua transposição para a bateria e para as análises desta tese. Continuo a investigação abordando agora o gênero musical baião.

1.2 Raízes do baião

As dificuldades de se precisar com exatidão qual a origem do baião é um dos grandes problemas enfrentados por musicólogos e historiadores. Muitos dos que se debruçaram sobre o tema afirmam que o termo baião já estava presente de várias formas na cultura nordestina, mesmo antes dele se tornar um gênero musical popularizado e estilizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em meados dos anos 1940.

Para Luiz Câmara Cascudo (2001), o baião é proveniente das danças populares do Nordeste, do maracatu africano e da *batida*[38] na viola executada pelos cantadores sertanejos.

[38] Batida: forma popular de se designar a execução de um determinado ritmo. Também conhecido como levada (BARRETO, 2012, p.69).

São da mesma opinião a folclorista Mariza Lira (1958), que define tocar baião como "marcar na viola o ritmo alegre e contagiante com que se acompanham os cantadores nos improvisos, desafios ou pelejas" (CASCUDO, 2001; LIRA, 1958 *apud* TINHORÃO, 2013, p.251); e do musicólogo Ricardo Cravo Albin (2003, p.283), que considera "o ritmo alegre e descontraído do baião" como sendo a reminiscência de ponteado do lundu que evoluiria alheio às influências dos gêneros populares urbanos. O pesquisador José Ramos Tinhorão (2013) afirma que o baião se originou de uma batida de viola, "nascida provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural do nordeste (sic)" (p 251), e que o termo baião deriva da palavra baiano, pois, quando chegou à região, a dança e depois a "música citadina" do lundu eram assim denominadas. Segundo o Tinhorão, um dos fatores que influenciaram a formatação do baião foi o "balanceio", uma adaptação do balanço rítmico da música de dança produzida pelos conjuntos de zabumba, sanfona, pífanos e triângulo do Nordeste, difundida pelo maestro compositor cearense Lauro Maia (TINHORÃO, 2013, p.251). Isto também pode ser verificado nas palavras de Humberto Teixeira, parceiro musical de Luiz Gonzaga que, em entrevista publicada no livro do pesquisador Nirez (1995), afirma que o baião estaria em elementos da cultura nordestina: "O ritmo cadenciado e uniforme, marcando na viola nordestina, a peculiaríssima divisão musical das antigas caboclas [...], O passo de dança [...] ao embalo da sanfona, [...] A viola do cego Aderaldo [...], O balanceio de Lauro Maia, [...] tudo isso é o Baião!" (NIREZ, 1995, p.6 *apud* VIEIRA, 2000, p.16). José Teles (2007) vai além e aponta que o baião já aparecia como uma dança no romance "Dona Guidinha do Poço", de Manuel de Oliveira, datado de 1891. No livro, há a descrição da coreografia do baião no quintal de uma casa no Ceará: "[...] estalando as castanholas nos seus dedos rijos fez uma roda de galo que arrasta asa e tira uma dama. [...] Outro dançador, dizendo que o baião precisa ser de quatro, junta-se àquele, e tira uma dama" (OLIVEIRA, 1891 *apud* TELES, 2007, p.12).

Através dos estudos e afirmações destes pesquisadores, pode-se deduzir que, independentemente da sua origem, seja no maracatu, lundu, dança, ou na batida de viola sertaneja; o baião já existia de maneira difusa, como outras diversas manifestações artísticas, na cultura do Nordeste. Contudo, sua consolidação como gênero musical, com ritmo definido, só se deu em meados da década de 1940. Tal fato ocorreu através da parceria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, iniciada com a música "Baião", lançada pelo conjunto 4 Ases e um Coringa em 1946 (VIEIRA, 2000, p.12), considerado marco inicial no processo de formatação que resultaria na criação do baião como gênero musical popular (TELES, 2007, p4). A ideia de criar um novo ritmo partiu do próprio Luiz Gonzaga que admitia que o baião já existia como

manifestação cultural: "[...] o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador [...]. A palavra também já existia. Uns dizem que vem de baiano, outros que vem de baía grande. [...] o que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo (GONZAGA, 1972 *apud* TINHORÃO, 2013, p.254).

Com o tempo, o ritmo e a música do baião se tornaram uma forma de representação do Nordeste nos grandes centros urbanos devido ao fato deste gênero possuir características simples e ser de fácil assimilação, como se pode constatar nas palavras de Humberto Teixeira relatando seu primeiro encontro com Luiz Gonzaga:

> Dai ele [Luiz Gonzaga] falou da ideia dele de deflagrar a música do Norte [Nordeste] nos grandes centros (...). Naquele dia nós chegamos a duas conclusões muito interessantes. Uma delas é que a música ou o ritmo que iria servir de lastro para nossa campanha de lançamento da música (...) nordestina no Sul, seria **o baião**. Nós achamos que era o **que tinha características mais fáceis**. **Mais uniformes para se lançar essa música.** (NIREZ, 1995 *apud* TELES, 2007, p.11. Grifo do autor).

O que se pode constatar na citação acima é que o baião já tinha características relativamente simples, o que me faz supor que Teixeira estivesse falando também de sua estrutura rítmica. Minha afirmação pode ser facilmente comprovada ao se constatar a *batida* do ritmo do baião percutida pelo zabumba desde as primeiras gravações do gênero como mostrarei em seguida. Dito isto, apresento os instrumentos e os padrões rítmicos do baião.

1.2.1 Instrumentos de percussão utilizados no baião e padrões rítmicos

De acordo com a pesquisa de Climério Santos (2013), o padrão rítmico do baião foi sendo formado por Luiz Gonzaga e seus músicos a partir do final dos anos 1940 até 1950, quando o artista lançou músicas que incluem, mais acentuadamente, a síncope que se tornou característica do baião (SANTOS, 2013, p.88). Assim, o padrão rítmico que mais identifica o gênero é constituído pela figura da colcheia pontuada e semicolcheia no 1º tempo do compasso binário (BARRETO, 2012, p.180) (Figura 17).

Figura 17: Padrão rítmico do baião.

A formação do trio instrumental que tradicionalmente executa o baião, popularmente conhecido como "trio pé de serra", é constituída pela sanfona (acordeão), zabumba e triângulo[39] (SANTOS, 2013, p.53). Para o autor Climério Santos (2013) a concepção

[39] Com a forma geométrica de um triângulo, é um instrumento comum a várias regiões e culturas distintas, sendo amplamente usado na música sinfônica. Na música nordestina brasileira, o triângulo assume um modo bastante

desse trio não foi feita de forma repentina por Luiz Gonzaga, tendo surgido gradativamente nas gravações do artista, que incluíam outros instrumentos, a partir de 1946:

> Luiz Gonzaga não criou um trio característico de uma hora para outra [...]. Ele foi configurando aos poucos. Possivelmente, ele começou a utilizar a zabumba[40] por volta de 1946, como pode ser ouvido na gravação de "Calango da lacraia" (Luiz Gonzaga e J. Portela). Em 1948, ele lança uma marcha-frevo intitulada "Quer ir mais eu?" (parceria com Miguel Lima), na qual pela primeira vez utiliza um triângulo. [...] A formação instrumental é a de um regional sanfonado[41], com zabumba, triângulo, e agogô adicionados; logo os instrumentos do futuro trio característico estão aqui reunidos. A partir dos anos de 1950, com lançamento de discos que trazem os baiões "Que nem Jiló" (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) e "Vem morena" (Luiz Gonzaga e Zedantas), o som do trio aparece com maior nitidez (SANTOS, 2013, p.51)

Com a formatação composta de sanfona, zabumba e triângulo, Luiz Gonzaga conseguiu potencializar as batidas rítmicas do baião produzindo uma sonoridade condizente com a música de dança. Desta forma, esse trio produz um timbre musicalmente e acusticamente equilibrado, como comenta Santos (2013), que faz uma associação interessante da resultante sonora produzida pelo zabumba e o triângulo com o timbre do pandeiro regional:

> Simultaneamente, o trio proporciona uma sonoridade acusticamente equilibrada - frequências graves, média e agudas bem distribuídas - isto é, adequada à escuta habitual do público. Para completar, Gonzaga reforça as funções do pandeiro regional com o triângulo e a zabumba. O triângulo assumiu com maior nitidez os padrões rítmicos do pandeiro em sua região aguda (platinelas). A zabumba reforçou a marcação (médio-grave), que é executada com polegar na pele do pandeiro. A sanfona continuou com sua função rítmico-harmônica e solista de introduções-interlúdios, e a voz, já "conhecida", permitiu o acolhimento do novo instrumental pelo público (SANTOS, 2013, p.52).

Não obstante, por Santos creditar à sanfona a função de ritmo e harmonia, posso dizer que a condução rítmica do baião é mais acentuadamente realizada pelo zabumba e pelo triângulo. Portanto, é na execução desses dois instrumentos que colocarei o meu foco principal.

No âmbito da literatura sobre o baião, o pesquisador Almir Cortes Barreto (2012) faz uma descrição detalhada dos padrões do triângulo e zabumba no referido gênero: "O triângulo mantém a subdivisão de semicolcheias acentuando os contra-tempos (sic) [...]. Temos um som aberto quando o acento ocorre. O zabumba, por sua vez, marca os graves fornecendo o pulso encontrado no baião" (BARRETO, 2012, p.177). Com relação ao padrão do triângulo,

---

particularizado de execução, caracterizado pela alternância constante entre os sons abafado e não abafado, sendo conhecido na cultura popular pelo nome de 'ferrinho' (CARDOSO, 2015 *apud* GALVÃO, 2015, p.1).

[40] Há uma certa confusão com relação ao termo "zabumba" na bibliografia. Alguns autores chamam de "a zabumba" no feminino, enquanto outros preferem o termo masculino "o [tambor] zabumba". Procuro não entrar nesta discussão para não fugir do escopo do trabalho, mas para minha pesquisa, admito as duas formas.

[41] Segundo Santos (2013) a formação instrumental do Regional Sanfonado seria uma sugestão do diretor Fernando Lobo que contratara Luiz Gonzaga para trabalhar na Rádio Tamoio como solista. Desta forma o conjunto era formado por violão, violão de 7 cordas, sanfona, cavaquinho e pandeiro; podendo ser adicionados ocasionalmente o agogô, flauta transversal, reco-reco, surdo e bandolim (SANTOS, 2013, p.38).

quando Barreto diz “acentuando os contra-tempos (sic)”, acredito que ele esteja se referindo ao destaque natural do timbre de som aberto do metal percutido no tempo fraco do compasso. Na minha opinião, não é o caso de uma execução com acento, no sentido de se percutir uma nota mais forte, mas sim o ato de abrir a mão que segura o triângulo no tempo fraco é que gera o som aberto que é entendido como acento. De todo modo, a citação é assertiva ao descrever o amalgama sonoro destes dois instrumentos dando o destaque para o zabumba como elemento importante no reconhecimento do baião. Seguindo nessa linha, Santos (2013) também credita ao zabumba a responsabilidade pela batida característica do baião cuja execução “coincide com a parte forte do primeiro tempo, seguida de uma pancada na quarta parte desse tempo, configurando uma síncope” (SANTOS, 2013, p.90). Para ilustrar os exemplos acima citados, apresento separadamente os padrões de baião no triângulo e zabumba. Começo com a célula rítmica do triângulo que é executada em uma subdivisão de grupos de quatro semicolcheias em cada tempo, alternando os sons fechado e aberto (Figura 18).

Figura 18: Padrão rítmico do triângulo no baião. O sinal (+) representa o som fechado. O sinal (o) representa o som aberto[42]. O triângulo é executado da seguinte forma: uma mão segura o instrumento e a outra percute com uma pequena haste de ferro a base e um dos lados do triângulo em movimentos verticais. Transcrição do autor.

A execução do zabumba sofreu algumas variações desde as primeiras gravações até chegar ao chamado padrão característico. Nos registros da música “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) pelo conjunto 4 Ases e um Coringa em 1946, e pelo próprio Luiz Gonzaga[43] em 1949 (SANTOS, 2013, p.88); a batida do zabumba já indicava a figura de colcheia pontuada e semicolcheia no 1º tempo, mas não de forma destacada como indicam os dois exemplos das Figuras 19 e 20.

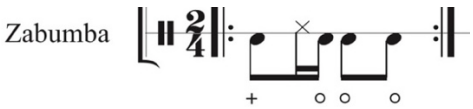


Figura 19: Padrão do zabumba no baião entre 1946 e 1949. A nota (x), na parte superior da pauta, representa o *bacalhau*[44] percutido na pele de baixo do zabumba (som médio). A nota na parte inferior representa a maceta[45]

[42] É importante ressaltar que a produção do som aberto, em andamentos moderados a rápidos, é feita com o ato de abrir levemente a mão que segura o triângulo. Essa abertura começa na segunda semicolcheia, e continua até a terceira. O som fechado é produzido na primeira e na quarta semicolcheia quando se fecha totalmente a mão.
[43] Para saber mais sobre a discografia de Luiz Gonzaga acessar: LUIZ GONZAGA. Discografia. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/artista/luiz-gonzaga/>. Acesso em: 13 mar. 2022.
[44] Baqueta, ou vareta fina e flexível. Tradicionalmente feita de bambu, podendo ser encontrada hoje em dia também em material sintético como plástico e borracha (CARDOSO, 2015 *apud* GALVÃO, 2015, p.1).
[45] Baqueta com uma espécie de feltro na ponta, ou qualquer outro material de consistência macia, cuja característica física favorece a projeção dos parciais graves da membrana. Além do registro grave o zabumba produz normalmente um som abafado em decorrência do modo como o instrumento é preparado pelo músico, sendo

percutindo na pele de cima (som grave). O sinal (+) é o som fechado e o sinal (o) é o aberto. Fonte pesquisada *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* (SANTOS, 2013, p.88).

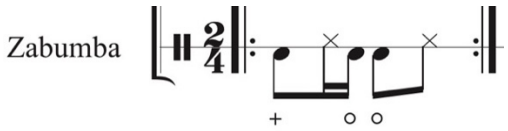


Figura 20: Variação do padrão do zabumba no baião entre 1946 e 1949. Fonte pesquisada *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* (SANTOS, 2013, p.88).

Já a partir de 1950, nas gravações das músicas "Vem morena" (Luiz Gonzaga e Zedantas) e "Que nem Jiló" (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) é possível perceber mais claramente a sincopa da célula que passou a caracterizar o baião (Figuras 21 e 22).

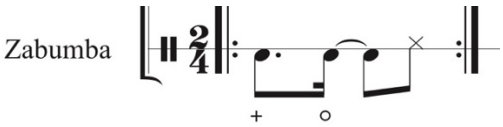


Figura 21: Padrão característico do zabumba no baião após 1950. Fonte pesquisada *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* (SANTOS, 2013, p.88).

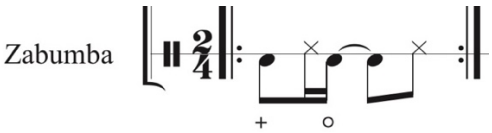


Figura 22: Variação do padrão característico do zabumba no baião após 1950. Fonte pesquisada *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* (SANTOS, 2013, p.88).

Não é minha intenção mostrar todas as batidas possíveis do baião. O importante aqui é dizer que sonoramente o zabumba e o triângulo (incluindo também o agogô[46]) na seção rítmica, tocados conjuntamente, se completam e produzem o timbre e as células rítmicas que marcaram a formatação do gênero. Mesmo levando em consideração todas as variações que são tocadas atualmente, o padrão do baião, ilustrado na Figura 23, passou a ser um dos mais empregados pelos músicos desse gênero até os dias atuais (SANTOS, 2013, p.89).

habitual o uso de uma flanela ou qualquer outro tecido que possa diminuir a ressonância da membrana (CARDOSO, 2015 *apud* GALVÃO, 2015, p.1).

[46] Como na formação da seção rítmica do regional sanfonado (SANTOS, 2013, p.51)

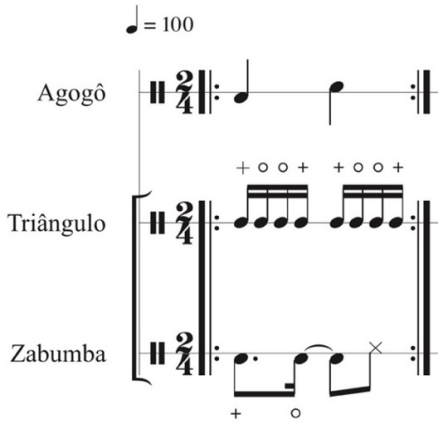


Figura 23: Padrão básico de baião com agogô, triângulo e zabumba. No agogô, o grave está representado na parte inferior e o agudo na superior da pauta. Transcrição do autor.

Na execução do baião, a média do andamento fica em torno das 100 bpm[47] (SANTOS, 2013, p.89), usando como unidade de tempo a semínima, podendo variar, para mais ou para menos, dependendo da intenção da música[48]. No exemplo a seguir (Figura 24), mostro uma variação da levada característica de baião com triângulo e agogô incluindo uma outra execução do *bacalhau* no zabumba:

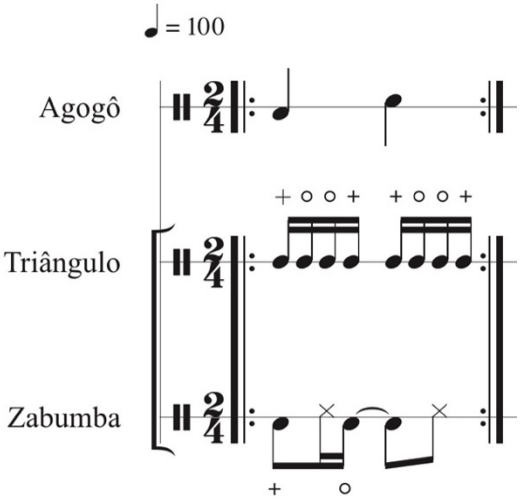


Figura 24: Variação da levada básica de baião com agogô, triângulo e zabumba. Transcrição do autor.

Antes de finalizar esta seção, gostaria de abordar um subgênero ligado ao baião, denominado xaxado, que será útil para as análises desta pesquisa. Comumente associado ao cangaço[49], o xaxado, assim como o baião, é um ritmo e um tipo de dança. Os dançarinos

[47] Batidas por minuto.
[48] Segundo Climério Santos (2013, p.89), até a década de 1950 o andamento do baião era tocado entre 80 e 120 pulsos por minuto, com uma média de 100 bpm. No entanto, com o passar do tempo, a velocidade desse andamento foi aumentando consideravelmente.
[49] Na opinião popular, cangaço é um fenômeno de transgressão coletiva ocorrido no Nordeste do Brasil que foi enquadrado como banditismo (SANTOS, 2013, p.106).

(xaxadores) dançam em duas fileiras ou aos pares, e seu passos alternam as batidas dos pés com o arrasto das sandálias no chão, o que provavelmente, originou a onomatopeia "xaxado" (SANTOS, 2013, p.106). Para clarificar a questão das diferenças entre os subgêneros, trago uma citação de Santos (2013) que fala sobre a existência de distinções rítmicas entre baião, forró, xaxado, xote[50] e coco. Nela, mesmo não sendo de total consenso entre músicos especialistas, o autor comenta que a distinção rítmica entre os subgêneros é reconhecida por todos:

> No que concerne a nomes de subgêneros e seus respectivos padrões rítmicos, mesmo nos dias atuais, não é difícil perceber divergências entre músicos do forró (entre os experts, inclusive). Contudo, há um grupo de músicos e intérpretes especializados que partilham as distinções das bases rítmicas ao redor das quais costumam ocorrer mais dissensão, como baião, forró, xaxado e coco (SANTOS, 2013, p.67).

Concordo que, certamente, há distinções rítmicas entre o baião e seus subgêneros forró, xote, xaxado e coco. No entanto, penso que ilustrar todos os padrões destes nesta seção irá fugir do escopo de minha pesquisa. Este estudo já foi realizado por Climério de Oliveira Santos no livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* (SANTOS, 2013). Neste sentido, me concentrarei somente no baião e no xaxado que irão auxiliar diretamente nas transcrições e análises propostas neste trabalho.

Buscando visualizar a diferença entre a execução do baião e do xaxado, trago os padrões deste último subgênero nos instrumentos de percussão. O xaxado, assim como o baião, é também executado em um compasso binário e seu andamento fica comumente entre 100 e 114 bpm (SANTOS, 2013, p.110). O exemplo da Figura 25 é uma levada de xaxado presente na gravação da artista Marinês intitulada "Xaxado da Paraíba" [51] do ano de 1957[52]. Aqui temos um dos padrões básicos deste ritmo com os instrumentos zabumba, triângulo e agogô.

---

[50] Para ver o músico Dominguinhos mostrando a diferença entre forró de pé de serra, arrasta-pé, baião, xote e xaxado acessar: DOMINGUINHOS. DIFERENÇA ENTRE FORRÓ DE PÉ-DE-SERRA, ARRASTA-PÉ, BAIÃO, XOTE E XAXADO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WaCYRGblKaQ>. Acesso em: 14 ago. 2019.

[51] Para escutar o xaxado com Marinês em gravação de 1957 acesse: MARINÊS. XAXADO DA PARAÍBA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FzbythCGIys>. Acesso em: 15 ago. 2019.

[52] Para saber mais sobre Marinês acesse: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. MARINÊS. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/artista/marines/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

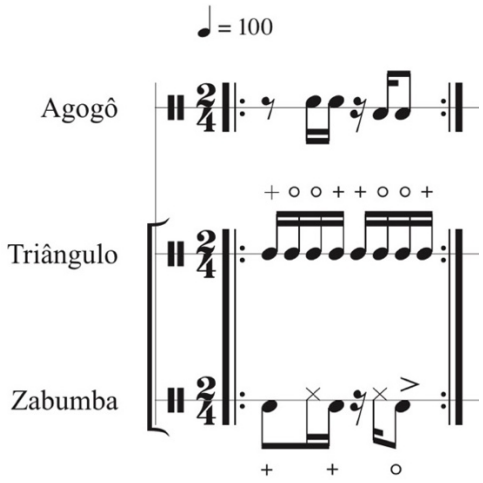


Figura 25: Padrão de xaxado no agogô, triângulo e zabumba na gravação de "Xaxado da Paraíba" (1957) de Marinês. Transcrição do autor.

Uma variação da levada básica de xaxado, ilustrada na Figura 26, é a execução do *bacalhau* na segunda semicolcheia do 1º tempo e no início do 2º tempo do compasso. É interessante notar aqui que esse padrão está em duas gravações distintas da música "Oi Eu Aqui de Novo" (Antônio Barros): a primeira com Luiz Gonzaga[53], de 1967; e a segunda com Gilberto Gil[54] em 2000. Aqui apresento o xaxado no pentagrama somente com triângulo e zabumba.

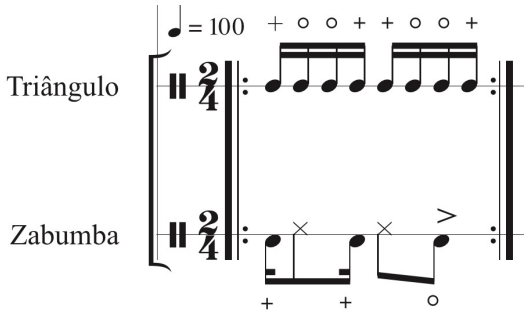


Figura 26: Variação do padrão de xaxado no agogô, triângulo e zabumba presentes na gravação de "Oi Eu Aqui de Novo" (Antônio Barros) de Luiz Gonzaga (1967) e Gilberto Gil (2000). Transcrição do autor.

Após estes exemplos pode-se notar que, no zabumba, a figura de colcheia pontuada e semicolcheia no 1º tempo permanece a mesma tanto no baião quanto no xaxado. O que muda na execução do xaxado é a adição da segunda colcheia no 2º tempo do compasso, produzindo um som aberto de timbre grave na membrana superior do zabumba (Figuras 25 e 26). Já o

[53] Para escutar a gravação do xaxado "Oi Eu Aqui de Novo", com Luiz Gonzaga acesse: LUIZ GONZAGA. OI EU AQUI DE NOVO. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/oia-eu-aqui-de-novo>. Acesso em: 15 ago. 2019

[54] Para escutar a gravação do xaxado "Oi Eu Aqui de Novo", com Gilberto Gil acesse: GILBERTO GIL. OI EU AQUI DE NOVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=htKasTl9nHM>. Acesso em: 15 ago. 2019

padrão do *bacalhau* difere bastante do baião porque, no xaxado, ele apresenta uma característica mais sincopada, sendo percutido na segunda semicolcheia do 1º tempo (Figura 26), ou na mesma posição métrica só que no 2º tempo do compasso (Figura 25).

Mais uma vez, ressalto que existem muitas variações de se executar tanto o xaxado quanto o baião. Catalogá-las aqui seria um trabalho extenso que desvirtuaria da proposta desta pesquisa. O importante é mostrar ao leitor o padrão básico do gênero e suas variantes mais recorrentes. Dito isto, convido para um passeio nas ruas do Recife para falar sobre o último ritmo nordestino que será abordado neste capítulo: o frevo de Pernambuco.

1.3 Raízes do frevo

Em uma visão mais ampla, o frevo é um fenômeno que agrega um estilo de dança e um gênero musical, assim como outros ritmos brasileiros. Desde seu aparecimento em fins do século XIX na cidade do Recife, estado de Pernambuco, o frevo sempre esteve associado às formas de celebração do carnaval. Surgido de uma produtiva relação entre música e dança, o frevo aparece entre uma das mais originais criações de mestiços vindos da baixa classe média urbana brasileira (TINHORÃO, 2013, p.161).

A música do frevo nasceu de um amálgama de gêneros que eram ouvidos no Recife no final do século XIX e início do XX como polcas, tangos, quadrilhas e maxixes. Invenção de músicos brancos e mulatos, que eram instrumentistas de bandas militares que tocavam marchas e dobrados, ou componentes de grupos de música de dança popular, o frevo fixou sua estrutura em uma poderosa evolução da música das bandas de rua, como mostrarei mais adiante nesta seção.

Entretanto, não é possível falar da música sem abordar também a dança, que ficou conhecida como *passo.* O surgimento do *passo* está associado às evoluções de capoeiristas (também chamados de capoeiras) que iam na frente das bandas de música dos quarteis do Recife a partir do final do século XIX. Esse grupo de indivíduos, munidos de espetos, que posteriormente fora substituído pela famosa sombrinha colorida, saíam na frente dos desfiles competindo entre si. Os capoeiristas participavam de uma disputa de supremacia entre as duas mais importantes bandas de música da época: a do 4º Batalhão de Artilharia, chamada de Quarto, e a da Guarda Nacional, conhecida como Espanha, por ter como mestre musical o espanhol Pedro Garrido (TELES, 2012, p.39; TINHORÃO, 2013, p.161). Segundo a

pesquisadora Rita de Cássia Araújo (1992), o *passo* apareceu devido às pessoas que acompanhavam essas bandas:

> O passo surgiu de um processo de elaboração lento e espontâneo. Os populares que acompanhavam os passeios das agremiações – mas que não pertenciam às mesmas e não participavam das ensaiadas manobras – sentiam-se contagiados pelas marchas excitantes, executadas pelas orquestras. Incorporavam o ritmo vibrante das músicas, deixavam fluir os passos da dança, quase sempre individual, a sugerir agressividade e defesa. Os movimentos ágeis e definidos dos corpos, por sua vez, retornavam aos músicos e inspiravam novos acordes, num processo incessante de troca, improvisação e criação coletivas (ARAÚJO, 1992 *apud* TELES, 2012, p.41).

A partir da competição entre as bandas militares, da evolução dos capoeiristas, e da interação dos músicos, atentos aos passos dos dançarinos, é que se forjou o frevo que conhecemos hoje. Em outras palavras, o frevo resulta de uma criação coletiva oriunda da relação entre música e dança que eclodiu em um gênero totalmente original e vibrante. Essa profunda interação entre a performance musical e a coreografia do frevo levou alguns estudiosos a levantarem questões sobre se foi a música que originou o *passo* ou se foi o *passo* que influenciou a música. Nessa perspectiva, o pesquisador pernambucano Valdemar de Oliveira (1946) indaga "se o frevo, que é música, trouxe o *passo* ou se o *passo*, que é a dança, trouxe o frevo" (OLIVEIRA, 146, p.158 *apud* TINHORÃO, 2013, p.161). Para o jornalista José Teles (2012), no seu livro *Do frevo ao Manguebeat*, pela lógica, a música sempre nasce antes da coreografia. No entanto, após investigações em jornais do início do século XX, e de conversas com pesquisadores e compositores de frevo, Teles conclui que ambos, música e dança, possam ter nascidos juntas (TELES, 2012, p.39).

Compartilhando essa visão, acredito também que a música e o *passo* evoluíram concomitantemente e que desta relação nasceu o frevo. De todo modo, foi a partir da década de 1880 que a música de rua do Recife passou a ser tocada não somente por bandas militares, mas também por fanfarras formadas por humildes trabalhadores urbanos. O espírito de criação espontânea destas pessoas na dança se estendeu também aos músicos, que não necessitavam mais se fixar em executar somente dobrados de hinos marciais (TINHORÃO, 2013, p.164). A origem do frevo como uma construção mútua entre música e dança é muito bem descrita nessa famosa citação de Valdemar de Oliveira (1985):

> Os músicos pensavam em lhe dar mais animação [ao carnaval] e a gente de pé no chão queria, isso sim, música barulhenta, impetuosa, viva, que convidasse ao esperneio, no meio da rua. Sucedeu, assim, um trabalho recíproco de ajuda, de colaboração, que esteve longe de ser feita premeditadamente. Tudo de palpite, de improviso [...]. Quando menos se viu, a música tinha ganho, ano a ano, características próprias, inconfundíveis e, do mesmo modo, a dança, que já não se parecia com nenhuma outra, nem mesmo com os passos que estavam no seu subconsciente, quando o povo começou sua invenção. Os nomes de batismo vieram muito depois de nascida a criança, já ela crescida e dona de si. A palavra *frevo* veio tarde, quando a música –

> que era uma 'marcha' para todos os efeitos – se impunha no carnaval (OLIVEIRA, 1985, p.11 *apud* TINHORÃO, 2013, p.164)

No que diz respeito ao surgimento e adoção do termo, existe uma certa congruência entre estudiosos e pesquisadores de que frevo deriva do verbo ferver. Dentre os autores que pesquisei e que concordam com essa afirmação, posso citar José Teles (2012, p.42), Luís Câmara Cascudo (1993, p.346), Maria Goretti Rocha de Oliveira (2011, p.35) e Valdemar de Oliveira (1985, p.12). Não há grande dificuldade de se entender a derivação *ferver-frever-frevo*. Na linguagem popular nordestina, ferver é também pronunciado como *frever* e, no caso de Pernambuco, significa, além de alta temperatura, agitação, rebuliço e confusão. Corroborando com esta afirmação, Leonardo V. Saldanha (2008), em sua tese de doutorado intitulada *Frevendo no Recife*, aborda esta questão fazendo uma associação do termo com a coreografia do frevo:

> A expressão ou vocábulo *frevo* se origina do verbo *ferver* e, designa *efervescência, fervorescência.* Em última instância, remete a um êxtase do movimento corpóreo em coreografia que o eleva a um certo grau de insanidade e delírio de animação. O que faz "pegar fogo", o que faz *ferver* (SALDANHA, 2008, p.26).

Estes significados de algo "pegando fogo", "fervendo" e "pulando", estão totalmente ligados ao tipo de música (e de dança) que é executada em andamentos rápidos, como é o caso do frevo. Não obstante, com relação a sua tipificação, a partir dos anos 1930, o gênero musical passou a ser categorizado não apenas com seu nome de batismo, mas em três vertentes principais: frevo-de-rua, frevo-de-bloco e frevo-canção. Apesar de assemelharem-se com relação à estrutura rítmica, essas subcategorias diferem em alguns aspectos. O frevo-de-rua[55], por exemplo, é exclusivamente instrumental. Ele é tocado pela orquestra com instrumentos de sopro e de percussão normalmente em andamentos rápidos. O frevo-de-bloco é um tipo sentimental e nostálgico de frevo que é tradicionalmente executado pelas orquestras de pau-e-corda[56], percussão e acompanhado de coral feminino. Já o frevo-canção é executado pela mesma orquestra do frevo-de-rua com a diferença que ela inclui um cantor ou uma cantora na interpretação do frevo. É relevante mencionar também que o frevo-canção surgiu de

[55] Segundo o maestro Spok da Spok Frevo Orquestra, o frevo-de-rua se subdivide em três tipos: frevo-coqueiro (destaque para as notas agudas do naipe de metais), frevo-ventania (destaque para os saxofones) e frevo-abafo (executado em uma dinâmica muito alta com intuito de "abafar" uma outra orquestra quando elas se encontram nas ruas). Para saber mais: SPOK Frevo Orquestra: Passo de anjo ao vivo. Modalidades de frevo. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007.1 DVD (100 min).

[56] Composta por instrumentos de cordas (violões de 6 e 7 cordas, banjos, cavaquinhos, violinos, bandolins) e alguns instrumentos de sopro (flautas, clarinetes, saxofones, bombardinos). Para saber mais acesse: O TEMA É FREVO. Disponível em: <https://otemaefrevo.wordpress.com/2015/06/12/aqui-o-frevo-nao-para/>. Acesso em: 20 ago. 2019.

competições que aconteceram na cidade do Recife na primeira metade do século XX visando estimular novos compositores a terem suas canções disseminadas[57] nas estações de rádio e televisão da época. Dentre os maiores expoentes desta vertente estão os compositores Capiba e Nelson Ferreira (OLIVEIRA, 2011, p.14; TINHORÃO, 2013, p.170).

Para minha pesquisa, me concentrarei no frevo-de-rua. Essa escolha se deu porque esta modalidade possui o caráter instrumental e eventualmente virtuoso, encontrada em um dos objetos de estudo deste trabalho que é a interpretação do frevo na bateria no âmbito música instrumental brasileira. Desta maneira, tecerei mais algumas considerações sobre esta categoria de frevo.

O frevo-de-rua instrumental, ou simplesmente frevo, nasceu da evolução da música tocada pelas bandas militares, como já falado anteriormente. Nesse sentido, em um primeiro momento, é possível dizer que o frevo emergiu da marcha. A própria instrumentação desses grupos à base de trombones, bombardinos, baixos, pistões, clarinetas, requintas, flautins, surdos e taróis, cuja música era chamada de *marcha*, já servia para indicar a origem marcial do frevo (TINHORÃO, 2013, p.165). Com relação ao contexto socioeconômico, o advento do frevo-de-rua resulta da chegada de trabalhadores rurais, no início do século XX, na cidade do Recife para trabalhar nas fábricas têxtil e de açúcar. Nessa perspectiva Tinhorão (2012) comenta:

> Quando, porém, a partir do início do século XX, são rompidas as relações urbanas algo feudais do Recife pela presença das indústrias têxtil e açucareira, e a cidade se enche de novas camadas de trabalhadores procedentes da zona rural, dissociados das tradições locais, esses moradores de mocambos da zona alagada permitem o advento do frevo de rua estritamente orquestral, destinado pura e simplesmente à cega libertação de energia dos pés-de-poeira (TINHORÃO, 2013, p.166).

Desta forma, no início do século XX, a música produzida pelas fanfarras em seus desfiles de carnaval já não tinha mais compromisso com o repertório que era marcial ou folclórico herdado do século XIX. Os metais podiam enfim executar colcheias e semicolcheias nas introduções que moldavam uma melodia marcada por sincopas, enquanto o ritmo produzia um balanço visivelmente inspirado nas contorções coreográficas dos corpos dos dançarinos imersos no *passo* (TINHORÃO, 2013, p.167). Não obstante, as denominadas marchas que começavam a se tornar frevos ainda não tinham a característica explosiva e efervescente que o

[57] Com relação a propagação do frevo, destaco o importante papel da gravadora Rozenblit nesse processo. Com a produção na própria cidade do Recife e o consumo interno da região Nordeste, os autores não precisavam mais participar de concursos e ter que enviar seus frevos para serem gravados no Rio de Janeiro. Discos antológicos foram produzidos pela gravadora como os álbuns em que o cantor Claudionor Germano interpreta Capiba e Nelson Ferreira. Desta forma, abriu-se um mercado para compositores, músicos e maestros, proporcionando uma revigorada no frevo que alcançou seu apogeu entre as décadas de 1950 e 1960 (TELES, 2012, p.42).

frevo-de-rua adotaria mais tarde. Com relação ao surgimento do frevo com andamento mais acelerado, Teles (2012) sugere que isto se deu pela já comentada interação entre música e dança, mas também no sentido de os músicos mudarem o andamento do desfile para não presenciarem situações de tensão promovidas pelos capoeiristas em suas disputas e evoluções na frente das bandas:

> Não é difícil imaginar que influenciados pelos capoeiristas, ou querendo livrar-se logo da situação constrangedora pelas quais não poucas vezes passavam durante o trajeto até o bairro do Recife (...), os músicos tenham alterado os compassos de seus dobrados com colcheias e semicolcheias, que lhe deram um andamento mais acelerado. Os capoeiristas, por sua vez, foram criando passos adaptados ao novo andamento das marchas (TELES, 2012, p.42).

Após estas considerações, chega-se enfim ao formato tradicional do frevo-de-rua na primeira década do século XX: música totalmente instrumental, andamento acelerado e instrumentação de fanfarra (percussão e instrumentos de sopro). Dito isto, focarei agora na formação da seção rítmica do frevo e seus padrões mais executados.

1.3.1 Instrumentos de percussão utilizados no frevo e padrões rítmicos

Os instrumentos de percussão que tradicionalmente compõe a base rítmica do frevo são o pandeiro, o surdo e a caixa-clara (caixa). A função da percussão no arranjo é manter a batida do frevo e acentuar as principais convenções e frases do naipe de metais que desenvolve motivos musicais de pergunta e resposta. Com relação ao andamento, o frevo normalmente é tocado entre 120 e 160 bpm, ou mais, dependendo do arranjo. Os frevos mais tradicionais, principalmente após a primeira metade do século XX, eram executados em 120 bpm, como por exemplo, nas composições de Capiba e Nelson Ferreira. Com o passar do tempo, o frevo foi acelerando e chegou à marca de 160 e até 180 bpm nos frevos instrumentais mais atuais (SALDANHA, 2008, p.183). Um bom exemplo dessa variação de andamento é uma série de registros fonográficos de um dos frevos pernambucanos mais famosos intitulado "Vassourinhas" (Matias da Rocha e Joana Batista Ramos). Em uma de suas primeiras gravações, cantada por Déo de Castro Barbosa[58] em 1945, este frevo foi tocado no andamento de 120 bpm, lembrando uma marcha. Já no arranjo instrumental interpretado pela Duda Orquestra[59] (Maestro Duda) na década de 1970, a música foi executada em 140 bpm.

[58] Frevo "Vassourinhas" (1945) em 120 bpm – Primeira gravação de "Vassourinhas" (Marcha nº 1) cantada por Déo e Castro Barbosa e adaptada por Almirante. Para ouvir acesse: FREVO VASSOURINHAS (1945). Disponível e <https://www.youtube.com/watch?v=fRPS-Ud-DpU>. Acesso em: 11 set. 2019.

[59] Frevo "Vassourinhas" (1970) por Duda Orquestra em 140 bpm. Para ouvir a gravação acesse: VASSOURINHA E FOGÃO. Frevo Duda Orquestra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N2aXgAhHl5s>. Acesso em: 11 set. 2019.

Finalmente, no álbum *Frevo ao vivo*[60] de 1974, é possível escutar "Vassourinhas" no andamento de 156 bpm.[61]

Voltando à percussão, farei agora uma descrição dos seus padrões tradicionais começando pelo pandeiro. Este instrumento executa uma célula praticamente constante no frevo. Com o timbre agudo das platinelas, sua função é dar uma liga entre as frases executadas pela caixa (timbre médio agudo) e a marcação de timbre grave do surdo. Interessante notar que a célula rítmica do pandeiro (Figura 27) é muito próxima do padrão executado no galope (SALDANHA, 2008, p.183).

Figura 27: Célula rítmica do pandeiro no frevo. Transcrição do autor.

O padrão do surdo apresenta uma marcação que dá a sensação de acentuação no 2º tempo do compasso binário. Isso se deve ao fato de que o músico percute um som fechado no 1º tempo (mais fraco), e no 2º, um som aberto (mais forte), como mostra a Figura 28. Segundo Saldanha (2008, p.185), a célula rítmica do surdo é uma herança do dobrado, mas com uma acentuação invertida. Diferente da marchinha-carioca e da marcha-militar, onde o acento está no 1º tempo, no frevo, bem como no samba, o acento do surdo é movido para o 2º tempo do compasso, na figura da semínima, o que confere um diferencial com relação às marchas (SALDANHA, 2008, p.186).

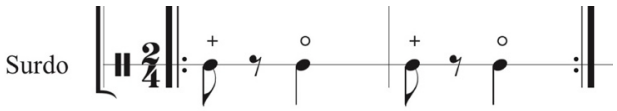


Figura 28: Célula rítmica do surdo no frevo. O sinal (+) é o som fechado (mão) e o sinal (o) é o aberto (maceta)[62]. Transcrição do autor.

A caixa é o instrumento que, no meu entender, tem uma dupla função. Além de acompanhar o naipe de sopros, imprimindo a levada com a célula rítmica característica do

[60] "Vassourinhas" (1974) em 156 bpm. Para ouvir acesse: FREVO AO VIVO (1974). Álbum Completo. Vassourinhas (Matias da Rocha e Joana Batista Ramos). Disponível em: <https://youtu.be/V7y6VqREKik?t=79>. Acesso em: 6 set. 2019.

[61] É importante ressaltar que os andamentos aqui registrados são aproximados pois há nas gravações uma variação dos mesmos.

[62] Como o foco principal da pesquisa é a interpretação do baião, do frevo e do maracatu na bateria, gostaria de ressaltar que a grafia da percussão neste trabalho ressalta prioritariamente o padrão rítmico e não indica todas as articulações possíveis da performance de cada instrumento. Para um melhor detalhamento da escrita da percussão popular ver o trabalho de Luiz D'Anunciação *A percussão dos ritmos brasileiros* (D'ANUNCIAÇÃO, 1993).

frevo, o instrumento também acentua frases musicais em uníssono com os metais[63]. Com relação à sua notação para as orquestras de frevo, trago uma curiosidade. Segundo Saldanha (2008, p.184), a escrita da caixa pode ser encontrada de três formas distintas que nem sempre mostram o padrão mais conhecido. A primeira forma (1) representa, no compasso binário, somente o rulo nas quatro colcheias em cada compasso, sem indicar os acentos característicos do frevo. Tal escrita é encontrada em partituras de antigas orquestras, pressupondo um conhecimento prévio do ritmo por parte do músico. A segunda forma (2) ilustra a célula rítmica escrita em dois compassos, com dois grupos de quatro semicolcheias em cada compasso, com as acentuações do frevo, mas sem o rulo na parte final do padrão. Este exemplo é visto na escrita para orquestra de compositores como Maestro José Menezes. A terceira forma (3) é a que representa mais fielmente a divisão rítmica do frevo com os acentos característicos e o rulo no final da célula (SALDANHA, 2008, p.184). Os tipos de notação descritos estão representados na Figura 29:

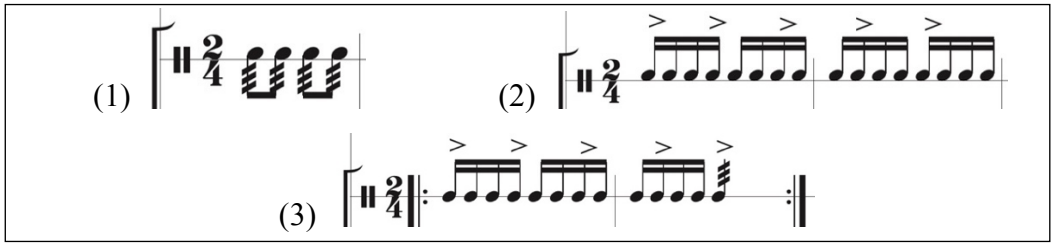


Figura 29: Tipos de notação da célula rítmica da caixa no frevo. Fonte: Tese *Frevendo no Recife* (SALDANHA, 2008, p.184).

Desta forma, juntando os padrões do pandeiro, da caixa e do surdo chega-se a uma célula padrão de frevo executada pela seção rítmica (Figura 30):

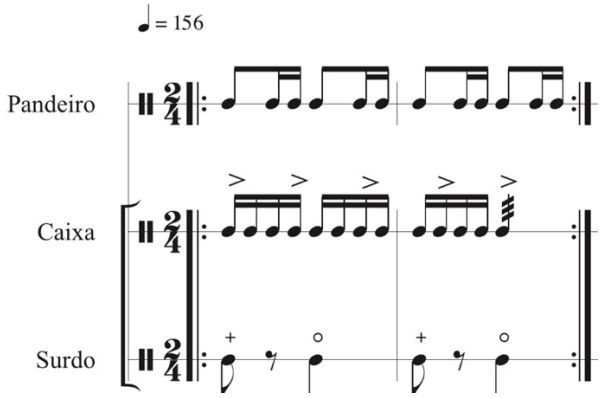


Figura 30: Seção rítmica do frevo com pandeiro, caixa e surdo. Exemplo extraído da música *Vassourinhas* (Matias da Rocha e Joana Batista Ramos) na gravação de 1999[64]. Transcrição do autor.

[63] Para ouvir este exemplo de acentuação da caixa com os metais acessar: FREVO AO VIVO (1974). Disponível em: <https://youtu.be/V7y6VqREKik?t=185>. Acesso em: 6 set. 2019.

[64] VASSOURINHAS-Frevo de rua. Os melhores do século (vol.1). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7UzreFbV2hI&list=PLXGWX56wS5woKsqgGmfYYpM-lN8tbzNl4>. Acesso em: 6 set. 2019

Após a escuta de várias gravações de frevo-de-rua, inclusive registros ao vivo, pude notar uma variação na levada da caixa. Ela é executada em dois compassos com um grupo de quatro semicolcheias no 1º tempo e um rulo no 2º tempo. Este exemplo pode ser encontrado na introdução e durante a execução do frevo "Último dia" (Levino Ferreira) no álbum *Frevo ao vivo* de 1974[65] (Figura 31).

Figura 31: Variação da levada de caixa no frevo com rulo no 2º tempo. Transcrição do autor.

Na mesma gravação, a levada do frevo tem uma outra variante da célula rítmica da caixa com a inclusão de acentos no grupo de quatro semicolcheias no 1º tempo do compasso, conforme Figura 32:

Figura 32: Variação da levada de frevo com rulo no 2º tempo na música "Último Dia" (Levino Ferreira), gravação ao vivo de 1974[66]. Transcrição do autor.

Acredito que as possíveis variações da batida da caixa no frevo, que são executadas pelos músicos na atualidade, não diferem muito dos exemplos elencados aqui. Não obstante, farei algumas considerações a respeito destas derivações no capítulo sobre a adaptação do frevo na bateria, principalmente na questão da interpretação do rulo. Por hora, penso que o frevo já esteja bem representado com relação aos padrões básicos da seção rítmica. Dito isto, convido agora para uma última reflexão sobre gênero musical antes de finalizar este capítulo.

Após investigar o maracatu, o baião e o frevo, retorno ao conceito de gênero musical**,** apresentado na introdução, pois agora posso refletir com mais propriedade sobre as

[65] FREVO AO VIVO (1974). Álbum Completo. Introdução do frevo Último dia (Levino Ferreira). Posição: (3:00 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V7y6VqREKik>. Acesso em: 6 set. 2019
[66] Idem nota 63.

regras propostas por Franco Fabbri (1980) no sentido de compreender a consolidação destes ritmos como gêneros musicais populares. Saliento também que procurarei me ater somente àquelas que melhor se relacionam com a minha pesquisa: Regras Formais e Técnicas, Semióticas, Comportamento e Sociais e Ideológicas. Vamos a elas.

As Regras Formais e Técnicas, que tratam dos aspectos formais e estruturais, incluindo as técnicas de execução do instrumento e da performance, podem ser identificadas em todos os gêneros musicais que foram elencados. De uma maneira geral, posso pensar que elas estão associadas ao reconhecimento e à assimilação dos padrões rítmicos característicos de cada gênero. Gostaria de ressaltar que, juntamente com o ritmo, é importante considerar também os aspectos relacionados à melodia e à harmonia na aplicação das Regras Formais e Técnicas no reconhecimento de um gênero musical. No entanto, irei me concentrar na questão rítmica que é o foco deste capítulo. Não irei listar novamente todas as células específicas dos instrumentos de percussão, mas destacarei aquelas que, na minha visão, realmente identificam cada gênero musical e comungam com as Regras Formais e Técnicas. No maracatu, o som produzido pela execução das alfaias de Marcação (Melê), com a execução dos acentos característicos na segunda nota após a pausa de semicolcheia dos 2º, 3º e 4º tempos do compasso quaternário, leva o ouvinte a um reconhecimento imediato do gênero. No baião, tais regras podem ser perfeitamente associadas com a execução do padrão básico do zabumba que demonstra a sua batida caracteristicamente sincopada que possibilitou sua sedimentação e propagação. Com relação ao frevo, o padrão executado pela caixa, com os acentos e rulo típicos, se encaixa nas Regras Formais e Técnicas pelo fato desta célula identificar ritmicamente o gênero. É claro que a resultante sonora da execução dos outros instrumentos de percussão (surdo e pandeiro) é igualmente importante. Contudo, acredito que o padrão da caixa é o que realmente marca e caracteriza o frevo.

As Regras Semióticas, associadas aos códigos (explícitos ou não) que criam uma relação entre a expressão de um evento musical e o seu conteúdo, na minha opinião, estão bem claras no maracatu, no baião e no frevo. Penso que estes gêneros possuem um código expressivo característico, ou seja, um código de significado bem delineado. Com um olhar mais amplo, em uma perspectiva semiótica, os signos ligados ao festejo e à dança estão relacionados aos três gêneros estudados. Desta forma, posso afirmar, por exemplo, que o maracatu e o frevo estão sob um signo ligado aos festejos do Carnaval. Em outras palavras, estes dois gêneros têm sua significação regida pelas Regras Semióticas na construção do seu significado quando são associados ao referido festejo popular. O baião, por sua vez, não está comumente ligado ao

movimento carnavalesco, no entanto, ele está sim sob o signo da dança (como o xaxado), do mesmo modo que o frevo tem essa significação bem acentuada com a coreografia representada pelo *passo*. No caso do maracatu, o signo da dança está ilustrado na evolução dos cortejos nos desfiles das nações de maracatu que são oriundos dos autos dos Congos como visto no início deste capítulo.

As Regras de Comportamento, relacionadas às reações comportamentais e psicológicas do músico (artista) e da plateia, descrevem a mensagem transmitida pelo tipo de atitude, comportamento e identidade visual dos músicos e a sua identificação pelo público. Desta maneira, os símbolos que caracterizam um artista, como por exemplo, Luiz Gonzaga, no caso do baião, o identificam diretamente com a população do sertão nordestino. Isso mostra uma "sinceridade" na imagem social correspondente à sua área de consumo (FABBRI, 1980, p.2). Além do baião, posso dizer também que o comportamento dos músicos e da plateia nas evoluções do *passo* dos foliões ao som das orquestras de frevo e nos cortejos das nações de maracatu, auxiliou na construção da imagem e da cultura nordestina que foi sendo consolidada através de símbolos e comportamentos associados a estes e tantos outros gêneros musicais do Nordeste.

Por fim, as Regras Sociais e Ideológicas são aquelas que descrevem os aspectos sociológicos e ideológicos presentes em um gênero musical. Nesse ponto posso destacar as informações de caráter social dos gêneros estudados que fazem parte desse conjunto de regras. Se levarmos em consideração que "todo gênero é definido por uma comunidade de estrutura variável que aceita as regras e cujos membros participam de várias formas durante o curso de um evento musical" (FABBRI, 1980, p.5); a sua aceitação e participação está ligada a uma noção de pertencimento por parte de uma determinada classe ou grupo social. Nessa perspectiva, a música, a dança e o cortejo do maracatu podem ser pensados como uma forma de legitimar e consolidar socialmente a cultura africana no Brasil através do gênero musical. Já no frevo, que foi fruto da criação de personagens mestiços vindos da baixa classe média urbana da cidade do Recife, a relação social entre músicos e populares possibilitou o surgimento tanto da música quanto da dança do frevo. O gênero do baião, por sua vez, possui um laço social muito forte com as camadas populares. Sua música, o tema das letras e a estética visual dos artistas criaram uma profunda identificação com a raiz da cultura nordestina.

As reflexões sobre gênero musical e a pesquisa que abarcou a origem do maracatu, do frevo, do baião, seus instrumentos de percussão e padrões característicos, me possibilitaram pensar sobre a importância de se investigar a performance dos ritmos nordestinos de maneira

mais abrangente. O entendimento do conceito proposto por Fabbri (1980) me forneceu uma base de compreensão que será útil nas transcrições e análises musicais que englobam o estudo da interpretação dos gêneros baião, frevo e maracatu nas performances dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Nesse sentido, acredito que demonstrar, primeiramente, a adaptação do maracatu, do frevo e do baião na bateria enriquece o escopo da presente pesquisa na área da performance musical. Este é o tema que abordarei no segundo capítulo.

CAPÍTULO 2
A ADAPTAÇÃO DO MARACATU, DO BAIÃO E DO FREVO NA BATERIA E AS PERFORMANCES DE BATERISTAS NO CENÁRIO MUSICAL ENTRE 1950 E 1980

Após a investigação do capítulo anterior, abordo nesta seção as possibilidades de reprodução das células rítmicas dos instrumentos de percussão do maracatu, do baião e do frevo na bateria de forma a serem executadas por um único músico. Minha intenção aqui não é estabelecer e endossar uma única maneira de adaptação, mas sim lançar luz sobre alguns exemplos recorrentes em materiais didáticos e em determinadas gravações de grupos e artistas ligados aos ritmos nordestinos, a fim de relacioná-los, posteriormente, com as análises presentes no último capítulo desta tese.

No que se refere à adaptação dos ritmos selecionados na bateria, além de me apoiar na bibliografia sobre o tema, trago um estudo sobre a possibilidade de uma síntese rítmica dos gêneros elencados. Nesta perspectiva, busquei inspiração em pesquisas sobre as manifestações musicais que fazem uso de um padrão ritmo referencial, cujo termo ficou conhecido como *time line* (NKETIA,1974).

Na parte final deste capítulo, elenco algumas adaptações de bateristas que colaboraram com orquestras populares e artistas relacionados aos ritmos nordestinos em gravações delimitadas entre os anos de 1950 e 1980, onde foco a execução do maracatu, do baião, e do frevo na bateria. Meu intuito foi destacar determinadas performances que se inserem em um contexto musical onde a execução destes gêneros era feita de um modo mais padronizado, diferentemente das interpretações no âmbito da música de improvisação (DIAS, 2013, p.88), como mostrarei nos próximos capítulos. Minha ideia foi, justamente, obter um ponto referencial deste tipo de interpretação que emula mais claramente os instrumentos de percussão na bateria, em um âmbito musical anterior e concomitante à consolidação da música instrumental brasileira configurado a partir dos anos 1970 (BAHIANA, 2005, p.1). Deste modo, optei por iniciar meu recorte temporal nos anos 1950, década das primeiras adaptações de baião na bateria (GALVÃO, 2015, p.30), indo até o início dos anos 1980, período em que se concentram as primeiras análises musicais do capítulo 5. Desta forma, obtive referências de adaptações não somente de materiais didáticos, mas também de execuções mais padronizadas que foram úteis ao entendimento das análises propostas nesta pesquisa.

Não obstante, antes de iniciar esta seção, gostaria de explicitar que o presente capítulo que trata das adaptações de determinados ritmos nordestinos na bateria é destinado não somente aos bateristas, mas também aos demais instrumentistas, compositores e pesquisadores

interessados em entender melhor o processo de reprodução destes ritmos no referido instrumento. Para aqueles que consideram o assunto da adaptação destes gêneros musicais na bateria como uma matéria já consolidada, sugiro uma leitura breve, se detendo nos eventuais tópicos de interesse.

2.1 Adaptação dos gêneros musicais maracatu, baião e frevo na bateria

Uma das formas mais usuais de adaptação de gêneros musicais brasileiros na bateria é reproduzir, de maneira mais acurada possível, os padrões característicos dos instrumentos de percussão. Apesar dessa adaptação não seguir uma metodologia padronizada, boa parte dos autores que estudei convergem para, pelo menos, um ponto em comum. Nas adaptações, eles salientam os principais padrões e acentos rítmicos nas peças da bateria de modo que a resultante sonora reforce as características de cada gênero musical. Corroborando com este assunto, o autor e baterista pernambucano Cassio Cunha (2011), no seu livro *Acentos rítmicos brasileiros*, faz uma seleção de determinados padrões encontrados em diversos ritmos nacionais e que são baseados nos acentos predominantes em cada manifestação (CUNHA, 2011, p.11).

Um outro aspecto em congruência com alguns estudiosos do tema, como bem apontou Carlos Eduardo Sueitt Garanhão (2019) ao citar Alexandre Damasceno (2016), é com relação à premissa de adaptar instrumentos de percussão popular brasileira para a bateria levando em consideração os timbres. Resumidamente, este procedimento seria o de "[...] imitar o timbre do instrumento de percussão utilizando as peças de uma bateria convencional" (DAMASCENO, 2016, p.49 *apud* GARANHÃO, 2019, p.30).

Seguindo nessa linha, o também baterista e professor Zequinha Galvão (1998), autor de *Prática de bateria,* propõe diversos estudos e adaptações de gêneros musicais brasileiros no instrumento e vai um pouco mais além, falando sobre a necessidade de se estabelecer um padrão base para identificar os nossos ritmos. Para tanto, ele escolhe o bumbo da bateria como uma peça de referência na execução desses padrões: "Encontraremos, identificados pelo bombo [bumbo] principalmente, desenhos que em sua grande maioria, representam os ritmos brasileiros: samba, xaxado, baião e outros" (GALVÃO, 1998, p.34).

Concordo em parte com a afirmação de Galvão (1998) de escolher o bumbo, peça com o timbre mais grave da bateria, como uma boa estratégia de síntese para demarcar um determinado ritmo. Entretanto, acredito que essa metodologia não funciona para todos os gêneros musicais brasileiros, pois em alguns gêneros as células rítmicas características são executadas por instrumentos de timbre médio ou agudo. Por exemplo, o baião e o maracatu

possuem na sua base rítmica instrumentos de percussão de timbre grave (zabumba e alfaias) que executam padrões sincopados com dinâmica forte. Por consequência, estes gêneros podem ser prontamente reconhecidos pelo ouvinte, de uma maneira geral, quando os referidos instrumentos são tocados. Na adaptação destes ritmos, a execução dos padrões do zabumba do baião e da alfaia do maracatu no bumbo da bateria é, certamente, uma boa maneira de caracterizá-los de forma sumária. Já no frevo, no meu entender, o reconhecimento rítmico é mais direto a partir de outros instrumentos de percussão como a caixa. Seu timbre, de frequência média, executa um padrão que contempla acentos e rulos característicos. Desse modo, na sua adaptação, a caixa da bateria é a peça que ocupa o lugar de instrumento síntese do gênero, e não o bumbo.

Ampliando um pouco mais o raciocínio, no sentido de proporcionar uma marcação rítmica, Sergio Gomes (2008) aponta que a combinação do bumbo com o contratempo com pé forma uma espécie de base rítmica sobre a qual se fundamenta boa parte das adaptações dos ritmos brasileiros para a bateria (GOMES, 2008, p.4). Neste sentido, é possível chegar a uma rápida conclusão com relação à adaptação de gêneros musicais brasileiros na bateria. É preciso estudar e conhecer bem os instrumentos de percussão, que tradicionalmente executam estes gêneros, para se determinar quais células rítmicas são características ou predominantes para se fazer uma reprodução mais apurada. Só assim, será possível pensar em qual peça, ou quais peças da bateria estas células serão executadas a título de obter um padrão síntese e uma execução padronizada do gênero. Não obstante, considero válida a afirmação de Zequinha Galvão (1998) com relação ao uso do bumbo na síntese rítmica do maracatu e do baião, e seguirei por esse caminho nas adaptações destes na bateria.

Refletindo um pouco mais sobre a questão de sínteses rítmicas de gêneros musicais, para usá-las como referências sonoras na adaptação para a bateria, me conecto, de alguma forma, com trabalhos que versam sobre manifestações musicais que utilizam uma espécie de padrão ritmo guia. Assim, trago estudos musicológicos que investigam a estrutura da música africana e que revelam a existência de uma base rítmica referencial conhecida como *time line* ou “linhas guia”. No entanto, friso que não pretendo fazer uma associação direta desse conceito com as adaptações, mas, com certeza, a *time line* servirá como um bom ponto de partida no entendimento de uma referência teórica para a padronização no instrumento. Vamos ao conceito.

Em linhas gerais, a *time line* seria um padrão-guia que fornece uma referência sonora-rítmica para a execução musical. Esse termo aparece bem definido no livro *The Music*

of Africa, do compositor e etnomusicólogo ganense J.H. Kwabena Nketia (1974), que diz que a *time line*: "[..] pode ser definida como um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade[67]" (NKETIA, 1974, p.132). Neste sentido, Carlos Sandroni (2012) comenta que em diversos repertórios da música africana subsaariana, as *time lines* ou "linhas-guias" são representadas pelas palmas ou por instrumentos de percussão de timbre agudo como os idiofones (gonguê ou agogô[68]). Eles funcionam como um orientador sonoro permitindo a coordenação geral quando a música é executada com as suas polirritmias complexas. Essas "linhas-guias" têm especial predileção por fórmulas assimétricas que são, então, repetidas em ostinato estrito do início ao fim de certas peças (SANDRONI, 2012, p.19).

O entendimento desse conceito é convergente mesmo quando outros autores utilizam terminologias distintas. Nas pesquisas sobre música africana, além do termo *time line,* usado por Nketia (1974), Godfried Toussaint (2003) e Simha Arom (2004); esses padrões rítmicos são chamados de *African Signature Tune* ou de *Standart Pattern* por A. M. Jones (1961). Na tradução do termo para a língua portuguesa, Tiago de Oliveira Pinto (2009) entende a *time line* como linha rítmica ou ritmo guia (AROM, 2004; JONES, 1961; TOUSSAINT, 2003; NKETIA, 1974; OLIVEIRA PINTO, 2009 *apud* CARVALHO, 2011, p.56). Independente da terminologia utilizada na literatura é pertinente sublinhar que a *time line* exerce um protagonismo na estruturação de alguns tipos de música africana tanto para músicos quanto para dançarinos, como mostra essa fala de Gerhard Kubick (1979), citado por José Alexandre Carvalho (2011):

> Os padrões das *time lines* são tão importantes estruturalmente nos tipos de música africana neles baseada, que nós podemos com certeza chamá-los de coluna vertebral dessas músicas. Eles são padrões de orientação, dirigindo e agrupando a dinâmica da movimentação, sendo que os músicos e dançarinos dependem deles [...] (KUBICK, 1979, p.18-19 *apud* CARVALHO, 2011, p. 70).

A importância dada à *time line,* no sentido de orientação rítmica, pode ser salientada também em outras manifestações musicais de origem africana nas Américas, como no caso da *clave* na música cubana (CARVALHO, 2011, p.1) e em alguns exemplos da música afro-brasileira. Seguindo nesse raciocínio, recordando os estudos do capítulo anterior sobre os instrumentos de percussão do maracatu, é possível identificar a *time line*, ou ritmo guia, na

---

[67] "*It [the time line] may be designed as a rhythmic pattern in additive or divisive form, embodying the basic pulse or regulative beat as well as the density referent*" (NKETIA, 1974, p.132). Tradução do autor.

[68] Agogô é um termo utilizado pelos povos Yoruba, Igala e Edo da Nigéria para definir um sino golpeado sem badalo. O agogô Yoruba pode ser de campana única ou dupla, sendo golpeado com uma vara de metal. Fonte: LABORATÓRIO DE ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS-LABEET-UFPB. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/acervos/categorias/idiofones/agogo>. Acesso em:17 mar. 2022.

execução dos padrões do gonguê que, como foi dito, orienta os demais músicos na performance dos baques sincopados do maracatu. Não pretendo me aprofundar em demasiado neste tema e dissertar sobre uma possível presença e aplicação da *time line* na música brasileira, visto que este assunto desviaria muito do meu escopo. Esta discussão já foi levantada nos trabalhos de Sandroni (2012, p.19) e Carvalho (2011, p.77). No entanto, o conceito da *time line* me serve como modelo base de síntese e orientação rítmica que levo para as padronizações dos gêneros musicais nordestinos na bateria.

Partindo do entendimento da *time line* como um padrão rítmico orientador, opero com este conceito de maneira preliminar com o objetivo de buscar um pulso básico característico dos gêneros musicais estudados. Nesse sentido, levanto uma breve questão. Se fosse necessário tocar uma única peça da bateria na qual se pudesse reconhecer de imediato um gênero musical, qual seria o padrão rítmico a ser executado? Refletindo sobre uma possível resposta, isso dependeria, em um primeiro momento, do gênero musical em questão pois poderá haver mais de um padrão, ou seja, dois padrões que identificam um determinado gênero. Por exemplo, no caso do samba, posso pensar em duas células características que funcionam como padrões síntese: a célula do tamborim (tocada no aro da caixa da bateria) e a do surdo (traduzida no bumbo).

De todo modo, voltando o foco para os gêneros musicais pesquisados nesta tese, proponho então, perceber e determinar as células que, de alguma maneira, são uma espécie de chave rítmica do frevo, do baião e do maracatu na adaptação para a bateria. Desta forma, seria mais pertinente pensar em uma redução rítmica do gênero e denominar estas células de *padrão rítmico guia* ou simplesmente de um *padrão-guia* de cada gênero. Friso que esta sugestão terminológica não é no sentido estrito de se ter uma célula orientadora que se repete em ostinato para dar suporte musical, como no caso da *time line*. O *padrão-guia* funcionaria como uma referência rítmica do gênero musical salientando os padrões inerentes e característicos com o intuito de um pronto reconhecimento auditivo e de performance. Por consequência, o *padrão-guia* atuaria como uma base sólida para a adaptação e padronização de um determinado gênero musical.

Os instrumentos de percussão que derivam o *padrão-guia* podem variar de acordo com a sua função e seu timbre. Por exemplo, a célula sincopada da alfaia, com sua característica de marcação, se torna o *padrão-guia* do maracatu na bateria (Figura 33). A célula do zabumba seria o *padrão-guia* do baião (Figura 34). A rítmica da caixa no frevo deriva o seu respectivo *padrão-guia* (Figura 35).

Figura 33: *Padrão-guia* do maracatu.

Figura 34: *Padrão-guia* do baião.

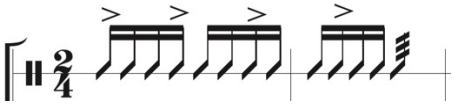


Figura 35: *Padrão-guia* do frevo.

Este tipo de reflexão, de uma síntese rítmica, conforme proposto com o *padrão-guia*, me auxilia no entendimento geral do gênero musical quando penso em sua adaptação na bateria. É claro que a padronização se completa quando são executados, concomitantemente, os demais padrões da percussão nas outras peças do instrumento. Assim, tem-se a levada ou a batida propriamente dita. Não obstante, minha intenção com o *padrão-guia* é obter uma base rítmica referencial de cada gênero.

Antes de seguir para as adaptações propriamente ditas, apresento a notação da bateria na pauta que adoto neste trabalho. Minha escolha foi por uma representação que considero bastante usual, pois se encontra de maneira praticamente uniforme em programas de editoração musical e materiais didáticos voltados para ensino e aprendizagem do instrumento (CUNHA, 2000; DOEZIMA,1986; GALVÃO, 2010). A Figura 36 ilustra a escrita da bateria no pentagrama com uma configuração padrão: bumbo, caixa, tom-tom agudo e grave, surdo, pratos de contratempo (*hi-hat*[69]), condução (*ride*), ataque (*crash*) e contratempo (*hi*-hat) com pé. Exceções a esta notação serão sinalizadas diretamente nas respectivas figuras ao longo do trabalho.

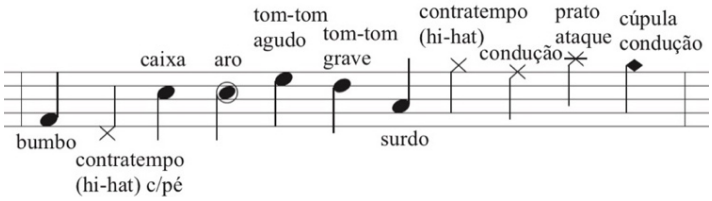


Figura 36: Notação para bateria.

2.1.1 Maracatu na bateria

De modo geral, a adaptação do maracatu para bateria engloba principalmente as células rítmicas dos seguintes instrumentos de percussão: alfaia, gonguê (agogô), caixa e tarol.

[69] Denominação em inglês para os pratos de choque da bateria. Consiste em um par de pratos, que tocam um contra o outro e que são operados por um suporte (máquina) acionado por pedal (ALDRIDGE, 1994, p.18). No meio musical brasileiro é também denominado de prato de contratempo ou chimbal (GALVÃO, 2015, p.25).

Considerando a levada do maracatu de baque virado, ilustrarei a execução desses padrões nas peças da bateria que mais se aproximam sonoramente com a percussão. Começo traduzindo os padrões da alfaia. Tomando o instrumento de timbre mais grave deste gênero, destaco somente o padrão da alfaia de Marcação (Melê) do maracatu de baque virado, onde se tem os acentos sincopados característicos na segunda nota dos 2º, 3º e 4º tempos do compasso (Figura 37). Focando somente as notas acentuadas, obtemos o pulso básico que me fornece o *padrão-guia* do maracatu (Figura 38).

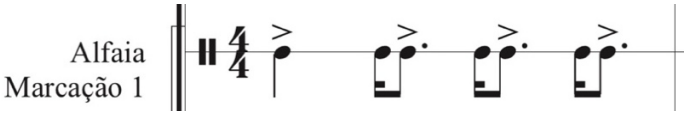


Figura 37: Padrão rítmico da alfaia de marcação (Melê) no maracatu de baque virado. Fonte: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005). Transcrição do autor.

Figura 38: *Padrão-guia* do maracatu.

Transpondo o *padrão-guia* do maracatu para o bumbo, levando em conta a execução dos acentos principais da alfaia, pode-se obter uma boa síntese do maracatu somente nesta peça da bateria (Figura 39).

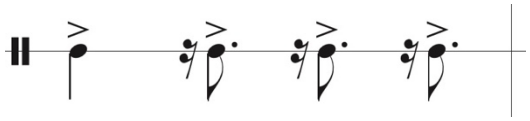


Figura 39: Adaptação do *padrão-guia* do maracatu no bumbo da bateria. Transcrição do autor.

Focando agora um dos padrões do gonguê (Figura 40), os timbres graves e agudos dessa campana podem ser reproduzidos, respectivamente, no corpo do prato de condução e na sua cúpula (Figura 41). Um outro recurso sonoro é reproduzir esse padrão utilizando um agogô de duas campanas ou um *cowbell* adaptado, fazendo a diferenciação dos sons no corpo e na borda do instrumento.

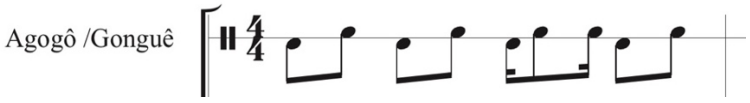


Figura 40: Padrão rítmico do gonguê no maracatu. Linha inferior (som grave), linha superior (som agudo). Fonte: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005, p.48). Transcrição do autor.

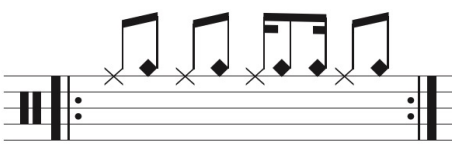


Figura 41: Adaptação do padrão rítmico do gonguê (agogô) no prato de condução da bateria. A figura (X) representa o corpo (som grave) e a figura (◆) a cúpula do prato (som agudo). Transcrição do autor.

No caso da variação do padrão do gonguê (Figura 42), para dar mais proximidade com a sonoridade original do idiofone[70], sua execução na bateria é feita somente na cúpula do prato de condução pois nesta célula não há variação de sons graves e agudos (Figura 43).

Figura 42: Variação do padrão rítmico do gonguê no maracatu.

Figura 43: Adaptação da variação do padrão rítmico do gonguê (agogô) na cúpula do prato de condução. Transcrição do autor.

Os padrões da caixa-de-guerra e do tarol no maracatu de baque virado são destacados pela subdivisão em semicolcheia e pelos seus acentos que coincidem parcialmente com os padrões do gonguê (Figuras 44) e da alfaia (Figura 45). Por sua vez, estes são sintetizados na caixa da bateria em uma única célula rítmica (Figuras 46 e 47). As acentuações podem variar de acordo com o padrão escolhido, mas de modo geral, é encontrado o acento da segunda semicolcheia dos 3º e 4º tempos do compasso.

Figura 44: Padrão rítmico da caixa-de-guerra no maracatu executado com mãos alternadas. Fonte: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005). Transcrição do autor.

Figura 45: Padrão rítmico do tarol no maracatu executado com mãos alternadas. Fonte: *Batuque Book Maracatu* (SANTOS; RESENDE, 2005). Transcrição do autor.

Figura 46: Adaptação do padrão de caixa de maracatu na bateria executado com mãos alternadas e com rulo de pressão nos acentos. Fonte pesquisada: GALVÃO (1998, p.77). Transcrição do autor.

[70] Idiofone é o instrumento cujo som é obtido pela sua própria solidez e elasticidade, sem necessitar de tensão de membranas, ar ou cordas. Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA-UFPB. LABORATÓRIO DE ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS-LABEET. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/acervos/categorias/idiofones>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Figura 47: Variação da adaptação do padrão de caixa de maracatu na bateria executado com mãos alternadas e com rulo de pressão. Fonte pesquisada: *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.189). Transcrição do autor.

Um detalhe que chamo atenção é para o uso do rulo de pressão executado com uma das mãos, somente na execução dos acentos nas Figuras 46 e 47. Nas nações de maracatu estudadas no capítulo 1, não observei a utilização desse recurso na percussão. Não obstante, no baque do grupo Maracatu Nação Pernambuco, registrado no CD *Maracatu Nação Pernambuco* de 1993, é possível notar o rulo de pressão nos acentos da caixa e do tarol[71] durante a batida. Na adaptação para bateria, esse recurso é utilizado em boa parte dos exemplos pesquisados (CUNHA, 2000, p.79, GALVÃO, 2010, p.8; GALVÃO, 1998, p.77; ROCHA, 2005, p.189). De todo modo, não é possível saber uma razão específica para este fato, mas posso fazer algumas suposições. A primeira seria que o uso, na bateria, da técnica de rulo de pressão com uma das mãos executando na caixa os acentos do maracatu, poderia traduzir o som das esteiras das caixas-de-guerra e dos taróis das nações (ativadas por simpatia ou por toques não simultâneos causando um efeito de *flam*[72]); simulando em um único tambor várias caixas sendo tocadas ao mesmo tempo. A segunda suposição seria uma forma de transmitir e emular o som da palavra *maracatu* na bateria. Ela contém quatro sílabas (ma-ra-ca-tu) que possuem exatamente a mesma subdivisão de quatro notas do grupo de semicolcheias no padrão rítmico da caixa do maracatu (Figuras 44 e 45). Na execução da caixa da bateria, o rulo de pressão na segunda semicolcheia (Figura 46) dos 2º, 3º e 4º tempos, coincide justamente com a segunda sílaba da palavra (*ma-**ra**-ca-tu*), criando esta síncope da célula rítmica nessa peça do instrumento.

Finalmente, juntando os padrões de bumbo, caixa, prato e contratempo com pé, tem-se uma adaptação do maracatu de baque virado na bateria. De princípio há dois tipos básicos de batida: a primeira, executada com a caixa (Figuras 48 e 49); e a segunda com o prato de condução reproduzindo os padrões do gonguê (Figuras 50 e 51), conforme visto em materiais didáticos sobre o tema (CUNHA, 2000, GALVÃO, 1988; GALVÃO, 2010).

---

[71] Para escutar o CD do Maracatu Nação Pernambuco, acessar: MARACATU NAÇÃO PERNAMBUCO 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u_lztpW1R6I>. Acesso em: 1 out. 2019.

[72] Termo que vem da linguagem dos rudimentos, significando a combinação de uma nota principal e uma apojatura.

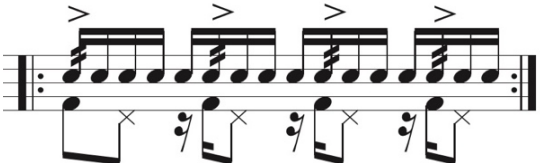


Figura 48: Levada de maracatu na bateria com caixa. Fontes pesquisadas: *IPC* (CUNHA, 2000, p.79); *Prática de Bateria* (GALVÃO, 1998, p.77) e *Creative Brazilian Drumming* (GALVÃO, 2010, p.12). Transcrição do autor.

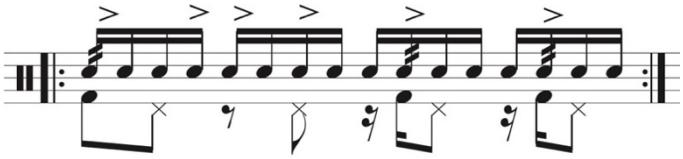


Figura 49: Variação da levada de maracatu na bateria com caixa. Fonte pesquisada: *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.189). Transcrição do autor.

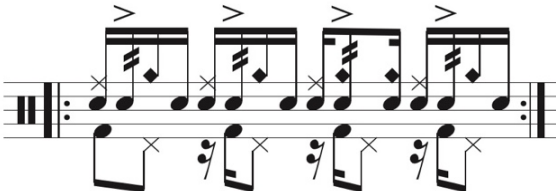


Figura 50: Levada de maracatu na bateria com prato de condução simulando o gonguê. Fontes pesquisadas: *IPC* (CUNHA, 2000, p.79) e *Creative Brazilian Drumming* (GALVÃO, 2010, p.9). Transcrição do autor.

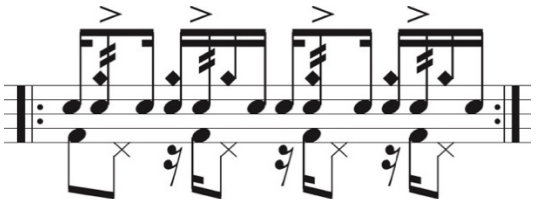


Figura 51: Levada de maracatu na bateria com cúpula do prato de condução simulando o gonguê. Fonte pesquisada: *IPC* (CUNHA, 2000, p.80). Transcrição do autor.

Sob a perspectiva da performance, a execução dessas adaptações na bateria apresenta um certo grau de dificuldade, pois requer um bom nível de coordenação e independência por parte do instrumentista. Não obstante estas referências serem de estudos relativamente recentes (final dos anos 1990 e início dos 2000), gostaria de abarcar também um relevante trabalho de período anterior. Trata-se de uma publicação de Edgard Rocca lançada em meados dos anos 1980.

Edgard Nunes Rocca (1930-1996), conhecido como Bituca, foi baterista, percussionista, professor e autor. Lecionou na Escola Brasileira de Música e foi um dos fundadores do curso de percussão sinfônica da Escola de Música Villa Lobos no Rio de Janeiro em meados dos anos 1970 (TULIO; SULPICIO, 2016, p.12). Bituca foi responsável pela formação de diversos músicos importantes como os bateristas Márcio Bahia, Fernando Pereira

(GALVÃO, 2015, p.53 -57), Jurim Moreira[73], entre outros. Em 1985, após anos de pesquisa e atuação no meio musical, ele lançou o livro *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. Com adaptações para bateria* (ROCCA, 1985). Segundo o baterista, professor e autor Guilherme Gonçalves[74], fundador da escola e produtora musical Rio Percussão, este livro de Edgard Nunes Rocca (Bituca) foi provavelmente um dos primeiros métodos a serem publicados no país sobre bateria e percussão abordando as diversas adaptações dos ritmos brasileiros no instrumento. Mesmo não tendo como averiguar com exatidão esta informação, acredito que este trabalho seja bastante relevante se considerarmos que Rocca já lecionava este material bem antes da data de sua publicação (1985), como informou o baterista Márcio Bahia em entrevista para minha pesquisa de mestrado, afirmando que estudou com Bituca na Escola Villa Lobos em 1976 (GALVÃO, 2015, p.57).

Dito isto, elenco algumas adaptações do livro de Edgard Nunes Rocca (Bituca). Neste trabalho, o gênero musical do maracatu é apresentado em dois estilos: maracatu de baque virado e maracatu estilizado. A diferença básica está na execução dos tambores graves da percussão (surdo e zabumba marcante[75]) que são reproduzidos no surdo e no bumbo da bateria. Estes exemplos estão ilustrados nas Figuras 52, 53, 54 e 55 que mostram, primeiramente a percussão, e em seguida a bateria.

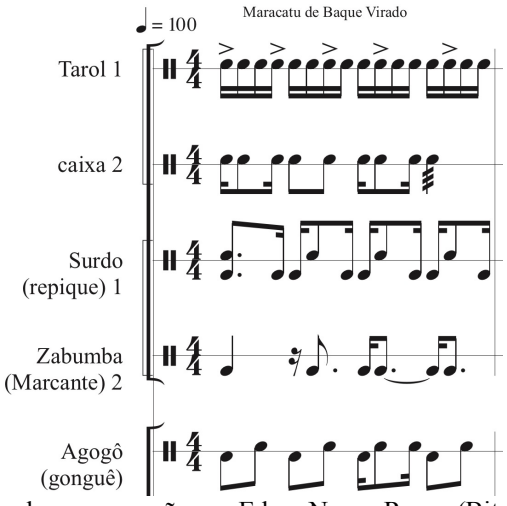


Figura 52: Maracatu de baque virado na percussão por Edgar Nunes Rocca (Bituca). Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. Com adaptações para bateria* (ROCCA, 1985, p.48).

[73] Para saber mais sobre o baterista Jurim Moreira e Edgard Nunes Rocca (Bituca) acesse: JURIM MOREIRA. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/artista/jurim-moreira/>. Acesso em: 1 jul. 2021.
[74] Para saber mais sobre as publicações de Edgard Nunes Rocca (Bituca), Guilherme Gonçalves e a Rio Percussão acesse: RIO PERCUSSÃO. PROJETOS. EDGARD NUNES ROCCA BITUCA. Disponível em: <https://www.riopercussao.com/blog.php>. Acesso em: 1 jul. 2021.
[75] O autor denomina surdo e zabumba marcante o que seria o papel das alfaias.

Figura 53: Adaptação do maracatu de baque virado na bateria por Edgar Nunes Rocca (Bituca). Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. Com adaptações para bateria* (ROCCA, 1985, p.63). D=mão direita. E=mão esquerda.

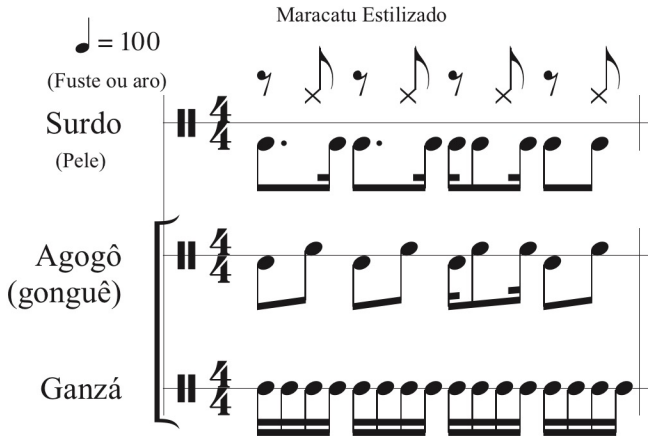


Figura 54: Maracatu estilizado na percussão por Edgar Nunes Rocca (Bituca). Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. Com adaptações para bateria* (ROCCA, 1985, p.48).

Figura 55: Maracatu estilizado na bateria por Edgar Nunes Rocca (Bituca). Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. Com adaptações para bateria* (ROCCA, 1985, p.63).

O interessante do material presente no trabalho de Rocca (1985) é que estas adaptações de gêneros musicais brasileiros na bateria estão mais de acordo com as performances de bateristas da geração anterior que atuavam em orquestras populares entre as décadas 1950 e 1970, conforme mostrarei nas transcrições de gravações dispostas no final deste capítulo.

Como dito anteriormente, os exemplos de maracatu na bateria ilustrados aqui servirão como uma espécie de referência para as análises e conclusão desta pesquisa. Neste sentido, pretendo verificar o quanto os bateristas selecionados no âmbito da música instrumental brasileira se aproximaram ou se distanciaram destas padronizações nas suas interpretações nas faixas elencadas.

2.1.2 Baião na bateria

A seção rítmica do baião é comumente constituída pelo zabumba e pelo triângulo[76]. Na sua transposição para a bateria, seus padrões são executados nas peças do instrumento de acordo com seu timbre e função. O triângulo, de sonoridade aguda, intrínseca do metal, tem função de condução rítmica. Ele é traduzido na bateria no contratempo (*hi-hat*) ou no corpo e na cúpula do prato de condução. O zabumba possui um somatório de timbres: som grave da membrana superior (maceta) e médio/agudo da inferior (*bacalhau*). Ele tem a função de marcação que proporciona o balanço rítmico sincopado característico do gênero. Este instrumento é transposto para a bateria da seguinte forma: no bumbo são tocados os padrões da maceta e na caixa (ou aro) os padrões do *bacalhau*. Em perspectiva inversa, seria como se o zabumba tivesse, conjuntamente, as funções do bumbo (maceta) e da caixa (*bacalhau*) da bateria no seu próprio instrumento.

Partindo de um exemplo básico de baião no zabumba, tem-se a maceta executando a figura rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia no 1º tempo (com ligadura), e o *bacalhau* tocando a segunda colcheia nos contratempos do 2º tempo do compasso, conforme ilustrado na Figura 56.

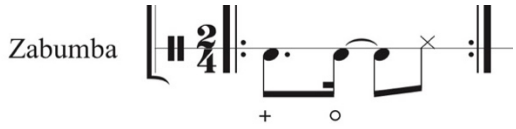


Figura 56: Padrão do zabumba no baião. Transcrição do autor.

Levando em consideração a divisão rítmica da maceta do zabumba no 1º tempo é possível obter o pulso básico que resulta na figura do *padrão-guia* do baião. Esta célula, como reforçou Barreto (2012), é a figura "referência da 'levada' do baião" (BARRETO, 2012, p.180).

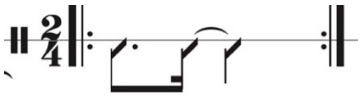


Figura 57: *Padrão-guia* do baião.

Na adaptação para a bateria, o *padrão-guia* do baião é transportado para o bumbo. É importante dizer que devido ao som normalmente seco e abafado dessa peça da bateria, comumente, não é possível se obter o mesmo som aberto[77] do zabumba. Neste caso, a ligadura

[76] Incluindo eventualmente o agogô. Para saber mais, ver nesta tese: Capítulo 1, Seção 1.2.1 Instrumentos de percussão do baião e padrões rítmicos.

[77] Saliento que há configurações de bateria em que o bumbo não é abafado e que, neste caso, é possível se obter o som aberto e fechado do zabumba. No entanto, em boa parte da música popular o bumbo da bateria tem algum tipo de abafamento no intuito de que essa peça tenha um som seco e definido.

da figura rítmica perde o seu efeito. Já o padrão do *bacalhau,* como já dito, é executado na caixa ou no aro da caixa. A batida de baião com estas duas peças da bateria está ilustrada na Figura 58.

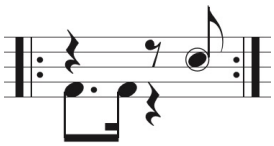


Figura 58: Adaptação do padrão do zabumba no baião na bateria com bumbo e aro da caixa. Transcrição do autor.

Para completar a adaptação, volto ao padrão do triângulo. No compasso binário, ele é executado por dois grupos de quatro semicolcheias em cada tempo que alternam os sons aberto e fechado (Figura 59).

Figura 59: Padrão rítmico do triângulo no baião. O sinal (+) representa o som fechado. O sinal (o) representa o som aberto. Transcrição do autor.

No prato de contratempo, esta célula é executada respeitando os sons abertos e fechados do triângulo, acentuando ou abrindo o *hi-hat* na terceira semicolcheia. Uma outra forma de execução, que funciona muito bem em andamentos rápidos, é mudar a figura rítmica para duas semicolcheias e uma colcheia. As referidas variações de execução do *hi-hat* no baião estão ilustradas sequencialmente na Figura 60.

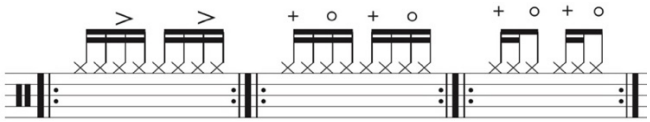


Figura 60: Variações da execução do *hi-hat* no baião reproduzindo o padrão rítmico do triângulo. Primeiro exemplo com acentos; segundo com abertura e terceiro com nova subdivisão e abertura do *hi-hat.* Transcrição do autor.

No prato de condução, o padrão do triângulo também pode ser reproduzido com as mesmas subdivisões do *hi-hat*, sendo que o som aberto é feito na cúpula do prato (Figura 61).

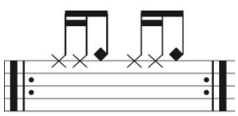


Figura 61: Reprodução do padrão rítmico do triângulo no baião no prato de condução e na cúpula. Transcrição do autor.

Juntando os padrões, chegamos às adaptações do baião na bateria que utilizam em sua performance o bumbo, a caixa (ou aro), o *hi-hat*, o prato de condução, a cúpula e o *hi-hat* com o pé (Figuras 62, 63, 64 e 65). Os exemplos elencados são apoiados em adaptações bastante comuns em livros didáticos sobre o tema (CUNHA, 2000; GALVÃO, 1998; GALVÃO, 2017; ROCHA, 2005).

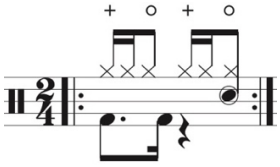


Figura 62: Adaptação do ritmo do baião para a bateria com *hi-hat*, bumbo e aro da caixa. Fontes pesquisadas: *IPC* (CUNHA, 2000, p.72); *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.23-183); Prática *de Bateria* (GALVÃO, 1998, p.59); e *Grooves Brasileiros Play-Along* (GALVÃO, 2017, p.30). Transcrição do autor.

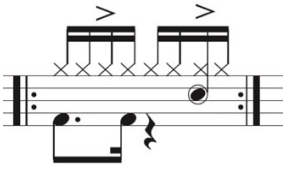


Figura 63: Adaptação do ritmo do baião para a bateria com *hi-hat* em semicolcheia, bumbo e aro da caixa. Fonte pesquisada: *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.32). Transcrição do autor.

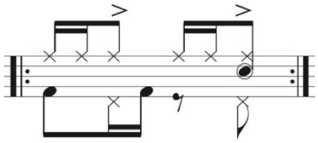


Figura 64: Adaptação do ritmo do baião para a bateria com prato de condução, bumbo, aro da caixa e *hi-hat* com pé. Fontes pesquisadas: *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.29); *Creative Brazilian Drumming* (GALVÃO, 2010, p.1). Transcrição do autor.

Figura 65: Adaptação do ritmo do baião para a bateria com prato de condução e cúpula, bumbo, aro da caixa e *hi-hat* com pé. Fonte pesquisada: *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.24). Transcrição do autor.

Retornando ao trabalho de Edgard Nunes Rocca (1985), na adaptação do baião, Rocca propõe reproduzir no surdo (reforçado pelo bumbo no 1º tempo) e na caixa da bateria, a célula rítmica de um dos padrões iniciais de baião no zabumba, que ele denominou de bombo (Figuras 66 e 67).

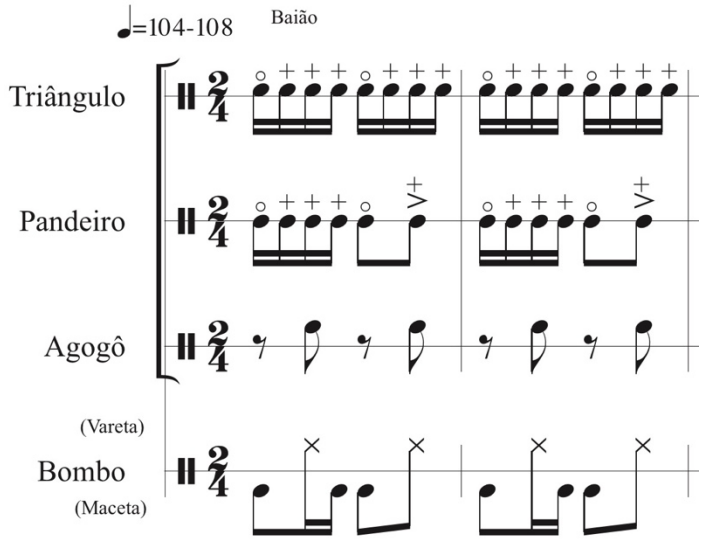


Figura 66: Baião na percussão. Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão* por Edgar Nunes Rocca (Bituca). *Com adaptações para bateria* (ROCCA, 1985, p.51).

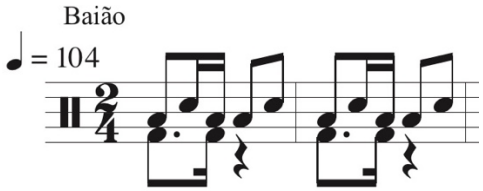


Figura 67: Adaptação de baião na bateria por Edgar Nunes Rocca (Bituca). Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. Com adaptações para bateria* (ROCCA, 1985, p.63).

É evidente que existem outras formas de execução do baião utilizando vários recursos interpretativos como novas subdivisões no bumbo, execução de condução entre o *hi-hat* e a caixa, entre outros. No entanto, a estrutura básica destas levadas é derivada dos exemplos que ilustrei anteriormente, principalmente a partir da figura rítmica do bumbo característico do baião. As variações peculiares da batida do baião na bateria serão ilustradas nas transcrições e análises das performances dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti nos próximos capítulos. Passo agora para a adaptação do frevo.

2.1.3 Frevo na bateria

A execução do frevo na bateria reproduz as células rítmicas dos seguintes instrumentos de percussão: caixa, surdo e, eventualmente, o pandeiro. A própria origem marcial do gênero, conforme mencionado no capítulo anterior, tornou mais direta a sua adaptação na bateira, pois é necessário basicamente a caixa, o bumbo e o *hi-hat* para se obter uma adaptação com mais precisão (GOMES, 2008, p.89). Focando no pulso básico do frevo, destaco o padrão da caixa (Figura 68) que contém a subdivisão em semicolcheia, os acentos principais e o rulo

no final da frase musical. Esta célula, no meu entender, é a que mais caracteriza ritmicamente o frevo e que deriva o seu *padrão-guia* (Figura 69).

Figura 68: Célula rítmica da caixa no frevo.

Figura 69: *Padrão-guia* do frevo.

Analisando o padrão da Figura 68, apesar de estar escrito na fórmula de compasso 2/4, nota-se que a frase musical se completa em dois compassos, o que leva alguns autores a pensarem o frevo como um ritmo quaternário (GALVÃO, 1998, p.62). No entanto, se observarmos o padrão do surdo, que percute no 2º tempo de cada compasso, a pulsação é claramente binária. Em congruência com os estudos sobre a adaptação do gênero na bateria, a escrita do frevo em 2/4 é bastante predominante (CUNHA, 2011, p.23; GALVÃO, 2010, p.14; GOMES, 2008, p.89; ROCHA, 2005, p.187). Não obstante, na adaptação existem basicamente dois tipos de levada de frevo na bateria: uma que é executada em um ciclo de um compasso e outra que é desenvolvida em dois. Segundo Adelson Silva (2007), baterista do grupo Spok Frevo Orquestra, essas levadas ou batidas de frevo são denominadas de binária e quaternária:

> Eu acho que não existe batida moderna [de frevo] e nem batida antiga. Cada pessoa tem um estilo de tocar frevo. Por exemplo, tem o frevo binário, que muita gente toca [executa o ritmo binário na bateria]. Tem outros que tocam diferente [executa a batida quaternária] (..). Essa batida é a que me chamou mais atenção, que é a batida quaternária (Entrevista de Adelson Silva em: SPOK Frevo Orquestra: Passo de anjo ao vivo. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007.1 DVD).

Sobre os tipos de batida de frevo na bateria, elencados da citação de Adelson Silva, ilustro estes dois exemplos nas Figuras 70 e 71. A primeira batida, executada em um compasso, é o frevo binário que consiste em um padrão de caixa com subdivisão em semicolcheia onde, no 1º tempo, se acentua a primeira e quarta nota. No 2º tempo, a mesma figura rítmica é executada com toque múltiplo (*buzz* stroke). O *hi-hat* com o pé executa em semínima os 1º e 2º tempos, enquanto o bumbo toca somente no 2º tempo, simulando assim o surdo da percussão. A levada do frevo binário[78] está representada na Figura 70.

Figura 70: Levada de frevo binário na bateria com *buzz stroke* na caixa. Fontes pesquisadas: *ARB* (CUNHA, 2011, p.23); *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.187). Transcrição do autor.

[78] Este exemplo é próximo da execução da caixa na variação de frevo presente na gravação de *Último dia* (Levino Ferreira) de 1974, que foi transcrita no subitem 1.3.1 do primeiro capítulo sobre os padrões tradicionais dos instrumentos de percussão do gênero.

A segunda batida é o frevo quaternário. Ela é executada em um ciclo de dois compassos e é oriunda do *padrão-guia* do gênero. Este exemplo é o mais comum e frequente das levadas de frevo padronizadas na bateria (GALVÃO, 1998; GALVÃO, 2010; GOMES, 2008; ROCHA, 2005). No primeiro compasso, os acentos da caixa ocorrem na primeira e quarta semicolcheia do 1º tempo e na terceira nota do 2º tempo. No segundo compasso, o acento é na segunda semicolcheia do 1º tempo. Um rulo de 1 tempo de duração ocorre no 2º tempo do compasso (Figura 71). O padrão do bumbo e do *hi-hat* com o pé é o mesmo da batida do frevo binário.

Figura 71: Batida de frevo quaternária na bateria. Fontes pesquisadas: *Prática de Bateria* (GALVÃO, 1998, p.62); e *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (GOMES, 2008, p.89). Transcrição do autor.

Analisando um pouco mais a batida do frevo quaternário, com base nas fontes a que tive acesso, é possível notar uma variação na interpretação do rulo. Essa variação não é exatamente focada na questão sônica. A diferenciação é na forma de execução dele, ou seja, na ordem dos golpes de baqueta na caixa, o chamado baqueteamento. Como o frevo é tocado em andamentos muito rápidos, as diferentes maneiras de execução podem, de certo modo, facilitar a performance do músico neste contexto. Como visto, a duração do rulo no *padrão-guia* é de 1 tempo no final do compasso. Sua escrita pode variar da seguinte forma: rulo com toque duplo (duas batidas em cada mão) em fusas (Figura 72); e rulo de 9 golpes (9 *stroke* roll), que é escrito na forma de semínima tracejada (Figura 73).

Figura 72: Levada de frevo na bateria com rulo escrito em fusa. A letra (D) significa mão direita e a (E) esquerda. Fontes pesquisadas: *Creative Brazilian Drumming* (GALVÃO, 2010, p.14); *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.65). Transcrição do autor.

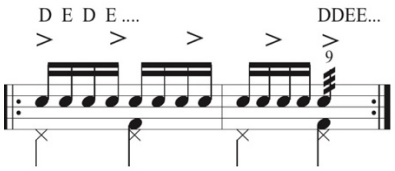


Figura 73: Levada frevo na bateria com rulo de 9 golpes[79]. Fontes pesquisadas: *Prática de Bateria* (GALVÃO, 1998, p.62); *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (GOMES, 2008, p.89). Transcrição do autor.

[79] O rulo de 9 golpes (*9 stroke roll*), de 1 tempo de duração, considera a figura da fusa (8 notas), acrescida de uma nota no 1º tempo do próximo compasso o que totaliza 9 golpes.

Uma outra maneira de interpretação do rulo no frevo quaternário é a sua execução com *buzz roll*, que pode ser também denominado de rulo *cerrado* ou rulo *prensado* (Figura 74).

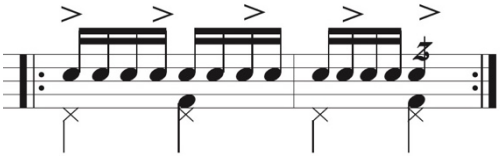


Figura 74: Levada de frevo quaternário na bateria com rulo *prensado*. Fonte pesquisada: *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.65). Transcrição do autor.

Uma terceira variação na escrita e na performance do rulo na levada é a sua interpretação com a figura rítmica da sextina, ou seja, um rulo de 6 golpes por tempo. Esta execução permite ao músico executá-lo com menos notas, o que passa a ser um recurso auxiliar em andamentos muito acelerados. Além disso, esta execução não deixa de imprimir o *padrão-guia* característico do frevo na caixa da bateria. Esta derivação é muito utilizada pelo baterista Adelson Silva (2007) em suas performances ao vivo e em várias gravações com a Spok Frevo Orquestra. O músico ressalta que este recurso foi fruto de um processo natural em sua performance ao longo dos anos. Na busca por um estilo pessoal de tocar frevo, ele se apoiou em bateristas antecessores que executavam a batida quaternária com o rulo na subdivisão de fusas:

> Isso [a batida quaternária do frevo] vem de alguns bateristas mais antigos que faziam essa batida como o Caturité, [que] foi uma das pessoas que admirei bastante (...). Eu aprendi muito vendo ele tocar. A partir daí a gente vai pegando alguma coisa do que ele [Caturité] fazia e automaticamente vai criando mais alguma coisa. Então, eu mudei a maneira de rufar. (...) Isso é uma coisa que veio naturalmente comigo. Eu não faço um rufo de fusa. Eu faço um rufo de sextina, (...) usando uma batida com a direita [D], uma com a esquerda [E], duas com a direita [DD] e duas com a esquerda [EE]. Isso foi uma coisa que veio comigo através do tempo (Entrevista de Adelson Silva em: SPOK Frevo Orquestra: Passo de anjo ao vivo. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007.1 DVD).

É interessante notar que o baqueteamento do rulo de sextina sugerido por Adelson Silva, que consiste em um toque com a direita, um com a esquerda, dois com a direita e dois com a esquerda (DEDDEE), se assemelha com a ordem dos golpes do *Paradiddle-Diddle* de acordo com os rudimentos básicos da percussão convencionado pela *Percussive Arts Society.*[80]. De todo modo, considero esta performance do baterista muito pessoal e interessante, como também apontou Tarcísio Braga (2011, p.32), levando em conta que o resultado sonoro é

[80] Para saber mais sobre os rudimentos acesse: PAS – *Percussive Arts Society*. Disponível em: <https://www.pas.org/docs/default-source/default-document-library/pas-drum-rudiments-2018dcccc96de1726e19ba7fff00008669d1.pdf?sfvrsn=fdbeaea5_6>. Acesso em: 24 out. 2019.

basicamente o mesmo. Não obstante, destaco na Figura 75 essa forma de interpretação do frevo na bateria proposta por Adelson Silva[81] (2007).

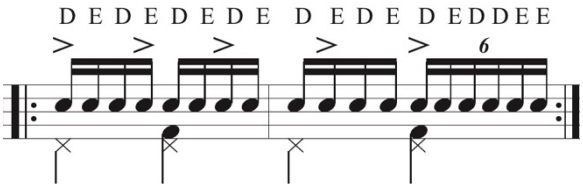


Figura 75: Levada de frevo na bateria com rulo de sextina. Fonte pesquisada: Entrevista de Adelson Silva em: *SPOK Frevo Orquestra: Passo de anjo ao vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. DVD). Transcrição do autor.

Foco agora nos dois outros instrumentos de percussão do frevo (surdo e pandeiro) e as respectivas adaptações nas peças da bateria. Estas padronizações se caracterizam, basicamente, pelo uso do padrão do pandeiro no *hi-hat* ou no prato de condução, e pela simulação dos sons aberto e fechado do surdo utilizando o bumbo e o contratempo com o pé. Neste tipo de interpretação o padrão da caixa é sintetizado somente pelos acentos. Um outro ponto é que, nesta performance, a célula rítmica da caixa é executada apenas com uma das mãos, visto que a outra está tocando no *hi-hat* ou no prato. Começo com o padrão do pandeiro (Figura 76), cuja célula em ostinato cria uma condução rítmica que abarca o timbre agudo das platinelas. Esta célula é transportada para os pratos da bateria conforme a Figura 77. Como já mencionado, nessa levada de frevo, a caixa da bateria é executada com uma mão que percute somente os acentos do *padrão-guia*. O rulo, nesse caso, pode ser interpretado com o recurso do toque múltiplo.

Figura 76: Padrão rítmico do pandeiro no frevo.

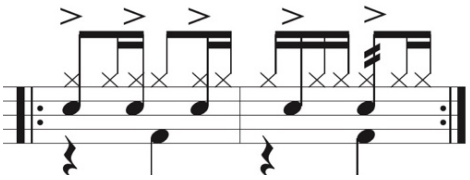


Figura 77: Levada de frevo na bateria com padrão rítmico do pandeiro no *hi-hat*. O rulo de pressão do 2º tempo do segundo compasso é percutido somente pela caixa. Fonte pesquisada: *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (GOMES, 2008, p.87); *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.70). Transcrição do autor.

Uma forma ainda mais simplificada desta batida é manter o padrão da caixa somente com os acentos principais do frevo, eliminando o rulo do final da frase (Figura 78).

[81] Para saber mais sobre a forma de tocar frevo do baterista Adelson Silva, ver a dissertação do pesquisador Adriano Ramos Coelho (2016) intitulada *Um estudo sobre a performance musical do baterista Adelson Silva*, defendida no programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN.

Neste exemplo, a condução do pandeiro passa a ser feita em colcheias no prato de contratempo (Figura 79).

Figura 78: Padrão rítmico simplificado da caixa do frevo.

Figura 79: Levada simplificada do frevo na bateria com *hi-hat* e caixa. Fontes pesquisadas: *IPC* (CUNHA, 2000, p.75); *Creative Brazilian Drumming* (GALVÃO, 2010, p.16); *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.69). Transcrição do autor.

É importante mencionar que o bumbo e o *hi-hat* com o pé, dependendo da interpretação, podem ser executados de outras maneiras, como verifiquei nas fontes pesquisadas (GALVÃO, 1998; GALVÃO, 2010; GOMES, 2008; ROCCA, 1985; ROCHA, 2005). Em alguns exemplos, o bumbo é tocado em todos os tempos do compasso e o *hi-hat* com o pé nos contratempos. Entretanto, levando em consideração o padrão do surdo no frevo (Figura 80), que é percutido com som aberto somente no 2º tempo do compasso, entendo que em uma adaptação mais apurada o bumbo deve seguir essa execução. Com relação à simulação dos sons aberto e fechado do surdo, abarco uma levada de frevo com caixa onde o *hi-hat* com o pé é tocado com uma técnica de abertura para produzir o som aberto e fechado[82]. Esta peça é percutida, no 1º tempo, com o som fechado, pisando na sapata da máquina de *hi-hat*. No 2º tempo, junto com o bumbo, ela é percutida simulando o som aberto ao soltar a sapata (Figura 81).

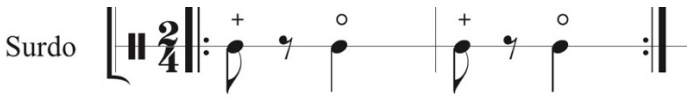


Figura 80: Padrão do surdo no frevo com sons fechado (+) e aberto (o).

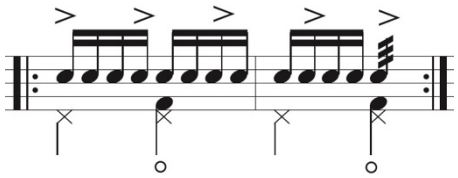


Figura 81: Levada de frevo na bateria simulando o som aberto do surdo na abertura do *hi-hat* com o pé sendo percutido junto com o bumbo. Fonte pesquisada: *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (GOMES, 2008, p.87); *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2005, p.68). Transcrição do autor.

[82] A técnica de abertura do *hi-hat* com o pé consiste em pisar e soltar rapidamente a sapata da máquina de *hi-hat* com o pé, ou percutir a mesma com o calcanhar. Este mecanismo proporciona o choque dos pratos e, consequentemente, o som aberto.

Elenco agora um último exemplo de frevo presente no livro de Edgard Nunes Rocca (1985). Aqui ele propõe a execução do padrão básico do gênero na caixa, apoiando a levada com o bumbo que toca nos tempos fortes do compasso, conforme a Figura 82:

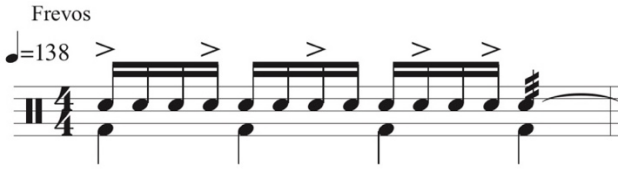


Figura 82: Adaptação de frevo na bateria por Edgar Nunes Rocca (Bituca). Fonte: *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. Com adaptações para bateria* (ROCCA, 1985, p.62).

Os exemplos de adaptação do frevo, do baião e do maracatu para a bateria extraídos de materiais didáticos formam uma boa referência de execuções desses gêneros musicais no referido instrumento. Completando este quadro, elenco também algumas adaptações em performances de bateristas atuantes com orquestras populares e artistas que gravaram ritmos nordestinos entre os anos de 1950 e 1980.

2.2 Adaptação do baião, do frevo e do maracatu na bateria entre 1950 e 1980 na discografia de orquestras populares e artistas ligados aos ritmos nordestinos

As distintas formas de execução de determinados gêneros musicais brasileiros na bateria, levando em consideração diferentes contextos musicais, sempre me despertaram atenção e interesse com relação à performance. Por exemplo, a interpretação de ritmos nordestinos no instrumento, no âmbito da música de improvisação a partir de meados dos anos 1960, difere da execução dos bateristas pioneiros da geração anterior que tocavam com um enfoque fundamentalmente mais percussivo[83], voltado para sustentação rítmica (DIAS, 2013, p.88). Neste contexto, do mesmo modo que o samba batucado se diferenciava do samba no *sambajazz,* na forma de execução do gênero na bateria (BARSALINI, 2009, p.81), outros ritmos brasileiros eram interpretados de maneira distinta pelas orquestras de baile que faziam música prioritariamente para dançar (DIAS, 2013, p.87). Estas orquestras tocavam em bailes e *dancings* e eram inspiradas nas *jazz-bands* norte-americanas, cuja formação instrumental agregava banda de sopros, piano, contrabaixo e bateria. De acordo com Mariana Bastos e Acácio Piedade (2006), as *jazz-bands* brasileiras tocavam diversos ritmos como marchas, emboladas, maxixes, choros, músicas latino/norte-americanas com uma linguagem de orquestração de *jazz*. Um dos grandes exemplos desse tipo de grupo é a famosa Orquestra

[83] Esta abordagem percussiva na bateria diz respeito a uma adaptação mais relacionada com a execução dos instrumentos típicos da percussão.

Tabajara, criada por volta de 1933, que em 1936 passou a contar com a regência de Severino Araújo[84] (BASTOS; PIEDADE, 2006, p.933).

Além dos gêneros musicais citados anteriormente, posso incluir também no repertório destas orquestras alguns ritmos nordestinos como baião, frevo, maracatu, entre outros. Inclusive, vários bateristas que foram pioneiros do instrumento no Brasil e que atuaram neste tipo de orquestra interpretaram o baião, como pude investigar em minha dissertação de mestrado. Dentre eles posso citar os bateristas Luciano Perrone na orquestra da Rádio Nacional, entre 1936 e 1961, com inúmeras gravações junto à Radamés Gnattali, e Plínio Araújo, a partir de 1945 com a Orquestra Tabajara (GALVÃO, 2015, p.30). Nesta perspectiva, penso ser interessante um olhar sobre alguns exemplos de execução de ritmos nordestinos nas performances de alguns destes bateristas pioneiros.

Como esta pesquisa de doutorado investiga a interpretação do baião, do frevo e do maracatu na bateria no contexto da música instrumental brasileira, que se consolidou como gênero musical a partir da década de 1970, seguindo pelos anos 1980 (BAHIANA, 2005, p.1), acredito ser importante verificar como eram as performances dos bateristas em gravações anteriores ou concomitantes a este período, no contexto musical de orquestras populares e de instrumentistas, e grupos que interpretaram estes gêneros de forma mais padronizada. Desta forma, intento demarcar de maneira consistente as mudanças sofridas em relação à performance dos gêneros estudados na bateria.

Sendo assim, abarco algumas transcrições de baião, maracatu e frevo na bateria em gravações lançadas entre as décadas de 1950 e 1980. Como critério de seleção, procurei me deter em registros anteriores a 1980 que abarcassem um dos três gêneros citados em registros pertinentes à discografia de orquestras relevantes do período como a Orquestra Tabajara, Orquestra RGE sob regência de Guerra Peixe e Orquestra de frevo de José Menezes. Além delas, procurei investigar performances de bateristas atuando em grupo ou com artistas que são conectados com os ritmos do Nordeste brasileiro, como o grupo pernambucano Quinteto Violado e o acordeonista e compositor Sivuca[85]. É claro que não pretendo esgotar este assunto,

[84] Severino Araújo de Oliveira (Limoeiro, PE, 23/4/1917-Rio de Janeiro, RJ, 3/8/2012). Músico, maestro e compositor, Severino Araújo ingressou na Orquestra Tabajara em 1933, se responsabilizando por ela por toda sua vida profissional (SPILMANN, 2017, p.4).

[85] Compositor, instrumentista e arranjador Sivuca (1930-2006) foi um dos nomes mais importantes da música popular brasileira. É considerado pela crítica como o músico responsável por elevar a sanfona a uma categoria universal, inserindo-a no contexto da música sinfônica e do *jazz*. Reconhecido internacionalmente por sua obra e talento, registrou uma extensa discografia iniciada em 1956 onde gravou diversos baiões e forrós instrumentais como no álbum Pau Doido de 1992 (GALVÃO, 2015). Para saber mais sobre Sivuca acesse: SIVUCA. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12160/sivuca>. Acesso em: 9 jun. 2021.

pois seria impossível transcrever todas as performances destes artistas devido ao grande número de gravações existentes. Meu objetivo é obter, mesmo que de forma condensada, exemplos, referências de performances destes gêneros na bateria no período elencado, em um contexto musical onde eles são interpretados de maneira mais padronizada, diferentemente da música instrumental feita a partir dos anos 1970, demarcando assim as diferenças nas execuções.

Desta forma, lanço luz sobre trechos de execuções de baião, maracatu e frevo nas performances dos seguintes bateristas, orquestras e instrumentistas: Plínio Araújo com a Orquestra Tabajara (1950, 1952, 1959, 1961), Luciano Perrone (1963, 1972), Orquestra RGE e maestro Guerra-Peixe (1958), Luciano Pimentel com Quinteto Violado (1972), Adelson Silva com Orquestra de José Menezes (1976) e Sivuca[86] (1980). Para facilitar esta exposição procurei elencar as transcrições de bateria colocando-as em ordem cronológica de acordo com cada gênero musical selecionado.

Como referencial teórico para as transcrições retorno ao conceito de gênero musical de Franco Fabbri (1980), visto no primeiro capítulo, de acordo com uma das regras socialmente aceitas elencadas por ele, no sentido de identificar e compreender as características rítmicas de cada gênero (FABBRI, 1980, p.3). Os aspectos estruturantes do baião, do maracatu e do frevo são evidenciados nas transcrições das performances dos bateristas que ilustram as características rítmicas fundamentais de cada gênero. Vamos a elas.

2.2.1 Baião na bateria entre as décadas de 1950 e 1980

Atuando como baterista a partir de 1945 na popular Severino Araújo & Orquestra Tabajara, Plínio Araújo[87] (1921-2015) gravou com a orquestra o 78 RPM (Continental, SvA039) intitulado "Baião pra Maluco"[88] (Severino Araújo), lançado em 1952 (GALVÃO, 2015, p.30). Devido à qualidade sonora da fonte de áudio, não foi possível distinguir com clareza se a execução da célula rítmica do baião (colcheia pontuada e semicolcheia) foi tocada no surdo ou no bumbo da bateria. Minha suspeita é que tenha sido no surdo devido ao timbre e à subdivisão realizada no terceiro compasso da introdução (semicolcheia, colcheia,

[86] No caso de Sivuca, as transcrições são das performances do baterista que gravou o álbum selecionado, mas que não pode ser identificado devido à falta de crédito na ficha técnica do disco.
[87] Plínio Araújo (Limoeiro, PE, 26/4/1921 – Rio de Janeiro, RJ, 02/09/2015), irmão do maestro Severino Araújo, atuou primeiramente na Orquestra Tabajara como trompetista e depois, a partir dos anos 1940, como baterista. Na sua trajetória, teve larga experiência em tocar música para dançar (SPILMANN, 2017, p.4).
[88] Para escutar "Baião pra Maluco" com a performance da Orquestra Tabajara acesse: ORQUESTRA TABAJARA DE SEVERINO ARAÚJO. BAIÃO PRA MALUCO. 1952. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/73112/orquestra-tabajara-de-severino-araujo>. Acesso em: 16 jun. 2021. Navegador: *Firefox*.

semicolcheia). De todo modo, acredito que o baterista tenha tocado também o bumbo (entre parêntesis na transcrição), dando um apoio rítmico. Um outro detalhe interessante dessa gravação de 1952 é que o padrão de baião tocado pelo surdo (ou bumbo) no 1º tempo é completado pela colcheia do 2º tempo do compasso (Figura 83). Esta célula é a mesma da variação do padrão do zabumba no baião em registros entre 1946 e 1949 (SANTOS, 2013, p.88), no início do processo de estilização do gênero musical nas gravações de Luiz Gonzaga. Um último ponto é sobre o timbre, no que tange a execução da caixa que é tocada na segunda colcheia do 2º tempo do compasso. De acordo com a fonte, não percebi o som tradicional da caixa com esteira, mas sim o som seco desta peça quando este dispositivo não está acionado. Acredito que esta gravação seja um dos primeiros registros de baião sendo executado na bateria levando em consideração que boa parte das gravações do gênero a partir de 1946 eram feitas com a percussão (zabumba e triângulo).

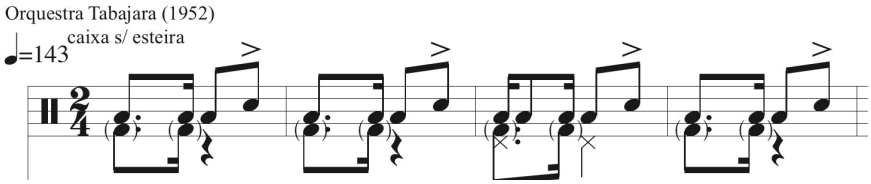


Figura 83: Baião na bateria na performance de Plínio Araújo. Introdução de "Baião Maluco" (Severino Araújo). 78 RPM SvA039 (1952) da Orquestra Tabajara de Severino Araújo. Notação de bumbo entre parêntesis feita por suposição de acordo com a fonte de áudio. Transcrição do autor.

No LP *12 Ritmos Brasileiros*, de Severino Araújo & Orquestra Tabajara de 1959 (relançado em 1976), há a gravação do sucesso "Baião" [89] (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira). Aqui percebe-se uma levada de baião já bem padronizada onde Plínio Araújo toca o bumbo e o *hi-hat* acentuando nos contratempos junto com a caixa. Além disso, a caixa executa subdivisões no segundo compasso que remetem ao *bacalhau* do zabumba. A transcrição da Figura 84 contempla a introdução da música que inclui na base rítmica o triângulo e o bloco de madeira.

[89] Para escutar "Baião" com a Orquestra Tabajara acesse: SEVERINO ARAÚJO E ORQUESTRA TABAJARA.12 RITMOS BRASILEIROS. BAIÃO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xj67-d56k3g>. Acesso em: 16 jun. 2021.

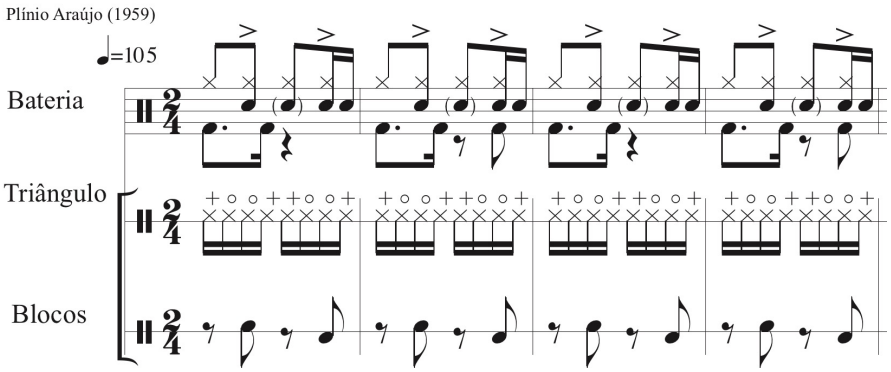


Figura 84: Baião na bateria na performance de Plínio Araújo na introdução da faixa "Baião" (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira). LP *12 Ritmos Brasileiros* (1959) de Severino Araújo & Orquestra Tabajara. Bateria, triângulo e blocos de madeira. Transcrição do autor.

Considerado como "pai" da bateria brasileira (BOLÃO, 2003, p.135), Luciano Perrone (1908-2001) foi com certeza uma das figuras mais proeminentes do instrumento no Brasil desde o início do século XX. Devido à sua personalidade musical, ele empreendeu com maestria diversas adaptações de gêneros musicais brasileiros, se tornando um marco no desenvolvimento da bateria no país (GARANHÃO, 2019, p.89). No álbum *Batucada Fantástica*[90] (1963), Perrone apresentou diversas adaptações de ritmos brasileiros na bateria, tendo como auxílio um naipe de percussão popular. Em uma das faixas gravadas, ele interpreta o baião executando uma levada bastante resumida com bumbo e *hi-hat* acentuando nos contratempos, sendo acompanhado pelo triângulo. Em outro momento na gravação, o baterista acrescenta o aro da caixa, evidenciando a rítmica do *bacalhau*, conforme a Figura 85:

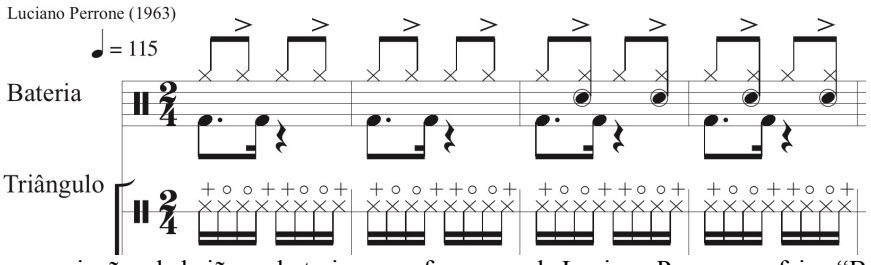


Figura 85: Duas variações de baião na bateria na performance de Luciano Perrone na faixa "Baião" do LP *Batucada Fantástica* (1963). Bateria, aro de caixa e triângulo. Fonte da transcrição: Dissertação de Carlos Eduardo Sueitt Garanhão (GARANHÃO, 2019, p.96).

Passando agora para a década de 1970, abarco o trabalho do grupo pernambucano instrumental e vocal Quinteto Violado[91]. No álbum de estreia (*Quinteto* Violado, 1972) o

[90] Para escutar a faixa "Baião" do LP *Batucada* Fantástica (1963) de Luciano Perrone acesse: LUCIANO PERRONE. BATUCADA FANTÁSTICA. BAIÃO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rrcrTKZvuUU>. Acesso em: 23 jun. 2021.

[91] O grupo vocal/instrumental Quinteto Violado se formou no início dos anos 1970 no estado de Pernambuco. A formação original contava com Antônio Alves (contrabaixo, voz), Marcelo de Vasconcelos Cavalcante Melo (viola, violão, voz), Fernando Filizola (violão), Sando (flauta) e Luciano Pimentel (bateria, percussão). Com extensa discografia, lançou seu álbum de estreia (*Quinteto Violado*) em 1972. Na década de 1990 mudou sua formação entrando novos integrantes. Entre os lançamentos mais recentes está o álbum *Quinteto Canta*

baterista e percussionista Luciano Pimentel[92] (1941-2006) utiliza com bastante fluidez o recurso de interpretar os ritmos nordestinos executando a bateria e a percussão de forma simultânea (da mesma maneira que Airto Moreira fez no álbum *Quarteto Novo* de 1967). Nesta perspectiva, destaco aqui a performance de Luciano na faixa "Asa Branca" [93] (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira). Nessa gravação o baterista utiliza o caxixi em semicolcheia como elemento de condução e o bumbo com um dos primeiros padrões de baião no zabumba (Figura 86).

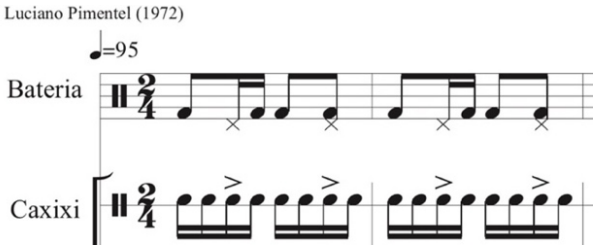


Figura 86: Baião na bateria e percussão na performance de Luciano Pimentel na faixa "Asa Branca" (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira). LP *Quinteto Violado* (1972) do grupo Quinteto Violado. Bumbo, *hi-hat* com pé e caxixi[94]. Transcrição do autor.

Um outro exemplo neste mesmo disco está na faixa "Baião da Garoa" [95], na qual Luciano Pimentel toca o baião com a mesma concepção rítmica de misturar bateria e percussão. No final da faixa (3:15)[96], o baterista usa como condução o triângulo enquanto o bumbo executa a célula rítmica característica do gênero acrescentando uma colcheia nos contratempos do 2º tempo (Figura 87).

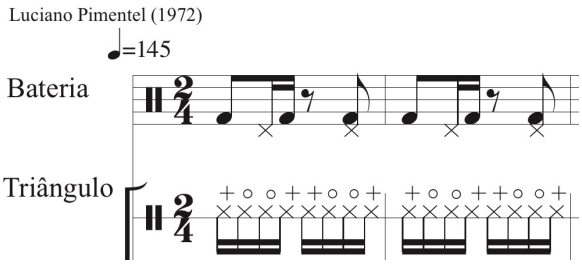


Figura 87: Baião na bateria e percussão na performance de Luciano Pimentel na faixa "Baião da Garoa" (3:16). LP *Quinteto Violado* (1972) do grupo Quinteto Violado. Bumbo, *hi-hat* com pé e triângulo. Transcrição do autor.

Dominguinhos (2015). Para saber mais sobre o Quinteto Violado acesse: QUINTETO VIOLADO. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/grupo/quinteto-violado/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

[92] Para saber mais sobre Luciano Pimentel tocando bateria e percussão, ver a dissertação *A bateria aberta e suas performances: misturando bateria e percussão* (COHON, 2021).

[93] Para ouvir a faixa "Asa Branca" do Quinteto Violado acesse: QUINTETO VIOLADO. ASA BRANCA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_KlW6OJ7zSY>. Acesso em: 21 jun. 2021.

[94] É importante que se diga que neste exemplo, e nas demais transcrições relacionadas a este instrumento, há a diferenciação de sons na articulação que é feita pelo movimento de ida e volta quando se percute o caxixi.

[95] Para ouvir a faixa "Baião da Garoa" do Quinteto Violado acesse: QUINTETO VIOLADO. BAIÃO DA GAROA Disponível em: <https://youtu.be/0HTTGLK5CKA?t=195>. Acesso em: 21 jun. 2021.

[96] Para esta tese, convenciono a marcação de tempo neste formato, sendo 3:15 = 3 minutos e 15 segundos.

Um último exemplo de baião na bateria está em mais uma gravação de "Asa Branca" [97] em versão instrumental, que é a nona faixa do álbum *Forró e Frevo*, do compositor e acordeonista Sivuca, lançado em 1980. Infelizmente, não há crédito ao baterista que gravou esta trilha. No entanto, transcrevo sua performance na gravação (1:58), conforme a Figura 88. Neste trecho, o baterista executa o baião (novamente bem padronizado) com o *hi-hat* na subdivisão de semicolcheia em andamento bastante rápido, acentuando os contratempos que remetem a rítmica do triângulo; da mesma forma que o bumbo toca o padrão básico do gênero, acrescentando a colcheia no 2º tempo. É interessante ressaltar nesta performance uma certa hierarquia de dinâmica de partes da bateria, com uma predominância do bumbo com relação às demais peças do instrumento. Este exemplo deixa a levada bastante resumida e sintetizada, abrindo espaço para os improvisos do acordeom de Sivuca na gravação.

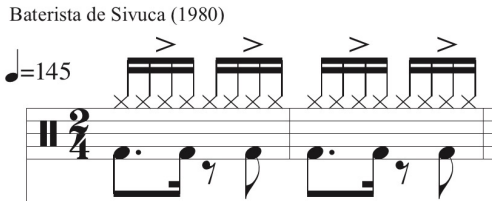


Figura 88: Baião na bateria (1:58) na faixa "Asa Branca" (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira). LP *Forró e Frevo* (1980) de Sivuca. Transcrição do autor.

2.2.2 Maracatu na bateria entre as décadas de 1950 e 1960

O primeiro exemplo de maracatu na bateria vem do 78 RPM (Continental, 16311-A) intitulado *Severino Araújo e Sua Orquestra Tabajara*, datado de 1950. Nele há a faixa "Nego Veio" [98] (Severino Araújo/Arnaldo Tavares). Trata-se de um maracatu onde a base rítmica é formada pela bateria, agogô e reco-reco (fazendo o papel do mineiro). A levada tocada pelo baterista Plínio Araújo na introdução se repete praticamente em todo o arranjo da música. Os padrões de agogô e reco-reco (mineiro) são bem tradicionais do maracatu de baque virado. A levada de bateria remete mais claramente ao gênero no acento da segunda nota (colcheia) da figura rítmica do 3º tempo do compasso (semicolcheia, colcheia, semicolcheia). Novamente, devido à qualidade da fonte de áudio, fica muito difícil precisar se o baterista executou o maracatu tocando no surdo ou no bumbo. Pela frase e pelo timbre que se escuta no final da introdução, ou seja, de um tambor grave tocando as quatro semicolcheias do 4º tempo, me

[97] Para escutar "Asa Branca" na interpretação de Sivuca em 1980 acesse: FREVO SANFONADO. LP FORRÓ E FREVO.SIVUCA.ASA BRANCA. Disponível em: <https://youtu.be/63mt6IlmZrY?t=115>. Acesso em: 17 jun. 2021

[98] Para escutar "Nego Veio" com a Orquestra Tabajara acesse: SEVERINO ARAÚJO E SUA ORQUESTRA TABAJARA.78RPM. NEGO VEIO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qifr-9REypQ>. Acesso em: 15 jun. 2021.

parece que Plínio utilizou o surdo, sendo apoiado também pelo bumbo (presumidamente). De todo modo, este é um exemplo bem interessante de maracatu na bateria, principalmente se considerarmos a data de sua gravação (1950) (Figura 89).

Figura 89: Maracatu na bateria na performance de Plínio Araújo. Introdução de "Nego Veio" 78 RPM 16311A (1950) da Orquestra Tabajara de Severino Araújo. Bateria[99], agogô e reco-reco. Transcrição do autor.

Gostaria de elencar agora um exemplo de maracatu na bateria no contexto de uma outra orquestra. No álbum *Sedução do Norte. Música de Capiba* (1958), com arranjos e regência de Guerra Peixe executados pela orquestra RGE e grupo vocal Os Titulares do Ritmo, não há créditos específicos aos músicos participantes e seus respectivos instrumentos. Entretanto, percebe-se a percussão em quase todas as faixas que incluem frevos, maracatus e sambas-canção. Já a presença da bateria na orquestra não fica muito clara na gravação e, por vezes, sua sonoridade é confundida com a própria percussão, principalmente nos maracatus. Não obstante, posso intuir que o instrumento participou de várias faixas, como por exemplo, "Nação Nagô", onde o maracatu é executado na bateria, pois ouve-se em alguns momentos a execução simultânea de peças típicas desse instrumento como caixa e prato, que são tocados conjuntamente nos ataques em determinadas partes dos arranjos. Um outro ponto que reforça essa minha suspeita é o depoimento do próprio Guerra Peixe na contracapa do LP (relançado em 1978 sob o título *Sedução do Norte. Guerra Peixe e Orquestra RGE*). Ele comenta sobre a gravação dos quatro maracatus de Capiba, incluindo "Nação Nagô", um novo estilo (para a época) chamado maracatu "de orquestra" que admitiria instrumentos de banda (que incluía percussão e bateria) na sua execução:

> Quatro são os maracatus, cada qual com sua forma própria. Inspirados nas tradições do cortejo real recifense, mas de origem africana. Capiba soube captar e estilizar o essencial. São eles: *Vira a Moenda; É do Tororó; Eh, Luanda* e *Nação Nagô*. O último, no estilo da música de um novo tipo de maracatu aparecido no Recife provavelmente pela terceira década no século em curso. É o maracatu "de orquestra" ou "de trombone", como o chamam os populares além de admitir instrumentos de banda, o trombone parece ser imprescindível (GUERRA PEIXE, 1958).

[99] Notação de bumbo entre parêntesis feita por suposição de acordo com a fonte de áudio.

Partindo desse pressuposto, posso dizer que a bateria executa o maracatu nas citadas gravações adaptando a sonoridade e os padrões característicos das alfaias através dos tambores graves do instrumento (surdo), enquanto o agogô e o mineiro da percussão completam a camada rítmica. Pela referência de áudio, não foi possível escutar outras peças do instrumento como o bumbo ou *hi-hat.* De todo modo, é bem evidente a sonoridade do surdo, o que me leva a crer que o músico deve ter preferido (ou o próprio arranjo deve ter definido) que a função da bateria se aproximasse da alfaia do maracatu, pois na gravação não se escuta outros tambores que apontassem esta sonoridade como proveniente da percussão. Dito isso, transcrevo a bateria e a percussão das faixas "Eh, Luanda"[100] (maracatu de baque virado) e "Nação Nagô"[101] (maracatu de "orquestra) (Figuras 90 e 91).

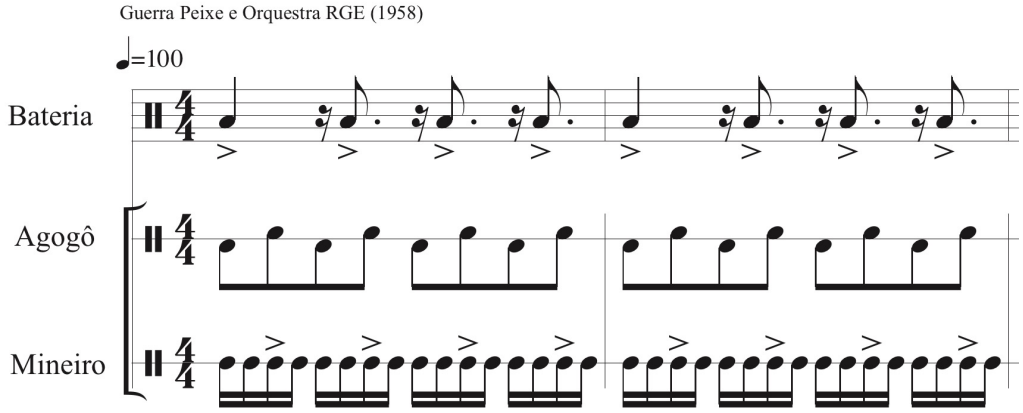


Figura 90: Maracatu na bateria e percussão na faixa "Eh, Luanda" (Capiba). *Sedução do Norte. Música de Capiba* Guerra Peixe e Orquestra RGE (1958). Bateria, agogô e mineiro. Transcrição do autor.

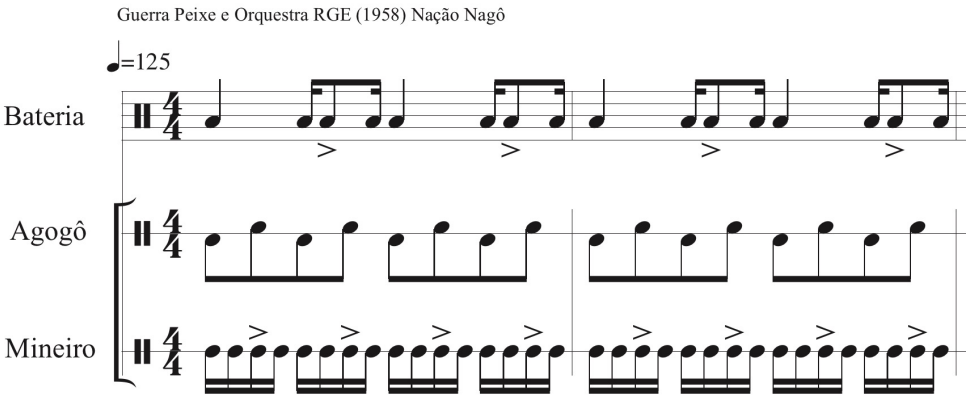


Figura 91: Maracatu de "orquestra" na bateria e percussão na faixa "Nação Nagô" (Capiba). *Sedução do Norte. Música de Capiba* Guerra Peixe e Orquestra RGE (1958). Bateria, agogô e mineiro. Transcrição do autor.

[100] Para escutar "Eh Luanda" Acesse: GUERRA PEIXE E ORQUESTRA RGE. EH LUANDA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5LOp4Q9jug4&list=OLAK5uy_kYzzIuwPa2g0t1CoPp5zIbwtUVIEsZgBo&index=5>

[101] Para escutar "Nação Nagô" Acesse: GUERRA PEIXE E ORQUESTRA RGE. NAÇÃO NAGÔ. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=8TbBT75I8WQ&list=OLAK5uy_kYzzIuwPa2g0t1CoPp5zIbwtUVIEsZgBo&index=7>. Acesso em: 18 jun. 2021

Retornando a discografia da Orquestra Tabajara, elenco o LP *Recife 400 Anos* (1961). Na faixa 5 (lado B) intitulada "Maracatu Sururu" [102] (José Ayres), o baterista Plínio Araújo toca o maracatu acompanhado pela percussão formada pelo agogô (que executa uma das células tradicionais do gonguê) e o reco-reco (Figura 92). A rítmica do maracatu de baque virado está marcada na execução do surdo, acentuando a segunda semicolcheia do 2º e 3º tempos do compasso, como nos baques de alfaia. Um outro ponto de interesse da levada é que o baterista complementa a adaptação tocando a caixa nos contratempos, acentuando somente a última colcheia do 4º tempo do compasso.

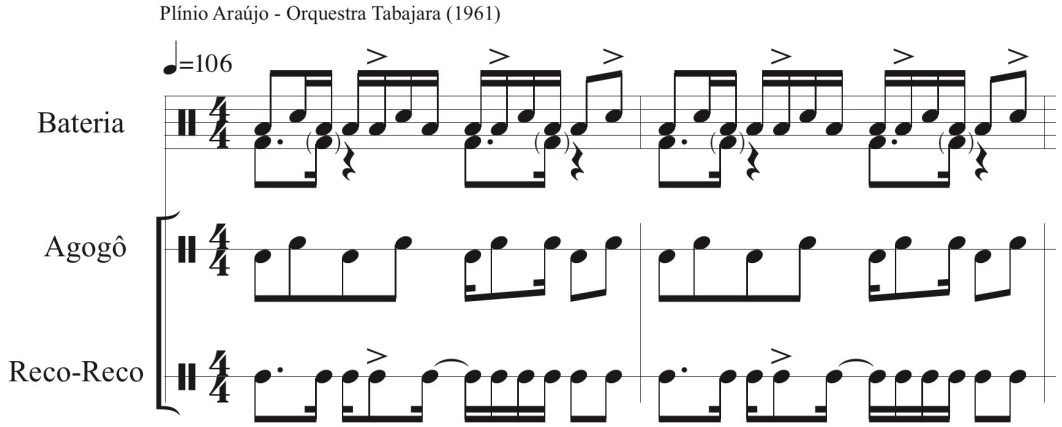


Figura 92: Maracatu na bateria na performance de Plínio Araújo. Introdução de "Maracatu Sururu" (José Ayres). *Recife 400 Anos* (1961) da Orquestra Tabajara de Severino Araújo. Bateria[103], agogô e reco-reco. Transcrição do autor.

Em mais uma interpretação do baterista Luciano Perrone no álbum *Batucada Fantástica* (1963), elenco sua performance na faixa "Maracatu"[104]. Neste registro, ele optou por reproduzir a rítmica do maracatu utilizando, como nos demais exemplos, instrumentos de percussão (agogô e reco-reco) além da bateria. Como bem apontou Eduardo Sueitt Garanhão (2019), Perrone percutiu os tambores da bateria (surdo e tom) propondo uma combinação rítmica que se assemelha com o toque base da alfaia de marcação do maracatu. Além disso, nas palavras de Garanhão (2019), "o motivo rítmico ali desenvolvido sugere uma sonoridade que mescla o timbre das alfaias grandes e pequenas (graves e médias), proporcionando à levada a sensação de que vários instrumentos estão sendo executados simultaneamente" (GARANHÃO, 2019, p.95). Este trecho é ilustrado na Figura 93:

---

[102] Para escutar a faixa "Maracatu Sururu" acessar: ORQUESTRA TABAJARA DE SEVERINO ARAÚJO. MARACATU SURURU.1961. Disponível em: <https://youtu.be/z9vXuz9ElAU?t=1589>. Acesso em: 18 jun. 2021.

[103] Notação de bumbo entre parêntesis feita por suposição de acordo com a fonte de áudio.

[104] Para escutar a faixa "Maracatu" do LP *Batucada* Fantástica (1963) de Luciano Perrone acesse: LUCIANO PERRONE. BATUCADA FANTÁSTICA. MARACATU. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AY2WBQakKI>. Acesso em: 23 jun. 2021.

Figura 93: Execução de maracatu na bateria na performance de Luciano Perrone (surdo/tom) e instrumentos de percussão na faixa "Maracatu" do LP *Batucada Fantástica* (1963). Fonte: Trecho da figura extraída da dissertação de Carlos Eduardo Sueitt Garanhão (GARANHÃO, 2019, p.96).

2.2.3 Frevo na bateria entre as décadas de 1950 e 1980

No âmbito da extensa discografia de Severino Araújo & Orquestra Tabajara, há inúmeras gravações de frevos, incluindo composições do próprio Severino Araújo. Dentre elas, elenco "Relembrando o Norte"[105], que está no LP *12 Ritmos Brasileiros* (1959/1976) com a performance do baterista Plínio Araújo. O arranjo desta música é um frevo bem característico: andamento rápido, melodia executada pelos metais, contracantos e base rítmica interagindo com os acentos do naipe. Com relação à bateria, a levada consiste em um padrão rítmico usual do frevo, com a caixa tocando semicolcheias com acentos característicos e rulo no final da frase do segundo compasso. A camada rítmica se completa com a percussão formada pelo surdo e pelo pandeiro. Um detalhe que pude perceber escutando a fonte é o bumbo tocando em todos os tempos do compasso, conjuntamente com a execução do surdo que percute com som fechado no 1º tempo e aberto no 2º, conforme a Figura 94:

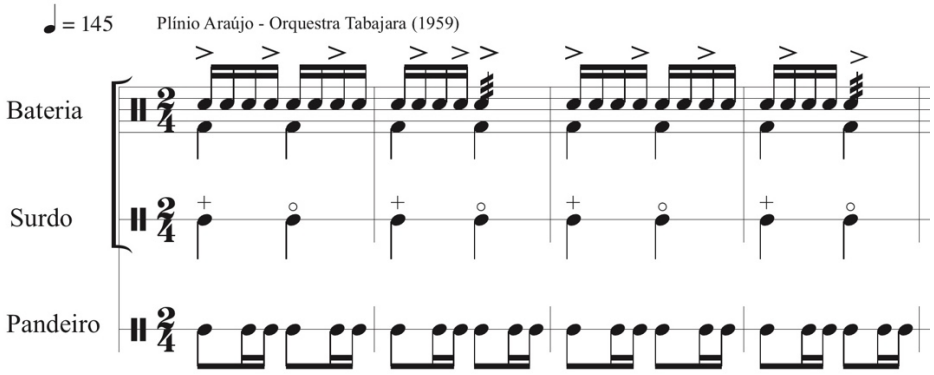


Figura 94: Frevo na bateria na performance de Plínio Araújo na faixa "Relembrando o Norte" (Severino Araújo). LP *12 Ritmos Brasileiros* (1959) de Severino Araújo & Orquestra Tabajara. Bateria, surdo e pandeiro. Transcrição do autor.

De modo geral, uma adaptação de frevo na bateria, no sentido mais característico do gênero, apresenta uma levada bastante sólida com variações de alguns elementos. É o que

[105] Para escutar "Relembrando o Norte" acesse: SEVERINO ARAÚJO E ORQUESTRA TABAJARA. RELEMBRANDO O NORTE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DNKjqN38xAQ>. Acesso em: 16 jun. 2021.

se ouve na gravação da faixa "Frevo" [106] do álbum *Batucada Fantástica. Vol.3*, de Luciano Perrone, lançado em 1972. Nesta trilha, assim como no disco anterior de 1963 (*Batucada Fantástica*), Perrone procura adaptar os gêneros musicais brasileiros na bateria de maneira mais fiel possível aos padrões característicos da percussão. Um ponto de destaque nesta performance é que o baterista apresenta duas versões de levada de frevo. A primeira quaternária (com a levada resolvida em 4 tempos) e a segunda binária (resolvida em 2 tempos). Estes exemplos estão em destaque na Figura 95:

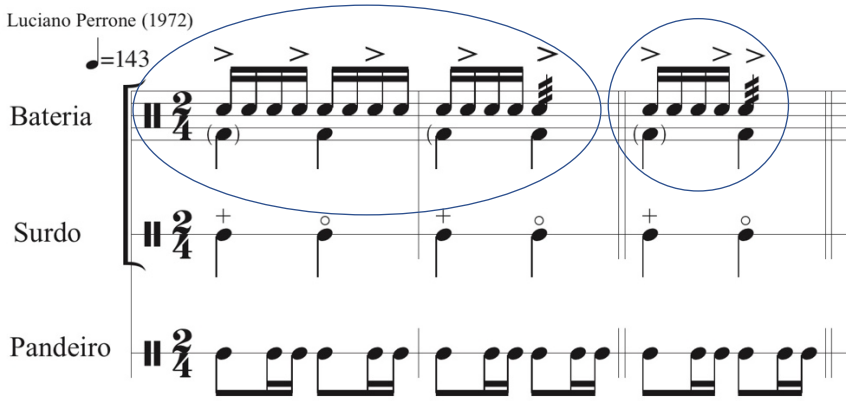


Figura 95: Duas variações de frevo na bateria na performance de Luciano Perrone na faixa "Frevo". LP *Batucada Fantástica vol.3* (1972) de Luciano Perrone. Bateria, surdo e pandeiro. Notação de bumbo entre parêntesis feita por suposição de acordo com a fonte. Transcrição do autor.

No disco *Quinteto Violado* (1972), o baterista Luciano Pimentel executa alguns frevos bem tradicionais como no final da faixa "Imagens do Recife". Não obstante, na trilha "Freviola"[107], Luciano interpreta o gênero de maneira diferente utilizando o *hi-hat* fechado no lugar da caixa, fugindo um pouco da regra de usar esta peça como elemento condutor da levada de frevo na bateria (Figura 96).

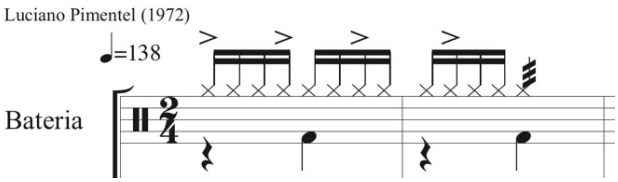


Figura 96: Frevo na bateria na performance de Luciano Pimentel na faixa "Freviola" (0:36). LP *Quinteto Violado* (1972) do grupo Quinteto Violado. Bumbo e *hi-hat*. Transcrição do autor.

Juntamente com as orquestras do maestro Duda, Zaccarias, Tabajara e de Nelson Ferreira; a Orquestra de José Menezes é uma das grandes intérpretes do frevo com várias gravações registradas (SILVA JUNIOR, 2018, p.117). Dentre algumas delas, destaco a faixa

[106] Para ouvir a faixa "Frevo" do LP *Batucada Fantástica vol. 3* (1972) de Luciano Perrone acesse: LUCIANO PERRONE. BATUCADA FANTÁSTICA VOL.3. FREVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qF5hjL3DmaU>. Acesso em: 24 jun. 2021.

[107] Para ouvir a faixa "Freviola" do Quinteto Violado acesse: QUINTETO VIOLADO. ASA BRANCA. Disponível em: <https://youtu.be/etLgUF9mmZg?t=35>. Acesso em: 21 jun. 2021.

"Mexe com Tudo" [108] (Levino Ferreira) do disco *O Frevo Vivo de Levino,* lançado em 1976 pela gravadora Rozemblit, com repertório dedicado à obra do compositor Levino Ferreira. Segundo o pesquisador Antônio Verlan da Silva Junior (2018, p.54), a formação da orquestra que gravou esta faixa contou com a participação do baterista Adelson Silva, responsável por boa parte das gravações de frevo na cidade do Recife desde o início dos anos 1970 (SILVA JUNIOR, 2018, p.15). A performance de Adelson, executando a caixa neste registro de 1976, reforça a maneira mais característica de interpretação do gênero no instrumento (Figura 97).

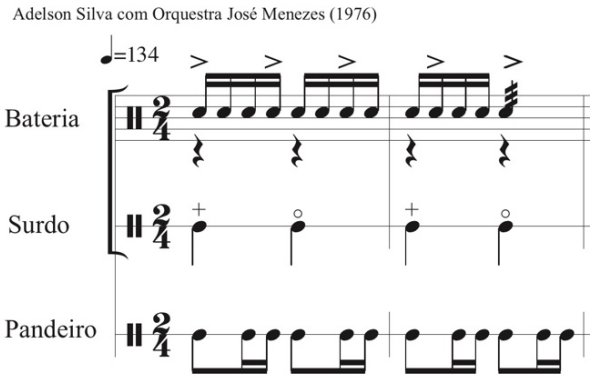


Figura 97: Frevo na bateria na performance do baterista Adelson Silva na faixa "Mexe com Tudo". LP *O Frevo Vivo de Levino* (Rozemblit, 1976). Orquestra de José Menezes. Bateria, surdo e pandeiro. Transcrição do autor.

Finalizando esta seção, elenco um último exemplo de frevo na bateria. Trata-se da faixa "Frevo Sanfonado"[109] presente no LP *Forró e Frevo* (1980) de Sivuca. Mesmo não havendo crédito ao baterista, destaco sua performance nesta trilha que mostra uma levada de frevo que sintetiza na caixa somente os acentos do padrão básico do gênero. Como não há percussão na gravação, o baterista executa o bumbo no 2º tempo do compasso (emulando o surdo) e complementa a levada com o *hi-hat* com o pé tocando nos tempos fortes (Figura 98).

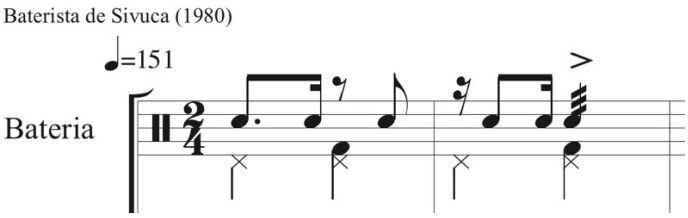


Figura 98: Frevo na bateria na faixa "Frevo Sanfonado" do LP *Forró e Frevo* (1980) de Sivuca. Transcrição do autor.

[108] Para ouvir o frevo "Mexe com Tudo" acesse: ORQUESTRA DE JOSÉ MENEZES. MEXE COM TUDO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=quSVgVDVbXw>. Acesso em: 16 jun. 2021.
[109] Para ouvir a faixa "Frevo Sanfonado" de Sivuca acesse: FREVO SANFONADO. LP FORRÓ E FREVO.SIVUCA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEV3SY2987E>. Acesso em: 17 jun. 2021.

Levando em consideração as regras Formais e Técnicas na definição de gênero musical, no que tange as técnicas de execução do instrumento na performance (FABBRI, 1980, p.3), e analisando as adaptações dos ritmos nordestinos na bateria entre os anos 1950 e 1980, bem como os materiais didáticos, gostaria de tecer algumas considerações. Na gravação de baião mais antiga (1952), percebe-se que a performance do baterista privilegiou uma abordagem mais percussiva utilizando os tambores graves (surdo) e a caixa sem esteira para reproduzir a rítmica do baião executada originalmente pelo zabumba. Como já comentado anteriormente, o padrão tocado pelo baterista nesta gravação (colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias) é a mesma célula rítmica do zabumba nas primeiras gravações de baião entre os anos de 1946 e 1949 (SANTOS, 2013, p.88). Já nas transcrições posteriores (1959, 1963, 1972, 1980), nota-se que as performances passam a utilizar menos os tambores e mais o bumbo para executar a figura rítmica característica do gênero (colcheia pontuada e semicolcheia). Além disso, percebe-se a presença de pratos (como o *hi-hat*) servindo de elemento condutor da levada de baião na bateria.

Com relação ao maracatu na bateria no período selecionado (1950-1960), um ponto interessante de se observar nas transcrições elencadas é que em nenhuma delas os bateristas utilizaram a caixa como elemento condutor da batida. As levadas, de modo geral, não emularam de forma contínua nem o tarol e nem a caixa de guerra do maracatu de baque virado, em contraste ao que foi visto nas adaptações posteriores oriundas dos materiais didáticos (1985, 1988, 2000, 2005, 2010). Não obstante, todos optaram por evidenciar a rítmica das alfaias nos tambores graves da bateria como o surdo (ou o bumbo eventualmente). Acredito também que a presença do mineiro (reco-reco) nas gravações executando a subdivisão de semicolcheias deve ter suprido sonoramente a ausência da caixa nestas adaptações.

De acordo com os exemplos de frevo apresentados nas transcrições (1950-1980), foi possível perceber que a adaptação do gênero na bateria nestas gravações não apresentou mudanças significativas no que tange a estrutura rítmica da levada. Isso se deu, provavelmente, pelo fato de que um dos elementos rítmicos mais característicos do frevo seja justamente o padrão da caixa com os acentos e o rulo no final da frase. É claro que não estou levando em consideração todas as interações da caixa com o naipe de metais durante o arranjo, pois meu foco é o padrão da levada em si. Além disso, de acordo com as transcrições, praticamente todas as performances estudadas enfatizaram a execução do frevo com a caixa (1959, 1972, 1976, 1980), com exceção da execução de Luciano Pimentel em "Freviola" (1972) que tocou o padrão característico do gênero no *hi-hat*.

Um último ponto que gostaria de salientar é que boa parte das adaptações para a bateria do baião, do maracatu e do frevo presentes no trabalho de Edgard Nunes Rocca (1985) estão mais de acordo com as transcrições das performances de bateristas que atuaram em orquestras populares entre as décadas 1950 e 1970, principalmente os exemplos de maracatu e baião utilizando basicamente os tambores do instrumento. Observando os exemplos posteriores de adaptações vistos nos estudos do final dos anos 1980 e a partir dos anos 2000, nota-se uma diferença com relação à forma de algumas adaptações. Cito como exemplo o uso da caixa da bateria como elemento de condução e utilização do rulo de pressão no maracatu; e as variações na execução dos pratos (contratempo, condução e *hi-hat* com o pé) nas adaptações do frevo (marcação nos tempos fortes ou nos contratempos), do maracatu (condução emulando o gonguê) e do baião (*hi-hat* e condução simulando o triângulo).

Conforme já comentado, não é meu objetivo esgotar este assunto pois seria impossível elencar todas as performances, adaptações e interpretações desses gêneros neste recorte temporal. Minha intenção foi obter algumas referências de performances destes ritmos na bateria no período selecionado, e nos materiais didáticos, no âmbito musical onde eles são executados de forma mais direta, ou seja, mais padronizada; em contraste às performances dos bateristas que são inseridos no contexto da música instrumental brasileira a partir dos anos 1970 em diante. Estas referidas performances serão estudadas nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 3
A CONSOLIDAÇÃO DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: SIGNIFICAÇÃO, CONTEXTO MERCADOLÓGICO E ARTISTAS EXPOENTES DO GÊNERO

Em uma perspectiva mais ampla, esta pesquisa investiga a atuação de determinados bateristas no âmbito da música instrumental brasileira. Ajustando um pouco mais o foco, me detenho em performances registradas na discografia de dois expoentes da música instrumental: Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Não obstante, em termos classificatórios, boa parte do repertório presente nos álbuns destes artistas é facilmente reconhecida por pesquisadores e instrumentistas como sendo da chamada "música instrumental", "música instrumental brasileira" ou até "música improvisada", entre outras denominações. Porém, o significado destes termos é, de certa forma, um pouco elástico podendo abarcar muitos estilos musicais. No intuito de clarificar possíveis dúvidas neste trabalho, considero a "música instrumental brasileira" aquele gênero que se firmou durante a década de 1970, no qual instrumentistas e compositores sedimentaram uma linguagem musical que articulava gêneros populares brasileiros em diálogo (explícito ou não) com tendências do *jazz*, entre outros estilos.

Entretanto, somente esta delimitação não é suficiente para ilustrar toda sua abrangência. Neste sentido é importante termos um maior aprofundamento nesta questão e contextualizar como se deu a consolidação da música instrumental brasileira a partir dos anos 1970, onde as obras musicais de Hermeto e Egberto se inserem, indo até o início dos anos 2000. É o que farei nesta seção apoiado no referencial bibliográfico sobre o tema. Além disso, abordo também a trajetória dos citados compositores e instrumentistas com o intuito de compreender o papel deles no contexto musical em questão.

3.1 Consolidação da música instrumental brasileira

O entendimento do significado do gênero conhecido como música instrumental brasileira pode levar a certas confusões e discussões no que diz respeito à sua abrangência e delimitação. Para dissipar tais imprecisões, abarco algumas considerações que estão presentes na literatura. Para Ana Maria Bahiana (2005), o significado de "música instrumental" está associado a uma categoria estética deste gênero musical urbano praticado por instrumentistas, principalmente na década de 1970. Àquela terminologia, muito comum nesta época, estavam

associadas manifestações musicais que dialogavam com o *jazz* e com trabalhos de músicos formados no período da bossa nova (BAHIANA, 2005, p.1).

Entretanto, o próprio termo "música instrumental" não define claramente seu significado. Segundo os pesquisadores Marina Bastos e Acácio Piedade (2006), citados por Barreto (2012, p.220), a designação de "música instrumental" é de certa maneira ambígua, pois há diversas outras músicas instrumentais no Brasil. Além disso, este gênero é conhecido também através de outras designações como "música popular instrumental brasileira", "música brasileira popular instrumental", "música universal" nas palavras de Hermeto Pascoal (SILVA, 2016, p.21-26), "música brasileira contemporânea" (conforme Arismar do Espírito Santo), "*jazz* brasileiro", *Brazilan Jazz* no exterior (BASTOS; PIEDADE, 2006), e também como "música improvisada" (BAHIANA, 2005).

Se observarmos o sentido estrito do termo, "música instrumental" apontaria para um tipo de música tocada somente por instrumentos, sem letra ou texto, o que incluiria desde o choro[110] até a música dita "clássica" ou "erudita" (BAHIANA, 2005, p.3). Seguindo nesta linha, Piedade (2005, p.1065) aponta também para o debate no campo da análise da canção e da dialética entre música e letra, enfocando o gênero música instrumental como aquele cuja identidade principal é entendida primordialmente enquanto não canção, ou seja, sem o canto da letra da composição. Entretanto, a utilização da voz como um instrumento na música instrumental é muito comum, como se pode verificar, por exemplo, no álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal (BASTOS; PIEDADE, 2006, p.931), entre outros exemplos.

Não pretendo me deter em demasia nesta discussão sobre a terminologia e significação da música instrumental. Minha intenção é deixar claro a qual tipo de música instrumental me refiro na pesquisa. Apesar desta aparente ambuiguidade com relação ao termo, posso dizer que os ouvintes e músicos deste repertório não apresentam dificuldade em reconhecer as características deste gênero musical: concepção harmônico-melódica, virtuosismo dos instrumentistas, improvisação, arranjos com técnicas e formas *jazzísticas*, utilização de gêneros musicais populares brasileiros, entre outros. O intuito não é criar rótulos, mas sim reforçar o entendimento e o recorte musical aos quais dirijo o foco do meu trabalho. De todo modo, concordando com Bahiana (2005), adoto o termo "música instrumental

[110] Choro é um gênero musical surgido no final do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro por músicos da baixa classe média urbana. Um dos precursores e grandes expoentes do gênero é o músico, arranjador e compositor Pixinguinha (BASTOS; PIEDADE, 2006, p.932). Para saber mais, ver Pequena História da Música Popular (TINHORÃO, 2013, p.119).

brasileira" ou simplesmente "música instrumental" para caracterizar o gênero musical consolidado a partir da década de 1970, mais notadamente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo (CORRENTINO, 2013, p.8), por instrumentistas e compositores, dentre eles Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, que promoveram um diálogo entre os gêneros musicais brasileiros e o *jazz.*

Focando nas questões musicais voltadas para as Regras Formais e Técnicas de gênero musical, como propôs Fabbri (1980, p.3), no caso particular da música instrumental brasileira é possível notar as contribuições estilísticas e harmônicas provenientes do *jazz,* da bossa nova e também dos grupos de *sambajazz*. Neste sentido, é pertinente um olhar sobre o contexto musical, mercadológico e social da fase de consolidação da música instrumental no período do final dos anos 1960 e início de 1970. Segundo Bahiana (2005, p.1), as contribuições da música instrumental brasileira foram sedimentadas sob a influência do *jazz* por uma geração de instrumentistas dispersos, com esvaziamento da bossa nova e o desinteresse do mercado e da indústria fonográfica. Boa parte destes instrumentistas, como dito anteriormente, se formaram musicalmente no período da bossa nova, no final dos anos 1950, e dos trios de *sambajazz* durante a década de 1960. Tais conjuntos tocavam um repertório de bossa nova e *jazz* instrumental, sendo que muitos eram na formação clássica *jazzística* de trio (piano, contrabaixo e bateria) como Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Banana Trio, Jongo Trio, Bossa Três e Sambalanço, incluindo outras formações como o Quarteto Novo (Hermeto Pascoal) e Sambajazz e os Copa 5. É justamente neste ambiente instrumental da bossa nova que surge a música instrumental brasileira. Deste modo, de acordo com Acácio Piedade (1997, 1999, 2003), o gênero se apoiaria menos nas bases musicais do choro[111] e mais na bossa nova, simbolizando um diálogo entre as musicalidades da bossa nova e do *jazz* norte-americano. Este fato, segundo Bastos & Piedade (2006, p.935), seria uma das características fundamentais da música instrumental brasileira.

Curiosamente, ao longo de quase uma década de refinamento da síntese *jazz* / samba, promovida pela bossa nova, a música instrumental brasileira veio a marcar um novo terreno quando do aparecimento das chamadas músicas de protesto dos festivais do final dos anos 1960. Para entender como se deu a transição "bossa nova / música de protesto", é preciso falar sobre os períodos que denotaram essa mudança estética composicional. Após uma primeira fase mais poética e idealizada, alguns músicos e compositores da bossa nova entraram

[111] Partindo da premissa de Piedade (1997, 1999, 2003) com relação ao diálogo entre as musicalidades da bossa nova e do *jazz* norte-americano, penso que seria pertinente incluir também o samba, já que a própria bossa nova se originou a partir de elementos deste gênero musical.

em uma segunda fase, durante a década de 1960, que revelava uma visão mais crítica nas suas composições. Este novo período, no qual boa parte se confunde com a ditadura militar no Brasil, marcou não só a música, mas também outras artes como literatura, cinema e teatro, trazendo uma preocupação de revelar e problematizar a desigualdade social vivenciada pelas classes mais oprimidas da sociedade (CORRENTINO, 2013, p.8). Nesta segunda fase, posso destacar as inúmeras canções de protesto consideradas engajadas politicamente, como por exemplo, "Arrastão" (Edu Lobo) e "Disparada" (Geraldo Vandré e Théo de Barros). Desta forma, o predomínio de um texto mais politizado na canção atingiu um ponto culminante com os festivais de música popular brasileira no final dos anos 1960 e no início dos anos 1970. Foi exatamente neste contexto, como bem apontou Bahiana (2005), quando a censura, promovida pela ditadura militar desde o golpe de 1964, empenhou esforços para emudecer a música brasileira, que os primeiros sons da chamada música instrumental "sem texto, portanto, teoricamente, incensurável e livre se fizeram ouvir" (BAHIANA, 2005, p.2).

Não obstante, é no pano de fundo dos chamados anos de chumbo que ocorreu o surgimento da música instrumental brasileira no amanhecer dos anos 1970. Neste período, também se firmou, na área da canção popular, o gênero denominado pela sigla MPB (Música Popular Brasileira), considerado como uma espécie de "instituição" da nossa música. Esse gênero se consolidou no pós-Tropicalismo (1968), onde a música assumia um papel mercadológico voltado para a cultura do consumo, incorporando formas de expressão da canção popular nacional e estrangeira. Este processo foi legitimado pela "instituição" da MPB, a despeito da sua incoerência estética, como comenta Ana Beatriz Ciryno Moreira (2016):

> Já sabemos que o tropicalismo, embora findado como movimento no ano de 1968 com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, marcou a passagem de uma cultura política no Brasil de matriz romântica (nacional-popular), para uma cultura de consumo, na qual a canção assumia o lado mercadológico dentro de uma instituição dotada de legitimidade e representada pela sigla MPB. Em sua formação discursiva musical incorporou diversas formas de expressão da canção popular, independente de certas hierarquias ou valores políticos destas linguagens. Desta forma, no pós-tropicalismo, a MPB passou a representar socialmente uma instituição de profunda legitimidade intelectual, mas de pouca coerência estética (MOREIRA, 2016, p.60).

Neste cenário, posso lembrar as Regras Sociais, Ideológicas, Econômicas e Jurídicas (FABBRI, 1980, p.3) no que tange a consolidação do gênero musical da MPB e, concomitante, da música instrumental, no início dos anos 1970. Assim, em meio ao endurecimento da ditadura militar no Brasil (a partir do Ato Institucional nº5 de 1968) e à expansão de uma indústria cultural, eclodiam debates intelectuais sobre a questão da identidade e da conformação da cultura brasileira. Além disso, tinha-se um crescimento considerável da classe média que resultava em uma ampliação do mercado de bens de consumo, acelerando

também a expansão da indústria do disco, que assistiu a um crescimento de 15% ao ano durante a década de 1970 (MOREIRA, 2016, p. 6). Este fato levou a uma consolidação do formato *Long Play* (LP) do disco, proporcionando um maior valor financeiro e simbólico ao produto. Um outro ponto relevante é que este fato desencadeou também um enfraquecimento da fórmula dos festivais da canção como principais agentes da descoberta de novos artistas.

Desta forma, além da expansão da indústria fonográfica e do seu desenvolvimento tecnológico, houve transformações estéticas na música popular, que se via cada vez mais aberta às informações de gêneros e estilos estrangeiros. Estas transformações possibilitaram o surgimento de diversos grupos e artistas como Milton Nascimento, Clube da Esquina, Secos e Molhados, Som Imaginário, Novos Baianos, entre outros; que assimilavam e fundiam diversos gêneros musicais (brasileiros e estrangeiros) em produções classificadas como "hibridas" ou "experimentais" (MOREIRA, 2016, p. 10-34). Inclusive, instrumentistas que integraram alguns desses grupos, como o baterista Robertinho Silva,[112] foram atores ativos da música instrumental. Esta fusão de gêneros e estilos se observa também no *jazz* norte-americano na fase conhecida com *fusion*, conforme abordarei em seguida.

A música instrumental brasileira da década de 1970 coexistiu com o movimento do *jazz fusion* nos Estados Unidos cuja estética exerceu uma boa influência na produção de nossos músicos e compositores neste contexto musical. Segundo Ted Gioia (2011), autor do livro *The History of Jazz,* o período da história do *jazz* conhecido como *jazz fusion* foi de grande absorção e expansão do gênero:

> (..) o conceito de *jazz* como música de fusão assumiu uma relevância particular no final da década de 1960. O *jazz* estava à beira de um período especialmente pronunciado de absorção e expansão. Ao longo da próxima década [1970], os principais expoentes da música tentariam fusões ambiciosas com uma gama estonteante de estilos populares, étnicos e clássicos[113] (GIOIA, 2011, p.325).

No *jazz fusion*, estes tipos de fusão variavam bastante e podiam vir dos sons das salas de concerto, da música étnica (discos da gravadora ECM[114]), de uma batida dançante de

---

[112] O baterista e percussionista Robertinho Silva atuou com Milton Nascimento no disco *Clube da Esquina* e com o grupo Som Imaginário, entre outros. Neste período, também gravou vários álbuns com Egberto Gismonti, Airto Moreira e outros artistas da música instrumental. Este assunto será tratado em detalhes no próximo capítulo.

[113] *Yet the concept of Jazz as music of fusion took on particular relevance at the close of the 1960s. Jazz was on the brink of an especially pronounced period of absorption and expansion. Over the next decade, the music's leading exponents would attempt ambitious fusions with a dizzying array of popular, ethnic, and classical styles* (GIOIA, 2011, p.325). Tradução do autor.

[114] A gravadora ECM foi fundada em 1969 por Mamfred Eicher. Ela foi responsável por promover um tipo diferente de *fusion* que consistia na mistura do *jazz*, da música clássica e étnica. Este movimento da gravadora, que tomou força nos anos 1970, abarcou sonoridades de diversas partes do mundo, inclusive não ocidentais, investindo pesadamente na contratação de diversos talentos não norte-americanos. Os discos da ECM *records* foram responsáveis por introduzir aos fãs do *jazz* o trabalho de artistas como Jan Garbarek, Egberto Gismonti, Enrico Rava, Naná Vasconcelos, entre outros (GIOIA, 2011, p.338-339).

disco music ou de elementos do *funk* e do rock (GIOIA, 2011, p.325). Na música instrumental brasileira, essa mistura se expandiu também para outros gêneros musicais populares. Ela vinha não somente do choro ou da bossa nova, mas de uma ampla gama de gêneros brasileiros (samba, frevo, baião, maracatu) e de sons estrangeiros, como o próprio *jazz* e suas derivações. Essa nova concepção de música instrumental dialogava também, em alguns trabalhos, com tendências expressivas da música de concerto e com as principais manifestações do rock e do *jazz* neste período. Dentre as principais correntes destes gêneros, tinha-se, respectivamente, o minimalismo (Egberto Gismonti), o experimentalismo (Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti), o rock progressivo[115], o *jazz fusion*[116], o *free jazz,* entre outros (BAHIANA, 1979, *apud* CORRENTINO, 2013, p.9).

A gradual modificação do comportamento do mercado durante a década de 1970 acabou trazendo à luz alguns nomes para a música instrumental que já se encontrava em uma nova forma distante de seus tempos de *jazz* / bossa nova. A partir daí, o gênero se consagrou gradativamente a partir de artistas brasileiros[117] que aturam tanto no Brasil, quanto no exterior (como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal); bem como os que se estabeleceram nos Estados Unidos da América, como no caso de Airto Moreira, Flora Purim, Eumir Deodato, entre outros (BAHIANA, 2005, p.2).

Na transição de 1970 para 1980, segundo Bahiana (1979) citada por Correntino (2013, p.9), ocorreram alguns fatores que ajudaram a transformar o contexto musical e a prática de novas estéticas na música instrumental. Dentre alguns deles, ela cita o surgimento de festivais de *jazz* entre 1978 e 1980 (como o *Montreux Jazz Festival*), a revalorização do choro e da música improvisada e o aparecimento de setores da indústria fonográfica que estavam dispostos a dar liberdade de criação aos artistas (como o selo independente *O Som da Gente*). Um outro fator, suscitado por Correntino, seria o público jovem voltado ao rock e suas variações

[115] Nos anos 1970, o rock progressivo e o *jazz-rock* eram gêneros que se assemelhavam. O rock progressivo - criado por grupos como Yes, Genesis, King Crimson, Emerson Lake & Palme, Jethro Tull e Gentle Giant - se caracterizava pela mescla da música erudita europeia com o rock, orientada pela lógica da complexidade e da virtuosidade musical associada às canções de cunho filosófico, místico e espiritual (MOREIRA, 2016, p.104).

[116] No fim dos anos 1960, um dos estilos do *fusion*, o *jazz-rock*, anunciava a tentativa de unir a sonoridade visceral do rock com a complexidade da improvisação do *jazz*. Um dos álbuns considerados pioneiros deste tipo música é o disco *Bitches Brew* (1969) do trompetista Miles Davis. Muitos dos músicos que participaram das gravações deste álbum levaram adiante este estilo em suas próprias carreiras como o pianista Chick Corea (Return to Forever), o guitarrista John McLaughlin (The Mahavishnu Orchestra), o percussionista Airto Moreira, o saxofonista Wayne Shorter e o tecladista Joe Zawinul, ambos do grupo Weather Report (MOREIRA, 2016, p.100).

[117] Não pretendo listar todos os artistas da música instrumental que consolidaram suas carreiras, tanto no Brasil como no exterior, a partir dos anos 1970 ou até antes disso. Isto seria uma tarefa injusta e improdutiva, pois não teria condições de abarcar todos os nomes envolvidos neste contexto musical.

que também se interessava pelas experimentações dessa nova música instrumental valorizadora da performance e do virtuosismo dos músicos.

Durante a década de 1980, a música instrumental brasileira entrou mais assiduamente no circuito internacional dos festivais de *jazz*, fato este que contribuiu para a sua propagação. A partir desse momento, as obras de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal foram muito importantes para a consolidação do gênero musical em termos temáticos, estruturais e estilísticos relativamente estáveis (BASTOS; PIEDADE, 2006, p.935). Ainda nos anos 1980, falando sob uma perspectiva musical, observou-se também, no trabalho de determinados artistas e grupos, uma estética que misturou a sonoridade advinda das inovações tecnológicas da época (teclados, sintetizadores, sequenciadores, pianos elétricos, baterias eletrônicas) com a instrumentação tradicional da música instrumental e do *jazz* como bateria, baixo, contrabaixo, piano, guitarra e instrumentos de sopro (sax, flauta, trompete etc.). Esta mistura proporcionou um novo paradigma sonoro bem característico do período. Neste contexto, posso elencar um disco bastante representativo no âmbito do *jazz* norte-americano, o álbum *The Chick Corea Elektric* Band[118] de 1986 (GIOIA, 2011, p.329). No Brasil, destaco alguns trabalhos com esta estética lançados já na fase da redemocratização do país, como o álbum de estreia do grupo Cama de Gato[119] (*Cama de Gato,*1986), que obteve um grande êxito de vendas para um disco neste segmento; e *Trem Caipira* (1986) de Egberto Gismonti em uma releitura da obra de Villa Lobos com muitos sintetizadores. Abarco ainda trabalhos expressivos dos conjuntos

[118] No álbum *The Chick Corea Elektric Band* (1986) a formação era Chick Corea (1941-2021) nos teclados e programação de sintetizadores, Jonh Patitucci no baixo e contrabaixo, Dave Weckl na bateria acústica e eletrônica, Scott Henderson e Carlos Rios nas guitarras. Posteriormente estes últimos guitarristas foram substituídos pelo australiano Frank Gambale. Para saber mais sobre o pianista e compositor Chick Corea e o grupo The Chick Corea Elektric Band, ver *The History of Jazz* (GIOIA, 2011, p.328-329).

[119] O grupo Cama de Gato é um dos maiores representantes da música instrumental brasileira dos anos 1980. Na época do lançamento do seu primeiro álbum (*Cama de Gato*, 1986) sua formação era: Pascoal Meirelles (bateria, *pads* eletrônicos), Arthur Maia (baixo), Rick Pantoja (teclados) e Mauro Senise (sax, flauta). Entre meados dos anos 1980 e início dos anos 2000 o grupo teve algumas mudanças em sua formação original. Neste período o Cama de Gato lançou os álbuns *Guerra Fria* (1988), *Sambaíba* (1990), *Dança da Lua* (1993), *Amendoim Torrado* (1998) e *Água de Chuva* (2002). Para saber mais sobre o grupo Cama de Gato acesse: DICIONÁRIO CRAVO ALBIM. MÚSICA POPULAR BRASILERIA. CAMA DE GATO. Disponível em:
< https://dicionariompb.com.br/grupo/cama-de-gato/>. Acesso em: 01 dez. 2020.

Azymuth[120] (desde os anos 1970), Pau Brasil[121], banda Zil[122], *High Life*[123]; e dos instrumentistas Márcio Montarroyos (1948-2007), Léo Gandelman, Marcos Ariel, Arthur Maia (1962-2018), Nico Assumpção (1954-2001), Ricardo Silveira, Victor Biglione, Toninho Horta, Vitor Assis Brasil (1945-1981), Paulo Moura (1932-2010), entre outros[124].

Gostaria de sublinhar também que na passagem da década de 1980 para a de 1990, notadamente na cidade do Rio de Janeiro, onde vivenciei minha formação musical como instrumentista, pude testemunhar *in loco* em casas de shows, clubes de *jazz* (Mistura Fina, Jazzmania) e festivais de música (*Free Jazz* Festival) a atuação de alguns nomes da música instrumental[125] que foram elencados anteriormente (Cama de Gato, Léo Gandelman, Azymuth, Márcio Montarroyos, Victor Biglione, Arthur Maia, Nico Assumpção e artistas do *jazz* norte-americano) em apresentações ao vivo. Além disso, acompanhei o lançamento de vários discos destes instrumentistas que estavam em plena produção na ocasião.

Os anos de 1990, segundo Bastos & Piedade (2006, p.935), representaram um período de acentuado crescimento da música instrumental com o surgimento de vários grupos

---

[120] Formado no início dos anos 1970 pelos músicos José Roberto Bertrami (teclados), Ivan Conti "Mamão" (bateria) e Alex Malheiros (baixo), o grupo Azymuth lançou inúmeros álbuns entre as décadas de 1970 e 2000. Para saber mais acesse: DICIONÁRIO CRAVO ALBIM. MÚSICA POPULAR BRASILERIA. AZYMUTH. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/azymuth/>. Acesso em: 07 jun. 2021.

[121] Entre outras formações, o grupo Pau Brasil contou com a participação dos bateristas Nenê entre 1987 e 1991 (MARQUES, 2020, p.110) e Zé Eduardo Nazário de 1996 a 1998 (BRAGA, 2011, p.37). Para saber mais sobre o grupo Pau Brasil acesse: PAU BRASIL. WEBSITE. Disponível em: <http://grupopaubrasil.com>. Acesso em: 07 jun. 2021.

[122] O grupo instrumental e vocal Zil, formado pelos experientes músicos Marcos Ariel (piano, teclado), Jurim Moreira (bateria), João Batista (baixo), Ricardo Silveira (guitarra), Zé Nogueira (sax), Zé Renato e Claudio Nucci (voz); atou no cenário da música instrumental entre 1986 e 1991, mais notadamente no circuito de casas noturnas de *jazz* do Rio de Janeiro. Em 1988 lançou o LP *Zil*, reeditado em CD no ano de 1990. Quase 30 anos depois, a banda Zil se reuniu novamente para gravar o álbum *Zil ao Vivo* (2019). Para saber mais acesse: DICIONÁRIO MPB. BANDA ZIL. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/banda-zil/>. Acesso em: 07 jun. 2021.

[123] O grupo Hi-Life era formado pelos instrumentistas Carlos Bala (bateria), Nico Assumpção (baixo), Ricardo Silveira (guitarra), Luiz Avellar (piano, teclados) e Steve Slagle (sax). No ano de 1985, lançou o LP *High Life* pela gravadora WEA, álbum este produzido por Liminha. Para saber mais acesse: DISCOS DO BRASIL.HIGH LIFE. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/high-life>. Acesso em: 7 jun. 2021.

[124] Apesar das fontes escassas sobre o grupo, gostaria de elencar também o trabalho instrumental de *jazz*/rock progressivo de um conjunto de Porto Alegre intitulado Cheiro de Vida. Formado em 1978 pelos músicos André Gomes (baixo e citar), Alexandre Fonseca (bateria) e Carlos Martau (guitarra), o grupo veio para o Rio de Janeiro na década de 80 onde se destacou no cenário da música instrumental. Inclusive, pude acompanhar diversas dessas apresentações. Lançou o primeiro álbum em 1984 e um segundo registro ao vivo (com Dudu Trentin nos teclados) no ano de 1988. Para saber mais acesse: CHEIRO DE VIDA. PÁGINA ARTISTA. Disponível em: <https://www.facebook.com/Banda-Cheiro-de-Vida-1417166555228210/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 07 jun. 2021.

[125] Ressalto que o meu olhar no levantamento dos artistas da música instrumental brasileira realizado neste capítulo foi feito sob a perspectiva da música instrumental produzida mais notadamente no Rio de Janeiro e também em São Paulo, de acordo com as fontes que tive acesso e também com relação a cidade onde tive a minha formação profissional. Entretanto, isso não quer dizer que não reconheço a existência de outros grupos e artistas de música instrumental que atuaram ou atuam fora do eixo Rio-São Paulo. Tenho certeza da existência de outros grandes instrumentistas e conjuntos de música instrumental em outras regiões do Brasil que tiveram relevante produção neste recorte temporal. Inclusive, incentivo outros pesquisadores a realizarem este tipo de levantamento.

e artistas. Nesta perspectiva, posso citar como exemplo o saxofonista e flautista Carlos Malta e o grupo Pife Muderno[126], Aquilo Del Nisso, Aquarela Carioca, o percussionista Marcos Suzano[127] e outros. Por outro lado, esse crescimento não foi acompanhado por parte das gravadoras, produtoras e nem pelos espaços de apresentação ao vivo. Segundo Acácio Piedade (2003, p.57) citado por Guilherme Marques (2020, p.112), uma outra questão é que a novas gerações de instrumentistas forjadas nos anos 1980 e 1990 nutrem menor apreço pela corrente *jazzística* do *Bebop* como referência estética se comparadas às gerações anteriores. Neste sentido, se explicaria uma certa conversão na denominação "*Jazz* Brasileiro", que de certa forma ainda possuía forte ligação com o termo *Sambajazz*, para se consolidar como "Música Instrumental".

No início dos anos 2000, a produção da música instrumental brasileira girou em torno de gravadoras independentes administradas, na maioria das vezes, pelos próprios músicos, alimentando um circuito alternativo do gênero. Neste contexto, posso destacar, entre outros músicos, a extensa produção do bandolinista e compositor Hamilton de Holanda[128]. Sua discográfica inclui inúmeros álbuns em diversas formações como gravações em duo com o violonista Marco Pereira (*Luz das Cordas*, 2000), como artista solo (*Hamilton de Holanda*, 2002; *Música das Nuvens e do Chão*, 2004, entre outros) e em grupo (*Brasilianos: Hamilton de Holanda Quinteto*, 2006, entre outros). Um ponto interessante é o surgimento de grupos e músicos com forte influência estética musical de Hermeto Pascoal, incluindo os que conviveram diretamente com ele, como uma ramificação da "Escola Jabour". Neste círculo, cito grupos resultantes da atividade didática exercida por Itiberê Zwarg[129] (Itiberê Orquestra Família) e André Marques[130] (Trio Curupira); além dos conjuntos Xequerê, Acuri, Água Viva

---

[126] Carlos Malta foi integrante da banda de Hermeto Pascoal durante a década de 1980 até o início dos anos 1990 quando começou sua carreira solo. Para saber mais sobre o instrumentista e o grupo Pife Muderno acesse: CARLOS MALTA. BIOGRAFIA. Disponível em: <https://www.carlosmalta.com.br/biografia/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

[127] O percussionista carioca Marcos Suzano é considerado um dos maiores inovadores na execução do pandeiro. Integrou o grupo instrumental Aquarela Carioca e fez parceria no disco *Olho de Peixe* (1993) com cantor e compositor Lenine. Além de gravar com diversos artistas da música brasileira e mundial (Sting), Suzano possui discografia solo como os álbuns *Sambatown* (1996) e *Flash* (2000). Para saber mais sobre Marcos Suzano acesse: DICIONÁRIO CRAVO ALBIM. MÚSICA POPULAR BRASILERIA. MARCOS SUZANO. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/marcos-suzano/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

[128] Para saber mais sobre Hamilton de Holanda acesse: HAMILTON DE HOLANDA. WEBSITE. Disponível em: <https://hamiltondeholanda.com/biografia/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

[129] O baixista Itiberê Zwarg integra da banda de Hermeto Pascoal desde os anos 1970. Para saber mais sobre a Itiberê Orquestra Família acesse: DICIONÁRIO CRAVO ALBIM. MÚSICA POPULAR BRASILERIA. ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/itibere-zwarg/>. Acesso em: Acesso em: 27 mai. 2021.

[130] Para saber mais sobre o instrumentista André Marques e o Trio Curupira acesse: ANDRÉ MARQUES. TRIO CURUPIRA. WEBSITE. Disponível em: <https://www.andremarques.mus.br/index.php/pt-br/outras-formacoes/trio-curupira>. Acesso em: 27 mai. 2021.

e Bamboo (SILVA, 2016, p.44). Neste período, destaco ainda os discos do baterista e compositor Alex Buck[131] no âmbito da música instrumental e do *jazz* experimental.

Com relação às condições mercadológicas mais recentes[132], é importante salientar que no período em que escrevo esta tese, durante a segunda década dos anos 2000, o cenário da música instrumental brasileira (e da música em geral) é bastante distinto daquele do final do século XX e início do século XXI. Como é de conhecimento pleno, a revolução digital que vivenciamos atualmente mudou drasticamente a indústria fonográfica em nível global. Alguns aspectos dessa mudança dizem respeito a alguns fatores como a radical diminuição do número de gravadoras (não há mais necessidade de se firmar contrato com uma multinacional para registrar uma obra musical devido à popularização do meios de gravação digital), a mudança na forma de consumo da música com a transição do suporte físico (discos, CDs, DVDs) para o digital (mp3, mp4, *wave*), os serviços de assinatura para acessar vários catálogos de música (*streaming*), as mídias sociais e as páginas da internet que veiculam vídeos de música. Neste contexto de transição, a percepção de novos artistas da música instrumental brasileira fica, de certa forma, pulverizada devido à grande quantidade de conteúdo disponível na internet. Por outro lado, com a facilidade de informação da rede mundial de computadores é possível acessar álbuns clássicos e recentes lançamentos de ícones da música instrumental (do Brasil e do mundo), bem como acompanhar a produção de artistas contemporâneos como, por exemplo, gravações do Trio Corrente[133], do pianista pernambucano Amaro Freitas[134], entre muitos outros.

Agora, volto meu olhar para os dois instrumentistas que considero pilares fundamentais da música instrumental e que estão no foco de minha pesquisa: Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Após abordar o processo da consolidação da música instrumental brasileira a partir da década de 1970, onde eles se inserem, sigo para uma breve exposição da trajetória destes dois compositores no sentido de analisar, posteriormente, o papel da obra musical de ambos neste contexto.

---

[131] Para saber mais sobre o baterista e compositor Alex Buck acesse: ALEX BUCK. WEBSITE. Disponível em: <https://www.alexbuck.com.br/bio>. Acesso em: 07 jun. 2021.

[132] Gostaria de relatar que enquanto me encaminhava para os dois últimos anos de produção da pesquisa, em março de 2020 o mundo foi assolado pela pandemia da COVID-19. Neste cenário, toda a indústria da música foi paralisada. No dia em que escrevo estas linhas, dia 28 de maio de 2021, a situação da indústria cultural no Brasil ainda é de quase total paralisia devido à vacinação lenta e insuficiente no país até o momento. Deste modo, mesmo com alguns lançamentos esporádicos nos canais digitais de música e nas redes socais, fico impossibilitado de tecer maiores comentários com relação a situação da cena atual da música instrumental brasileira.

[133] O Trio Corrente é formado pelos músicos Edu Ribeiro (bateria), Paulo Paulelli (contrabaixo) e Fábio Torres (piano). Para saber mais acesse: TRIO CORRENTE. WEBSITE. Disponível em: <http://triocorrente.com>. Acesso em: 07 jun. 2021.

[134] Para saber mais sobre o pianista e compositor Amaro Freitas acesse: AMARO FREITAS. WEBSITE. Disponível em: <https://www.amarofreitas.com/bio.php>. Acesso em: 07 jun. 2021.

3.2 Hermeto Pascoal

Músico autodidata, Hermeto Pascoal nasceu em 1936 no município de Lagoa da Canoa, interior do Estado de Alagoas. Desde muito cedo demonstrou grande interesse pela música, tendo como referências sons muitas vezes considerados como não musicais, como o canto das rodas de madeira do carro de boi, o sopro do vento e o canto dos passarinhos (CABRAL, 2000, p.12 *apud* DEMARCHI, 2013, p.50). Aos 7 anos de idade experimentou pela primeira vez a sanfona de oito baixo. Aos 11 anos passou a se revezar entre a sanfona e o pandeiro, juntamente com seu irmão mais velho José Neto, em apresentações de bailes e festas de casamento. Aos 14 anos, já na cidade do Recife (PE), atuava em algumas emissoras de rádio participando do Trio Pegando Fogo formado por ele, José Neto e Sivuca. Aos 20 anos se mudou para o Rio de Janeiro onde passou a tocar ao lado do violinista Fafá Lemos e do Maestro Copinha. Neste período, estreou em gravação tocando nos discos *Ritmos Alucinantes* (1956) de Clóvis Pereira e *Batucando no Morro* (1958) de Pernambuco e seu Regional (DEMARCHI, 2013, p.50).

Após sua passagem pelo Rio de Janeiro, Hermeto se estabeleceu em São Paulo nos 1960 onde trabalhou em casas noturnas, iniciando seus estudos de flauta transversal, sax e clarinete. Entre 1964 e 1965 atuou como arranjador, flautista e pianista em diversas gravações, incluindo a do grupo de *sambajazz* Sambrasa Trio, na qual iniciou sua parceria musical com o baterista e percussionista Airto Moreira. Em 1967, no disco *Quarteto Novo*[135], Hermeto gravou composições de sua autoria como "O Ovo" e "Canto Geral" (DEMARCHI, 2013, p.50). Único álbum do grupo, este disco é considerado um marco para a música instrumental brasileira ao incorporar gêneros musicais nordestinos em uma linguagem *jazzística* (SILVA, 2016, p.23). O Quarteto Novo teve importante participação na época dos festivais de MPB do final dos anos 1960. Além de acompanhar o cantor Geraldo Vandré, o grupo tocou na final do III Festival de Música Popular Brasileira em São Paulo (1967), interpretando a música vencedora "Ponteio" de Edu Lobo (MELLO, 2013, p.217).

No início dos anos 1970, a convite de Airto Moreira e da cantora Flora Purim, Hermeto viajou pela primeira vez para os Estados Unidos. Neste período, teve intensa atividade musical participando de shows e gravações com músicos como Miles Davis, Sérgio Mendes, Chick Corea, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Joe Zawinul, entre outros. Com Airto, Hermeto gravou os discos *Natural Feelings* (1970) e *Seeds On the Ground* (1971). Em 1970, registrou

[135] O grupo Quarteto Novo era formado por: Hermeto Pascoal (piano, flauta), Airto Moreira (bateria, percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola caipira) e Théo de Barros (violão e contrabaixo). Fonte: (SILVA, 2016, p.23).

nos EUA seu primeiro disco intitulado *Hermeto*, com formação orquestral e participação de diversos músicos de *jazz* norte-americano. Em 1973, lançou seu primeiro LP no Brasil, chamado *A Música Livre de Hermeto Pascoal* que marca a primeira formação do seu grupo. Dois anos mais tarde gravou mais um disco orquestral com o seu nome: *Hermeto Pascoal* (1975). Em meados dos anos 1970, Hermeto retornou aos Estados Unidos onde gravou sua participação em diversos álbuns como *Open Your Eyes, You Can Fly* (1976) e *Encounter* (1977) de Flora Purim. Em 1977, Pascoal fez seu segundo lançamento nos EUA, o LP *Slaves Mass* (DEMARCHI, 2013, p.52). De volta ao Brasil, no mesmo ano, Hermeto se mudou para o bairro do Jabour, subúrbio do Rio de Janeiro. Nesta fase ele começou a realizar seu projeto artístico de ter um grupo dedicado integralmente, com uma rotina diária de ensaios, no intuito de criar uma música livre e universal. No encerramento da década de 1970, Hermeto gravou os discos *Zabumbê-Bum-Á* (1979) e *Hermeto Pascoal Ao Vivo Montreux Jazz* (1979), registrado em show no famoso festival de *jazz* de Montreux na Suíça.

No início dos anos 1980, Hermeto Pascoal gravou o álbum *Cérebro Magnético* (1980), que marcou o último trabalho antes da consolidação do seu grupo mais estável. Entre 1981 e 1993, fase da "Escola Jabour" (DEMARCHI, 2013; SILVA, 2016), ocorreu uma grande estabilidade e produtividade do Hermeto Pascoal & Grupo, formado pelos músicos Márcio Bahia (bateria), Itiberê Zwarg (baixo), Jovino Santos Neto (piano), Pernambuco (percussão) e Carlos Malta (sax e flauta). Neste período, Hermeto pôde colocar em prática e imortalizar em disco seu conceito de "música universal", ou seja, uma música sem rótulos, fazendo uso de uma grande variedade de gêneros musicais (baião, xaxado, xote, frevo, maracatu, choro, *jazz*), além da utilização de sons provenientes de fontes inusitadas,[136] tais como animais, água, utensílios domésticos etc. Boa parte desta música foi gravada nos álbuns *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982), *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984), *Brasil Universo* (1986), *Só não toca quem não quer* (1987) e *Festa dos Deuses* (1992). Além desses álbuns, posso incluir também os discos individuais do compositor como *Hermeto Solo: Por Diferentes Caminhos* (1988) e *Eu e Eles* (1999) [137].

Após quase uma década, Hermeto voltou a gravar um álbum com seu grupo que incluía na formação, além do baterista Márcio Bahia, do baixista Itiberê Zwarg e do percussionista Fábio Pascoal, trazia o pianista André Marques e o saxofonista Vinícius Dorin

[136] Importante salientar que Hermeto já fazia uso desta sonoridade considerada exótica em álbuns anteriores como *A Música Livre de Hermeto Pascoal* (1973) e *Slaves Mass* (1977).
[137] Para discografia de Hermeto Pascoal acessar: DISCOS DO BRASIL. HERMETO PASCOAL. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-livre-de-hermeto-pascoal>. Acesso em: 5 mar. 2021.

(1962-2016). Este reencontro culminaria no lançamento de *Mundo Verde Esperança* em 2003. Entre os mais recentes lançamentos[138] do compositor posso citar os álbuns *No Mundo dos Sons* (2017) e *Hermeto Pascoal e Sua Visão Original do Forró* (2018).

3.3 Egberto Gismonti

Egberto Gismonti nasceu em 1947 na cidade do Carmo, situada no interior do Estado do Rio de Janeiro. Começou a tocar piano muito cedo, por volta dos 5 anos de idade. Obteve, posteriormente, uma formação musical acadêmica estudando em conservatório. Aos 19 anos, venceu um concurso de piano erudito que oferecia bolsa de estudo na cidade de Viena (Áustria). Entretanto, seguindo o conselho de Tom Jobim, Egberto decidiu ficar no país e investir em sua produção autoral para que, no futuro, com o reconhecimento de sua obra, pudesse viajar o mundo. No seu período de formação, além do piano, Gismonti desenvolveu estudos de violão, violoncelo, flauta, cítara e, posteriormente, sintetizadores e outros instrumentos (GRAJEW, 2016, p. 18, 19).

Gismonti iniciou sua carreira profissional em meados dos anos 1960. Curiosamente, mesmo sendo considerado um dos ícones da música instrumental brasileira nos dias de hoje, no começo de sua trajetória, Egberto teve sua atuação mais voltada para o âmbito da canção. Foi com este tipo de formato que se inseriu no campo da música popular brasileira a partir da sua composição "O sonho", que participou do III Festival Internacional da Canção em 1968 (MOREIRA, 2016, p.19). No Festival de 1969, a convite da atriz francesa e cantora Marie Laforêt, Gismonti viajou à Paris, onde passou um período trabalhando como músico, compositor e arranjador em *varietés françaises.* Nesta ocasião, procurou se aprofundar nos estudos com os encontros que teve com a renomada educadora musical Nadia Boulanger e com o compositor Jean Barraqué (MARQUES, 2016, p.22).

Egberto estreou no mercado fonográfico em 1969, com o álbum *Egberto Gismonti*, disco que mescla canções com temas instrumentais como "Salvador" e "Tributo a Wes Montgomery", entre outros. A partir da década de 1970, a discografia de Egberto Gismonti passou a percorrer vários caminhos estilísticos, produzindo cada vez menos canções e cada vez mais temas instrumentais, passeando entre a música de concerto, *jazz,* rock, *fusion,* gêneros brasileiros e música indígena (MOREIRA, 2016, p.10). Entre os álbuns deste período posso citar *Sonho 70* (1970), *Orfeu Novo* (1971, gravado na Alemanha), *Água e Vinho* (1972),

[138] Para escutar discografia mais recente de Hermeto Pascoal acessar: HERMETO PASCOAL. MÚSICA. Disponível em: <https://www.hermetopascoal.com.br/musica>. Acesso em: 12 mai. 2021.

Egberto Gismonti[139] (1973), *Academia de Danças* (1974) – considerado um ponto de transformação na sua carreira (SILVA, 2016, p.12), *Corações Futuristas* (1976), *The Altitude of The Sun* (1976, gravado nos EUA com Paul Horn), *Carmo* (1977) e *Nó Caipira*[140] (1978).

Em 1976, Egberto Gismonti firmou contrato com a prestigiada gravadora alemã ECM[141] *records* (MOREIRA, 2016, p.31). Segundo Daniel Grajew (2016, p.30), este foi um dos fatores responsáveis por projetá-lo mundialmente, principalmente pelo fato de Gismonti se aproximar esteticamente dos lançamentos da gravadora, que era voltada para a chamada *world music*. Pela ECM, Egberto lançou diversos discos nos anos seguintes como *Dança das Cabeças* (1977) e *Sol do Meio Dia* (1978), em parceria com o percussionista Naná Vasconcelos, além de *Solo* (1979), *Folk Songs* e *Mágico* (1980, com Jan Garbarek e Charlie Haden), entre outros.

Na década de 1980, Egberto Gismonti passou a trabalhar cada vez mais com gêneros populares em suas composições, como se pode notar nos discos *Circense* (1980), *Sanfona* (1981), *Em Família* (1981) e *Feixe de Luz* (1988). Além disso, teve as experimentações sonoras com teclados e sintetizadores como em *Trem Caipira* (1985), dedicado à obra de Villa Lobos. A produção discográfica de Egberto Gismonti é bastante numerosa e abarca formações variadas incluindo discos solo (*Alma*,1986/1996; *Egberto Gismonti,* 1984; *Dança dos Escravos,1989*; entre outros), trilhas sonoras (*O Pagador de Promessas,*1988; *El Viaje*,1992) e álbuns com orquestra (*Meeting Point*, 1997, com Orquestra Sinfônica da Lituânia). Entre os mais recentes lançamentos estão *Saudações: Tributo à Miscigenação / Dueto de Violões* (2009) e *Mágico*: *Carta de Amor* (2012).

3.4 O papel das obras de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti no contexto da música instrumental brasileira

Nesta última seção, gostaria de tecer algumas considerações sobre o papel das obras musicais de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal no contexto da música instrumental brasileira. Não obstante algumas diferenças fundamentais em suas trajetórias como a naturalidade, a formação musical (Hermeto: autodidata, Egberto: estudo formal) e a estética de boa parte de suas composições, posso dizer que há pontos de convergência entre os artistas como a

[139] O disco *Egberto Gismonti* de 1973 é conhecido como "disco da árvore" por causa da foto da capa do LP.
[140] Para saber mais sobre a discografia de Egberto Gismonti acessar: DISCOS DO BRASIL. EGBERTO GISMONTI. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/interprete/egberto-gismonti>. Acesso em: 8 dez. 2020.
[141] Ver nota neste capítulo sobre o *jazz fusion* e a gravadora ECM na seção que aborda a consolidação da música instrumental nos anos 1970.

criatividade e o experimentalismo, no que tange a manipulação dos gêneros populares brasileiros em ambos os repertórios.

Como apontaram Paulo Tiné e Vinícius Gomes, a obra musical de Egberto Gismonti é deliberadamente "perpassada pelo folclore e pela cultura popular do país" (TINÉ; GOMES, 2016, p.2). Eles citam como exemplos temas cujos títulos remetem diretamente a gêneros musicais populares como "Maracatu", "Forróbodó", "Frevo", "Baião Malandro" e "Lundu #2". Entretanto, na busca por sua identidade musical, Egberto normalmente utiliza estes gêneros como um ponto de partida, fazendo uso de adaptações e transposições rítmicas e de motivos, às vezes, facilmente identificáveis ou, por outras vezes, bem menos percebíveis (TINÉ; GOMES, 2016, p.2). Desse modo, a manipulação peculiar que Egberto empreende com relação a esses gêneros e suas características musicais resulta em um tipo de expansão dos limites na utilização tradicional destes ritmos (GARANHÃO, 2019, p.125).

Esta mesma expansão é claramente perceptível também na música de Hermeto Pascoal. No âmbito de sua obra, ele traz para seu repertório elementos musicais baseados em sua própria experiência formativa como o baião, o forró, o choro, o *jazz* (incluindo as inovações do Quarteto Novo), promovendo uma mistura musical sem a preocupação de definição de rótulos ou fronteiras de estilos (BERGAMINI, 2014, p.121-122). Inclusive, é exatamente neste tipo de música que há lugar para diversas tendências, com uso de grande escopo de gêneros musicais. Assim, Hermeto conceituou sua obra como sendo de "música universal". Esta, por sua vez, tem um predomínio claro dos gêneros populares brasileiros (SILVA, 2016, p.27).

A grande utilização de ritmos nordestinos por parte de Hermeto Pascoal em seu repertório foi sem dúvida um dos fatores fundamentais para sedimentação de uma linguagem bastante particular da música instrumental brasileira. Nesta perspectiva, segundo Mark Connel (2002) citado por Raphael Silva (2016, p.44), sob a influência de Hermeto, alguns gêneros oriundos do Nordeste brasileiro (como baião, maracatu e frevo) se tornaram verdadeiros paradigmas estilísticos presentes na música instrumental, rompendo fronteiras geográficas e influenciando músicos no Brasil e no exterior.

É bem verdade que Egberto Gismonti também deve ser abarcado neste mesmo contexto. Entretanto, Gismonti é reconhecido também pelo fato de ter trilhado diversos caminhos estéticos incluindo canções, músicas de concerto (romântica e dodecafônica), *jazz*, rock, funk, samba, bossa nova; além do frevo, do baião (assim como Hermeto) e da música indígena. Esta constelação de elementos díspares, de acordo com Moreira (2016, p.10), se funde

em estruturas não convencionais, mas que possuem um certo grau de organização na perspectiva do ouvinte.

Posso pensar então que estas fusões de estruturas musicais, a que Moreira (2016) se refere, estão associadas a uma liberdade de expressão artística que está intimamente ligada às práticas do *jazz.* Estes procedimentos originais de criação, perceptíveis tanto na música de Egberto quanto na de Hermeto, mesmo por caminhos estéticos distintos, só devem ser associados ao *jazz* se forem entendidos como "sinônimo de improviso e livre associação musical" (BAHIANA, 2005, p.13).

Um outro ponto de contato da trajetória dos compositores e instrumentistas analisados é que, nos anos 1980, tanto Hermeto Pascoal quanto Egberto Gismonti já tinham uma carreira internacional bastante consolidada. No caso de Hermeto, cito as inúmeras viagens, lançamentos e gravações com diversos nomes importantes do *jazz* desde a década de 1970. Com relação à Egberto, elenco os muitos shows no exterior e os lançamentos de diversos álbuns pela gravadora alemã ECM neste período. Além disso, eles investiram na produção de um repertório autoral de música instrumental com forte ligação com a cultura brasileira, experimentando novas estruturas, formas, diferentes sonoridades e instrumentações, imputando um caráter singular de expressão musical, ao mesmo tempo em que se mostravam atentos no que acontecia na música produzida no exterior (MARQUES, 2020, p.98).

É bom sublinhar também que não pretendo fazer comparações com relação às vastas obras musicais dos compositores analisados. Ambas têm suas peculiaridades e características importantes. O que posso dizer é que elas são fundamentais para o gênero que hoje é amplamente conhecido como música instrumental brasileira. Estas considerações vieram à tona para enfatizar a importância deles neste contexto musical e evidenciar a constante e peculiar manipulação de gêneros populares brasileiros na música de ambos. Como bem comenta Ana Maria Bahiana (2005), Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti sedimentaram, por caminhos e resultados diversos, alternativas para a prática instrumental no Brasil, "tirando do *jazz* a exclusividade e a sinonímia do improviso[142]" (BAHIANA, 2005, p.15).

Refletindo um pouco mais sobre as trajetórias e o período de consolidação das carreiras dos referidos compositores, aponto que eles foram grandes divulgadores dos ritmos nordestinos no âmbito da música instrumental brasileira. Abarcando novamente a afirmação de Connel (2002 *apud* SILVA, 2016, p.44), de que a influência de Hermeto foi determinante para

[142] Mesmo concordando com Bahiana (2005), é importante salientar também que no caso da música brasileira o improviso dos instrumentistas também é verificado em outros contextos musicais como no caso do choro, entre outros gêneros.

que alguns gêneros musicais nordestinos se tornassem paradigmas estilísticos da música instrumental brasileira, estendo esta consideração a Egberto considerando que parte de sua obra contempla criativas interpretações de gêneros como baião (“Loro”, “Baião Malandro”), maracatu (“Maracatu”) e frevo (“Frevo”, “Karatê”), como demonstrou a pesquisa auditiva realizada para esta tese.

Além disso, posso dizer que os paradigmas estilísticos a que Connel (2002) se refere, com relação à interpretação dos ritmos nordestinos na música instrumental, foram sedimentados em boa parte da discografia de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal também devido à estrita colaboração das performances dos bateristas que participaram de tais gravações. Nesta perspectiva, entendo ser imperativo uma investigação mais aprofundada sobre o tema e que inclua a atuação dos bateristas nesse processo. Este assunto é abordado no próximo capítulo onde lanço um olhar mais detalhado sobre uma parte do repertório destes compositores, colocando o foco na execução do baião, do frevo e do maracatu na bateria.

CAPÍTULO 4
PANORAMA DAS PERFORMANCES DE BAIÃO, FREVO E MARACATU NA BATERIA NA DISCOGRAFIA DE HERMETO PASCOAL E EGBERTO GISMONTI ENTRE 1965 E 2003

A consolidação da música instrumental brasileira a partir dos anos 1970 se deu por diversos fatores como, as condições mercadológicas da indústria fonográfica, o contexto da música produzida no Brasil na época, as correntes estilísticas do *jazz* nos Estados Unidos e a atuação de instrumentistas e compositores brasileiros. Dentre alguns destes fatores, posso afirmar que as obras musicais de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti exerceram um papel fundamental nesse processo atuando como pilares formadores deste estilo musical. Entretanto, estes pilares não teriam uma sustentação adequada se não fossem apoiados nas importantes colaborações dos instrumentistas, mais especificamente, dos bateristas (e percussionistas) que gravaram boa parte de suas obras. Deste modo, é relevante um olhar mais atento sobre a discografia de Egberto e de Hermeto no que diz respeito à interpretação de determinados ritmos nordestinos na bateria e documentar, através da transcrição musical, alguns momentos específicos dessas performances.

Dito isto, neste capítulo lanço luz sobre alguns recortes da execução do baião, do frevo e do maracatu nas performances de bateristas que participaram de álbuns de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti em um período compreendido entre os anos de 1965 e 2003. Esta delimitação temporal foi feita a partir de um levantamento na discografia de ambos os compositores desde o início de suas carreiras, em meados dos anos 1960 e começo dos anos 1970, indo até o princípio dos anos 2000. O critério de escolha dos discos para este período foi o de detectar a presença dos gêneros musicais nordestinos elencados (baião, frevo e maracatu) sendo executados na bateria[143]. Do repertório de Hermeto Pascoal, foram selecionadas performances advindas de álbuns entre os anos de 1965 (*Sambrasa*) e 2003 (*Mundo Verde Esperança*). De Egberto Gismonti, elenquei execuções presentes em discos lançados entre 1972 (*Água e* Vinho) e 1992 (*El Viaje*). Levando em consideração a extensa produção discográfica

[143] Na minha investigação sobre a presença do baião, do frevo e do maracatu na bateria na discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti no período proposto, encontrei também vários temas que abarcam estes gêneros só que tocados somente com auxílio da percussão (sem bateria), ou em performances solo dos compositores e instrumentistas. Pelos parâmetros adotados, estas músicas não entraram no meu levantamento. Assim, incentivo outros pesquisadores a complementarem este estudo levando em conta também a presença da percussão nestas gravações.

de ambos os compositores neste espaço temporal, faz-se necessário uma explicação mais detalhada dessa escolha.

Na seleção dos álbuns, procurei iniciar pelos discos individuais de cada artista, que foram lançados no final dos anos 1960 e no início da década de 1970, onde surgem as primeiras gravações com ritmos nordestinos na bateria. Seguindo neste critério, na discografia de Hermeto Pascoal, eu teria que começar com o álbum *A Música Livre de Hermeto Pascoal,* lançado em 1973. Entretanto, não poderia deixar de considerar discos anteriores onde Hermeto atuou em grupos que tiveram a importante contribuição do baterista e percussionista Airto Moreira, como por exemplo, *Sambrasa* (1965) e *Quarteto Novo* (1967). Por isso, no caso de Hermeto, iniciei a investigação no ano de 1965 e finalizei com o disco *Mundo Verde Esperança* de 2003. O citado álbum foi escolhido por ter sido o último registro que conta com a performance do baterista Márcio Bahia, músico com grande número de gravações com o Hermeto Pascoal & Grupo, como mostrarei ao longo deste capítulo.

No caso de Egberto, seu primeiro disco individual (*Egberto Gismonti*) foi lançado em 1969 (MOREIRA, 2016, p.19). Entretanto, apesar de haver alguns gêneros musicais brasileiros neste álbum, não há registros de execuções de ritmos nordestinos na bateria. Este mesmo cenário se repete no disco subsequente intitulado *Sonho 70* (1970). Por esta razão, minha investigação começou a partir do álbum *Água e Vinho* (1972), que conta com as performances dos bateristas Robertinho Silva e João Palma. Entre a década de 1970 e o início dos anos 2000, Egberto lançou diversos discos sem a presença da bateria, como por exemplo, *Dança das* Cabeças (1977), *Sol do Meio Dia* (1978), *Folk Songs*, *Mágico* (1980), *Egberto* Gismonti (1984), *Dança dos Escravos* (1989), *Infância* (1991), *Música de Sobrevivência* (1993), *Meeting Point* (1997), entre outros. Desse modo, respeitando o critério adotado de detectar o baião, o frevo ou o maracatu na bateria em gravações do período elencado, finalizei a investigação na obra de Egberto Gismonti com o disco *El Viaje* de 1992.

A seleção completa dos bateristas emergiu após uma pesquisa que revelou a colaboração de suas performances na discografia dos compositores entre os anos de 1965 e 2003 com relação às interpretações dos ritmos nordestinos selecionados. Deste modo, abarquei sete importantes nomes da bateria brasileira como Airto Moreira, João Palma (1943-2016), Robertinho Silva, Zé Eduardo Nazário, Nenê, Alfredo Dias Gomes e Márcio Bahia.

As transcrições com os recortes das performances dos bateristas elencados dizem respeito a trechos de levadas que remetem mais claramente as rítmicas do baião, do frevo e do maracatu, conforme as Regras Formais e Técnicas dos gêneros musicais (FABBRI, 1980, p.3).

Saliento que não é minha intenção rotular ou padronizar as performances com relação a um determinado gênero, visto que no repertório de Hermeto e de Egberto, estes gêneros musicais são interpretados de várias formas. Por vezes, eles são tocados mais próximos dos padrões originais, mesmo em forma de citação. Por outras, são subvertidos ou fundidos com outros ritmos, criando uma nova estética musical. Desta maneira, o foco das transcrições foi destacar trechos mais evidentes das execuções dos gêneros nas performances dos bateristas que aturam junto aos compositores.

Não obstante, antes de partir para as transcrições propriamente ditas, realizei um levantamento quantitativo que revelou a presença do baião, do frevo e do maracatu sendo executados na bateria no âmbito da discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti no período proposto. Este levantamento teve o intuito de obter um panorama mais amplo da temática de minha investigação, ou seja, de mapear em quais discos dos compositores se encontram as performances destes gêneros na bateria e quem executou o instrumento. Após esta exposição, ajustarei o foco para os recortes das performances dos bateristas elencados.

4.1 Levantamento da presença do baião, do frevo e do maracatu na bateria na discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre 1965 e 2003

Na audição investigativa realizada para esta pesquisa, pude perceber que a presença de ritmos nordestinos nas obras musicais de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti é bastante consistente. Neste sentido, elenquei na discografia dos compositores em quais discos e faixas o baião (ou o subgênero xaxado), o frevo e o maracatu foram interpretados na bateria. Como já mencionado anteriormente, usei como critério de seleção a presença deste instrumento nas gravações dos trechos que remetem mais claramente as rítmicas do baião, do frevo e do maracatu nas performances dos bateristas. Este estudo me permitiu obter uma boa dimensão do uso e da propagação destes gêneros no âmbito do repertório de Hermeto e de Egberto dentro do recorte temporal proposto (1965-2003). Este levantamento é ilustrado nos Quadros 1 e 2 que contemplam os discos, os gêneros, o quantitativo e as faixas em que estes aparecem na discografia de cada compositor: Hermeto Pascoal (de 1965 a 2003) e Egberto Gismonti (de 1972 a 1992). Vejamos:

DISCOGRAFIA HERMETO PASCOAL (1965-2003)		
Álbum (grupos e solo) / Baião, Frevo e Maracatu na Bateria	**Quantidade**	**Faixa(s) do álbum**
Sambrasa Trio /*Em Som Maior* (1965)		
Baião	1	10

Quarteto Novo (1967)		
Baião	1	6
A Música Livre de Hermeto Pascoal (1973)		
Baião	4	1,3,4,5
Hermeto Pascoal & Grupo Vice-Versa. Viajando com o som. The lost 76'vice-versa Studio session (1976 / 2017)		
Baião	2	2,4
Maracatu	1	4
Slaves Mass (1977)		
Baião	1	8
Zabumbê-Bum-Á (1979)		
Baião / xaxado	4	1,3,5,7
Frevo	2	6,8
Maracatu	1	9
Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival (1979)		
Baião / xaxado	8	2,3,5,6,9,10,12, 14
Cérebro Magnético (1980)		
Baião	1	1
Hermeto Pascoal & Grupo (1982)		
Baião	5	2,3,6,8,9
Frevo	2	8,10
Lagoa da Canoa Município de Arapiraca (1984)		
Baião	3	4,7,8
Frevo	2	1,9
Maracatu	1	8
Brasil Universo (1985)		
Baião	5	1,4,6,7, 10
Frevo	1	7
Só Não Toca Quem Não Quer (1987)		
Baião	3	1,9,13
Frevo	2	9, 19
Maracatu	1	16
Festa dos Deuses (1992)		

Baião	3	3,11,15
Maracatu	1	1
Mundo Verde Esperança (2003)		
Baião	6	5,6,8,9,11,12
Frevo	6	1,2,9,11,12,14
Maracatu	2	5,8

Quadro 1: Baião, frevo e maracatu na bateria na discografia de Hermeto Pascoal entre 1965 e 2003.

DISCOGRAFIA EGBERTO GISMONTI (1972-1992)		
Álbum / Baião, Frevo e Maracatu na Bateria	**Quantidade**	**Faixa(s) do álbum**
Água e vinho (1972)		
Baião	2	3,10
Academia de Danças (1974)		
Baião	3	2,10,11
Corações Futuristas (1976)		
Baião	3	1,7,8
The Altitude of the Sun (1976)		
Baião	2	1,5
Carmo (1977)		
Baião	1	1
Nó Caipira (1978)		
Baião	2	2,5
Frevo	2	5,9
Maracatu	1	4
Circense (1980)		
Baião	1	5
Frevo	1	1
Em Família (1981)		
Baião	1	1
Maracatu	1	3
Sanfona (1981)		
Baião	2	4,5

Frevo	1	3
Maracatu	2	1,5
Feixe de Luz (1988)		
Baião	2	1,14
Maracatu	1	1
El Viaje (1992)		
Baião	2	1,8

Quadro 2: Baião, frevo e maracatu na bateria na discografia de Egberto Gismonti entre 1972 e 1992.

A título de ilustração, para uma melhor percepção, transponho para gráficos os dados obtidos nos Quadros 1 e 2. Eles revelam de maneira mais ampla o quantitativo dos gêneros musicais elencados (baião, frevo e maracatu) na discografia de Hermeto Pascoal (Gráfico 1) e Egberto Gismonti (Gráfico 2) em função da linha temporal.

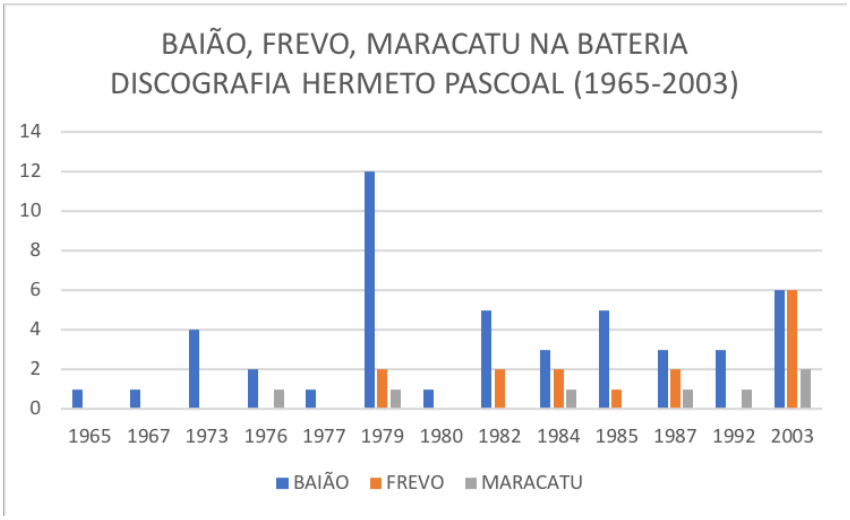


Gráfico 1: Linha temporal em função da quantidade de gravações de baião[144], frevo e maracatu na bateria na discografia de Hermeto Pascoal entre 1965 e 2003.

[144] O grande número de gravações de baião em 1979 é devido ao lançamento de dois álbuns neste mesmo ano: *Zabumbê-Bum-Á* e *Hermeto Pascoal Ao Vivo Montreux Jazz Festival*. Ver quadro anterior sobre discografia de Hermeto Pascoal.

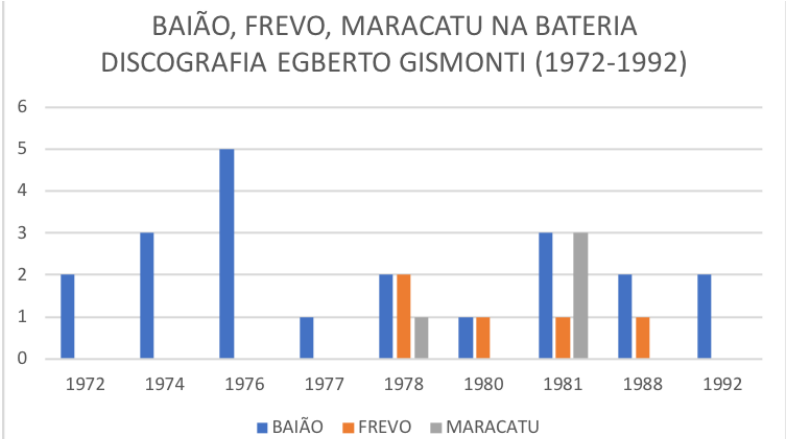


Gráfico 2: Linha temporal em função da quantidade de gravações de baião[145], frevo e maracatu na bateria na discografia de Egberto Gismonti entre 1972 e 1992.

Juntando os dados anteriores em um único gráfico é possível perceber que a presença dos ritmos nordestinos elencados executados na bateria foi bastante constante em ambas as discografias no período investigado. No Gráfico 3, os gêneros musicais de cada discografia estão associados a cores distintas.

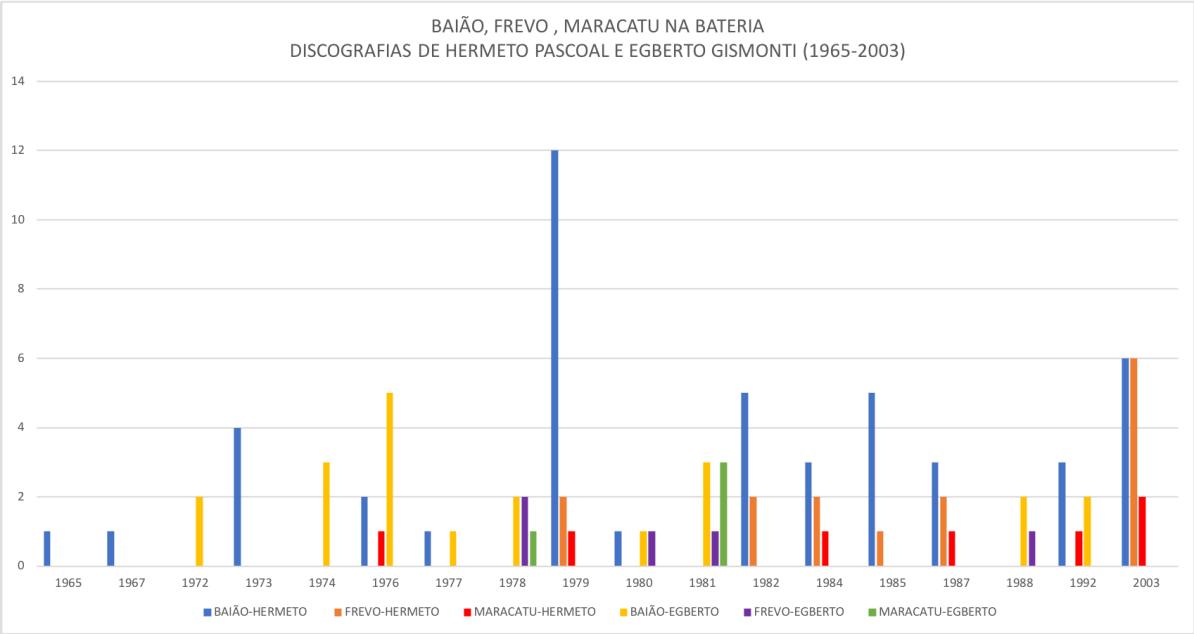


Gráfico 3: Total de gravações de baião, frevo e maracatu na bateria nas discografias de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti em função da linha temporal entre 1965 e 2003.

Observando os dados, percebe-se que o baião aparece com grande predominância de gravações (68), seguido pelo frevo (19) e com menos incidência o maracatu (12). Para uma maior clareza com relação ao total dos dados levantados, darei um foco específico em cada compositor. Os Gráficos 4 e 5 a seguir ilustram, separadamente, o total da presença do baião,

[145] O grande número de gravações de baião em 1976 é devido ao lançamento de dois álbuns neste ano: *Corações Futuristas* e *The Altitude of the Sun*. Ver quadro anterior sobre discografia de Egberto Gismonti.

do frevo e do maracatu na bateria nos discos de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti no período selecionado:

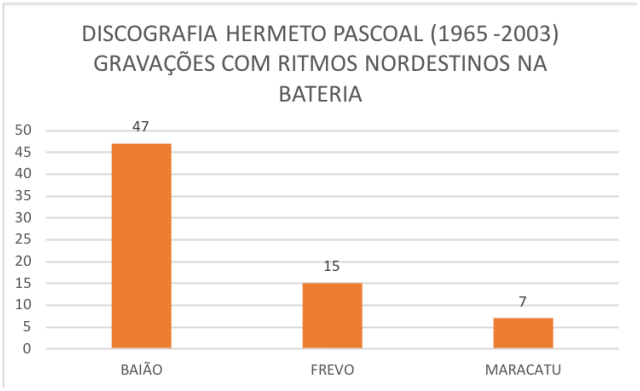


Gráfico 4: Quantitativo da presença de baião, frevo e maracatu na bateria em gravações de Hermeto Pascoal entre 1965 e 2003.

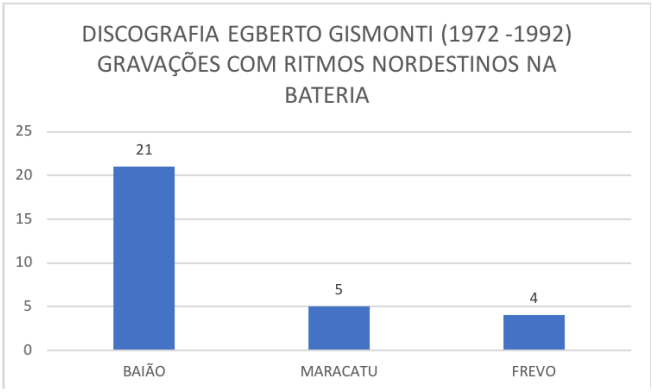


Gráfico 5: Quantitativo da presença de baião, maracatu e frevo na bateria em gravações de Egberto Gismonti entre 1972 e 1992.

Analisando os Gráficos 4 e 5, levando em conta o recorte temporal proposto, é possível dizer que, proporcionalmente, tanto Hermeto Pascoal (47 registros) quanto Egberto Gismonti (21) privilegiaram o baião em suas gravações que contam com execuções na bateria. Seguindo neste critério quantitativo, o segundo gênero mais gravado com a presença deste instrumento foi o frevo para Hermeto (15) e o maracatu para Egberto (5). Por fim, o terceiro gênero com maior número de registros para Hermeto foi o maracatu (7) e para Egberto o frevo (4). Não obstante, é necessário lembrar que os dois compositores também gravaram estes gêneros musicais em diversos álbuns (anteriores e posteriores) onde o frevo, o baião e o maracatu são executados somente com percussão ou em interpretações solo dos instrumentistas. Mesmo com esta constatação, optei por me concentrar em gravações com performances de bateristas que é, justamente, o foco deste trabalho. Uma mudança no critério de investigação, levando em conta a percussão e as performances individuais dos artistas, conduziria,

obviamente, a outros dados quantitativos. No entanto, como mencionado em nota anterior, deixo esta lacuna para futuras pesquisas.

Gostaria de deixar claro que não é meu intuito fazer uma simples comparação quantitativa da presença destes gêneros musicais nas discografias dos compositores, imputando algum juízo de valor no sentido de hierarquizar suas obras musicais. Ambas são de extrema importância para a música brasileira como um todo e não somente no âmbito da música instrumental. Minha intenção é ilustrar e endossar que os ritmos nordestinos na bateria foram muito presentes na discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre o final dos anos 1960 e início dos 2000. Em outras palavras, eles provavelmente foram um dos grandes propagadores de determinados gêneros musicais nordestinos[146] na linguagem da música instrumental brasileira neste período, com a evidente colaboração de seus bateristas e percussionistas[147]. Dito isto, lanço agora um olhar específico para a performance destes gêneros na bateria no referido contexto musical.

4.2 Recortes das performances dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti e suas interpretações de baião, frevo e maracatu entre 1965 e 2003

Nesta subseção apresento um panorama que engloba recortes da execução do baião, do frevo e do maracatu nas performances de bateristas que gravaram álbuns de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre 1965 e 2003. São eles: Airto Moreira, João Palma, Robertinho Silva, Zé Eduardo Nazário, Nenê, Alfredo Dias Gomes e Márcio Bahia. O levantamento das performances foi feito de acordo com a discografia de cada compositor, por ordem cronológica, salientando as execuções dos bateristas nos respetivos discos e faixas. Para cada músico, apresento um breve histórico de sua trajetória musical apoiado na literatura sobre o tema, no sentido de contextualizar minhas transcrições e ressaltar suas participações na difusão e inventividade alcançadas na interpretação destes gêneros.

Como critério metodológico, procurei destacar as levadas executadas nas seções de exposição dos temas e não da parte onde ocorrem os improvisos. Penso que, deste modo, os recortes das performances com as interpretações de frevo, baião e maracatu na bateria podem

[146] Neste contexto gostaria de abarcar outros trabalhos de música nordestina com linguagem instrumental. Dentre eles posso citar os diversos álbuns de Sivuca, como o disco *Pau Doido* (1992), que foi pesquisado em minha dissertação de mestrado (GALVÃO, 2015); do grupo instrumental e vocal Quinteto Violado desde os anos 1970, entre muitos outros. Inclusive, este tema pode ser fruto de futuras pesquisas acadêmicas.

[147] Gostaria de endossar a importância da percussão (e consequentemente dos percussionistas) no que diz respeito a propagação dos gêneros musicais brasileiros. Entretanto, esta pesquisa foca prioritariamente a interpretação do baião, do frevo e do maracatu na bateria no contexto da música instrumental brasileira.

ser evidenciados de forma mais estrutural dentro da música e não em seções[148], onde a improvisação tende a ditar execuções mais livres.

Com relação à obtenção das fontes primárias (LAKATOS; MARCONI, 1991, p.174-213), feita através das transcrições de bateria, gostaria de tecer um comentário com relação à alguns percalços do processo. Nas gravações mais antigas, tive certa dificuldade para escutar claramente a bateria na mixagem com outros instrumentos devido às limitações de captação da época. No entanto, me utilizei de algumas ferramentas tecnológicas como *softwares* e aplicativos de celular onde pude isolar certas frequências, diminuir o andamento das músicas e destacar o som da bateria para uma transcrição mais apurada.

É importante salientar que esta subseção contempla somente transcrições das interpretações dos bateristas (e eventualmente da percussão) no intuito de fornecer um panorama referencial da execução do frevo, do maracatu e do baião no instrumento no contexto selecionado da discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Análises musicais mais aprofundadas de algumas destas performances, incluindo transcrições dos outros instrumentos que tocaram nas faixas, estão no capítulo 5 desta tese. Dito isto, passo agora para os recortes das performances dos bateristas nas gravações elencadas, iniciando com a trajetória musical de Airto Moreira e sua colaboração com Hermeto Pascoal.

4.2.1 Airto Moreira com Hermeto Pascoal entre 1965 e 1977

O baterista e percussionista Airto Moreira nasceu em Itaiópolis, interior de Santa Catarina, no dia 5 de agosto de 1941. Desde criança já demonstrava facilidade para música e instrumentos de percussão. Sua iniciação musical ocorreu na cidade de Ponto Grossa (PR) de maneira autodidata, assim como diversos músicos populares. Em 1955, mudou-se para Curitiba onde passou a atuar como baterista, percussionista e cantor em conjuntos de baile. Entre os anos de 1959 e 1960, sob a influência do cantor Augustinho dos Santos, mudou-se para São Paulo em busca de novas oportunidades de trabalho, onde se estabeleceu profissionalmente. Durante a década de 1960, além de tocar e gravar com diversos artistas da música brasileira, Airto atuou em grupos ligados ao *sambajazz* como o Sambalanço Trio[149] e Sambrasa Trio[150]. Participou dos festivais de música popular brasileira do final dos anos 1960, incluindo sua atuação com o grupo

[148] Em algumas faixas, os gêneros musicais não estão muito claros no arranjo e aparecem muito brevemente tanto como forma melódica quanto rítmica. Nestes casos, denominei estes ritmos como trechos destes gêneros nos quadros.
[149] Sambalanço Trio: Cesar Camargo Mariano (piano), Humberto Clayber (contrabaixo, harmônica), Airto Moreira (bateria).
[150] Sambrasa Trio: Hermeto Pascoal (piano, flauta), Humberto Clayber (contrabaixo), Airto Moreira (bateria).

Quarteto Novo, que lançou seu único disco de carreira em 1967. Por volta de 1968, Airto Moreira se mudou para os Estados Unidos, onde construiu uma sólida e bem-sucedida carreira como instrumentista e artista solo. Atuou junto a nomes como Miles Davis, Chick Corea, Weather Report, Return to Forver, Santana, Paul Simon, Paul Desmond, Astrud Gilberto, Stan Getz, Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Milton Nascimento, Flora Purim entre muitos outros (DIAS, 2013, p.9-47). Com sua carreira individual, lançou uma extensa discografia cujo catálogo posso citar alguns álbuns como *Natural Feelings* (1970), *Seeds On The Ground* (1971), *Free* (1972), *Virgin Land* (1974), *Identity* (1975), *Touching You, Touching Me* (1979), *Latino/ Aqui Se Puede* (1986), *Samba de Flora* (1988), *The Other Side of This* (1992), *Homeless* (2000), *Life After That* (2003) e seu recente disco *Aluê*[151], lançado em 2017 (MEI, 2010, p.33).

Airto Moreira teve uma frutífera parceira musical com Hermeto Pascoal desde meados dos anos 1960 com os grupos Sambrasa e Quarteto Novo. Nos anos 1970, esta parceria se deu nos álbuns *Natural Feelings* e *Seeds On The Groung*, de Airto; e *Hermeto* (1970) e *Slaves Mass* (1977) de Hermeto Pascoal. Nesse sentido, se faria necessário um olhar mais atento para a performance de Airto Moreira na bateria no âmbito da sua discografia na década de 1970. Entretanto, saliento que esse trabalho já foi realizado pelo pesquisador Guilherme Marquês Dias (2013) em sua dissertação de mestrado intitulada *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70.* Não obstante, para efeito de minha pesquisa, me detenho somente à atuação de Airto interpretando ritmos nordestinos na bateria na discografia de Hermeto Pascoal, elencando os seguintes álbuns (Quadro 3): *Sambrasa Trio / Em Som Maior* (1965), *Quarteto Novo* (1967) e *Slaves Mass* (1977).

Álbuns de Hermeto Pascoal (grupos /solo)	**Faixas**	**Ritmos nordestinos na bateria de Airto Moreira**
Sambrasa Trio /*Em Som Maior* (1965)	10- "Lamento Nortista"	Baião (0:00 - 0:24)[152]
Quarteto Novo (1967)	6- "Síntese"	Baião com ritmo latino (0:44)
Slaves Mass (1977)	8- "Open Field"	Baião

Quadro 3: Baião na discografia de Hermeto Pascoal (em grupo e solo) com Airto Moreira na bateria entre 1965 e 1977.

[151] Para saber mais sobre a discografia e biografia de Airto Moreira acesse: AIRTO.WEBSITE. BIOGRAFIA. Disponível em: <http://www.airto.com/bio.htm>. Acesso em: 8 abr. 2021.

[152] Referência de minutos da faixa no álbum original. As marcações de tempo nas transcrições deste capítulo foram feitas a partir das fontes de áudio provenientes dos álbuns físicos (CD) ou digitais (*streaming*) que se encontram com o autor. Quando possível, para que o leitor tenha acesso ao áudio da transcrição, foi disponibilizado o *link* da referida faixa que se encontra na internet. Entretanto, apesar de ser o mesmo áudio, em alguns destes *links* as marcações de minutos foram diferentes das fontes originais. Nestes casos, indico os minutos correspondentes em notas específicas das figuras ou no próprio texto.

Lançado em 1965, o álbum *Em Som Maior* foi gravado pelo grupo Sambrasa Trio, composto por Airto Moreira (bateria e percussão), Humberto Cleyber (contrabaixo) e Hermeto Pascoal (piano, flauta), que atuou também como arranjador (GALVÃO, 2015, p.35). De modo geral, o disco tem uma sonoridade inserida na estética dos trios de *sambajazz* em que boa parte do repertório e os improvisos estão focados no ritmo do samba. No entanto, em uma escuta mais atenta, é possível notar uma clara referência à música nordestina na introdução da faixa "Lamento Nortista". Nela Airto Moreira reproduz de forma criativa, com um carácter bem percussivo, uma variação do padrão de baião do zabumba no surdo da bateria, complementando a levada com o aro da caixa e o *hi-hat* com pé nos contratempos. O interessante é que, nesta gravação, mais especificamente no trecho compreendido entre 28:17 e 28:38[153], nota-se uma diferenciação de timbre do aro com sons agudo e grave, como os blocos de madeira usados pelos grupos regionais, conforme visto no capítulo 1. Não é possível saber exatamente como o baterista conseguiu este efeito sonoro de aro. Entretanto, de acordo como minha investigação e consequente reprodução desta levada na bateria, posso presumir que ele deve ter percutido o aro da caixa com a parte mais próxima da ponta da baqueta para obter o som agudo, e com o meio do corpo da baqueta para ter o som grave. Este trecho está ilustrado na Figura 99.

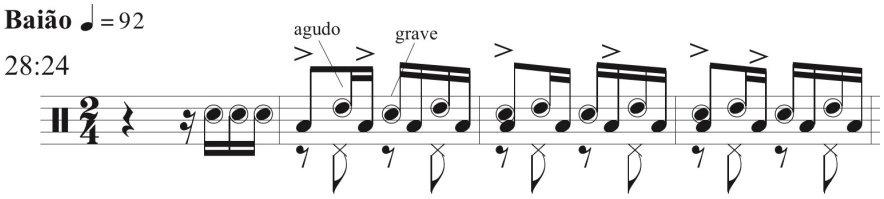


Figura 99: Levada de baião com bumbo e aro de caixa na interpretação do baterista Airto Moreira na faixa "Lamento Nortista" (28:24) [154] do álbum *Em Som Maior* (1965) do grupo Sambrasa Trio. Transcrição do autor.

Os improvisos de Hermeto e Airto com o grupo Sambrasa Trio já indicavam o caminho que eles iriam seguir no trabalho do Quarteto Novo[155], dois anos mais tarde. Em boa parte do álbum, Airto Moreira fez uso muito inventivo da percussão (caxixi, triângulo, pandeiro e queixada de boi) para estabelecer sua performance nas faixas "O ovo" (baião), "Fica Mal com Deus" (baião com trechos em 7/8), Canto Geral (baião em 7/8 e samba lento em 2/4), "Algodão" (baião) e "Canta Maria" (tocada em 6/8). A bateria, por sua vez, aparece somente nas faixas

[153] Referência de minutos da faixa "Lamento Nortista" disponível na internet.
[154] Para ouvir "Lamento Nortista" acesse: SAMBRASA TRIO EM SOM MAIOR. Disponível em: <https://youtu.be/TEQuvkOzGPg?t=1703>. Acesso em: 24 fev. 2022.
[155] Criado inicialmente para acompanhar o cantor Geraldo Vandré sob o nome de Trio Novo, o grupo formado por Airto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola) e Théo de Barros (contrabaixo e violão) se juntou posteriormente a Hermeto Pascoal (flauta e piano) e passou a adotar o nome de Quarteto Novo. O conjunto se destacou ao gravar em 1967 um único álbum instrumental intitulado *Quarteto Novo* em que foi inspirado nos ritmos do Nordeste brasileiro (GALVÃO, 2015, p.33).

"Síntese" (ritmo latino com baião), "Misturada" (samba em 7/8) e "Vim de Sant'Ana" (*samba jazz*). Destas três últimas, destaco o tema "Síntese", no trecho do solo de piano (0:44), onde Airto Moreira toca uma levada de bateria com um "sabor" latino misturada com o baião. O baterista executa, dialogando com o piano, o bumbo com padrão de baião, o *hi-hat* com pé com uma célula de xaxado e a cúpula do prato de condução com figuras sincopadas (Figura 100).

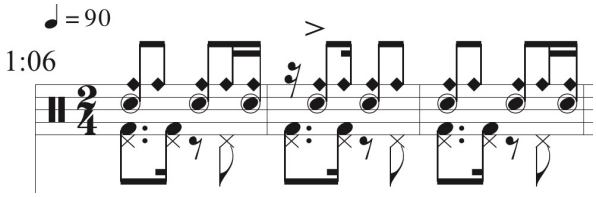


Figura 100: Levada latina com baião na interpretação do baterista Airto Moreira na faixa "Síntese" [156] (1:06) do álbum *Quarteto Novo* (1967). Transcrição do autor.

Um detalhe interessante nesta levada é que este padrão do *hi-hat* com pé executando uma célula de xaxado (colcheia pontuada, semicolcheia, pausa de colcheia e colcheia) é o mesmo de um dos padrões de caxixi usados por Airto na faixa "Algodão" (destaque do caxixi na Figura 101.

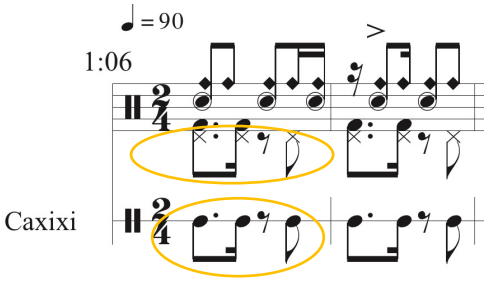


Figura 101: Destaque do padrão de xaxado do *hi-hat* com pé na interpretação do baterista Airto Moreira na faixa "Síntese" (1:06) e a célula de caxixi na faixa "Algodão" [157] (1:40) do álbum *Quarteto Novo* (1967). Transcrição do autor.

Essa maneira de interpretar o baião na bateria de forma mais "solta", como por exemplo, transladando os padrões do caxixi na linguagem do xaxado para o *hi-hat* tocado com o pé, provavelmente começou com Airto Moreira sob sugestão de Hermeto Pascoal, como pude investigar em minha pesquisa de mestrado (GALVÃO, 2015, p.35). Com relação a este tipo de execução do *hi-hat* com o pé no padrão de xaxado, Guilherme Marques Dias (2013) explica ser um uso melódico do chimbal com pé esquerdo" (DIAS, 2013, p.96). Este procedimento é um dos aspectos distintivos do estilo de performance de Airto Moreira em meados dos anos 1960,

[156] Para ouvir "Síntese" acesse: QUARTETO NOVO-06- SÍNTESE. Disponível em: <https://youtu.be/81pRm99dEyw?t=65>. Acesso em: 24 fev. 2022.
[157] Para ouvir o trecho da faixa "Algodão" acesse: QUARTETO NOVO – ALGODÃO. Disponível em: <https://youtu.be/GpR1rSp-YRQ?t=100>. Acesso em: 24 fev. 2022.

na maneira como ele utiliza o contratempo com o pé em situações de acompanhamento ou de solo (DIAS, 2013, p.58).

Após lançar diversos álbuns já como líder durante a década de 1970, Airto voltou a colaborar com Hermeto Pascoal no disco *Slaves Mass,* lançado em 1977. Bem dentro do contexto do *jazz fusion* do período, este álbum apresenta longos improvisos, diversas misturas de estilos e efeitos sonoros inusitados, como a gravação de sons de porcos na trilha "Slaves Mass" (Missa dos Escravos). O baião aparece nitidamente na faixa bônus[158] "Open Field" (Campo Aberto). Em contraste com boa parte da estética do disco, a interpretação de baião na bateria de Airto Moreira nesta música é bastante clara e não apresenta muitas mudanças. Na introdução e no tema em si, o músico executa uma levada com poucos elementos, mas que se encaixa perfeitamente com a melodia. Na introdução (0:04 - 0:20), o baterista propõe como ostinato base um ritmo de baião com bumbo no padrão de xaxado e *hi-hat* com abertura no 2º tempo. O interessante é que a caixa não faz um padrão fixo. Pensando em uma levada de dois compassos, a caixa começa tocando no 2º tempo do primeiro compasso. A partir de 0:13 na gravação e no início da seção A (tema em 0:21), com a melodia cantada por Airto, o baterista faz pequenas variações de caixa utilizando toques com notas fantasmas[159] em alguns momentos, pontuando algumas síncopes que lembram padrões de *bacalhau* do zabumba no baião (destaque na Figura 102).

Figura 102: Interpretação de baião do baterista Airto Moreira com destaque para a execução da caixa, na faixa bônus "Open Field"[160] (0:04 - 0:21) do álbum *Slaves Mass* (1977) de Hermeto Pascoal. Introdução e início da seção A (tema). Transcrição do autor.

[158] O LP *Slaves Mass* foi lançado originalmente em 1977. Na edição de CD de 2004 e na versão digital disponível em *streaming*, além das trilhas originais, o álbum contém as faixas bônus "Open Field", "Pica Pau" (take 1) e "Star Trap. Part.2".
[159] Padrões tocados na caixa da bateria de forma não acentuada são comumente conhecidos como notas fantasmas ou *ghost notes*.
[160] Para ouvir "Open Field" do álbum *Slaves Mass* de Hermeto Pascoal acesse: OPEN FIELD (CAMPO ABERTO) OUTTEAKE. Disponível em: <https://youtu.be/ZkCFo-pSMuU?t=3>. Acesso em: 24 fev. 2022.

Na segunda parte da seção B de “Open Field” (1:04), mantendo basicamente o mesmo padrão de bumbo, Airto Moreira apresenta uma levada de bateria baseada no xaxado, usando o prato de condução e com o aro da caixa preenchendo os espaços da subdivisão do bumbo (Figura 103).

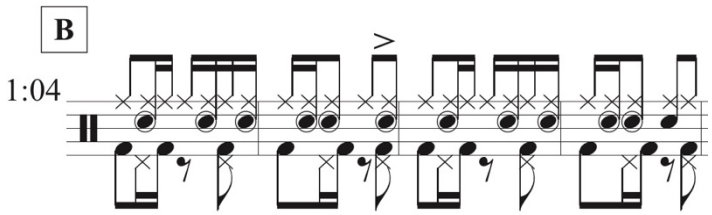


Figura 103: Levada baseada no xaxado do baterista Airto Moreira na segunda parte da seção B (1:04) na faixa bônus “Open Field”[161] (Campo Aberto) do álbum *Slaves Mass* (1977) de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor.

Uma última consideração sobre este álbum é com relação a outra faixa bônus intitulada “Star Trap. Part.2”. A estética musical dessa gravação é de uma improvisação total e a performance de todos os músicos é bastante livre. Não posso considerar que há a presença clara do baião nesta faixa e, por consequência, não vi necessidade de transcrição de alguma levada de bateria de Airto. De todo modo, vale frisar que o gênero é sugerido muito brevemente no solo de teclado de Hermeto (2:20) e a bateria de Airto acompanha o improviso com uma levada bem livre, remetendo ao padrão básico do baião em alguns trechos.

4.2.2 João Palma com Egberto Gismonti em 1972

O baterista carioca João Palma (1943-2016) foi um instrumentista que teve grande atuação tanto na música popular brasileira quanto na música internacional. Começou sua carreira em 1960 tocando junto a artistas da bossa nova como Roberto Menescal. A partir de 1964, atuou em shows e gravações com Maysa, Vinícius de Moraes e Dorival Caymmi. Palma se mudou para os Estados Unidos em 1965 e passou a integrar a banda do pianista Sérgio Mendes, com quem gravou três discos. Em 1966, enquanto fazia uma turnê americana com o citado músico brasileiro, João Palma foi convidado para acompanhar o cantor norte-americano Frank Sinatra. Atou também com Tom Jobim nos discos *Tide, Stone Flower, Matita Perê* e *Urubu.* Além dos já citados artistas, João Palma gravou com Egberto Gismonti, Dori Caymmi, Herbie Hancock, Paul Desmond, Milton Nascimento, Astrud Gilberto, entre outros[162].

[161] Para ouvir a seção B de “Open Field” acesse: OPEN FIELD (CAMPO ABERTO) OUTTEAKE. Disponível em: <https://youtu.be/ZkCFo-pSMuU?t=63>. Acesso em: 24 fev. 2022.
[162] Para saber mais sobre o baterista João Palma acesse: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. JOÃO PALMA. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/artista/joao-palma/>. Acesso em: 31 mar. 2021

Focando no álbum *Água e vinho* de Egberto Gismonti, lançado em 1972, João Palma gravou as faixas "Ano Zero" e "Mulher Rendeira". Com relação a interpretação de ritmos nordestinos na bateria, elenco a performance de Palma no baião "Mulher Rendeira" que é a última trilha do disco. Contudo, o baião está também presente no final da faixa "Volante", mas somente com a percussão de Egberto.

Álbum de Egberto Gismonti	**Faixa**	**Ritmos nordestinos na bateria de João Palma**
Água e vinho (1972)	10- "Mulher Rendeira"	Baião (0:31)

Quadro 4: Baião no álbum *Água e vinho* (1972) de Egberto Gismonti com João Palma na bateria.

No arranjo de "Mulher Rendeira", a bateria de João Palma só inicia a partir de 0:31 na gravação, após uma introdução de cordas e um breve texto falado (Quadro 4). Assim que começa o ritmo, o baterista toca uma levada de baião em andamento muito rápido utilizando como peças base o bumbo e o contratempo. A caixa preenche os espaços da subdivisão acentuando a segunda colcheia do 2º tempo do compasso. Em um olhar mais geral, esta levada é bastante padronizada, porém, o preenchimento da caixa dá um balanço todo especial no ritmo, principalmente levando em consideração o andamento acelerado. Um outro detalhe é a subdivisão do bumbo emulando as viradas do zabumba no baião. Estas frases podem ser verificadas nos quarto e quinto compassos da transcrição (em destaque na Figura 104) nas seguintes figuras de ritmo: colcheia pontuada, semicolcheia, pausa de semicolcheia e colcheia pontuada (quarto compasso); e colcheia pontuada, semicolcheia, pausa de colcheia e colcheia (quinto compasso).

Figura 104: Levada de baião do baterista João Palma na faixa "Mulher Rendeira"[163] (0:42 - 0:45) do álbum *Água e Vinho* (1972) de Egberto Gismonti. Destaque para o preenchimento da caixa e frase do bumbo. Transcrição do autor.

Neste mesmo disco, João Palma dividiu a execução de bateria (em diferentes faixas) com o próprio Egberto Gismonti e com o baterista carioca Robertinho Silva, que veio a gravar diversos álbuns subsequentes do compositor, como mostrarei a seguir.

[163] Para ouvir o trecho de "Mulher Rendeira" do álbum *Água e Vinho* (1972) de Egberto Gismonti acesse: EGBERTO GISMONTI – MULHER RENDEIRA. Disponível em: <https://youtu.be/Cy-kU9aK4LE?t=41>. Acesso em: 24 fev. 2022.

4.2.3 Robertinho Silva com Egberto Gismonti entre 1972 e 1992

Filho de pai Pernambucano e de mãe nascida em uma fazenda de café do interior de São Paulo, o baterista e percussionista carioca Robertinho Silva nasceu no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro em 1941 (SÁ; SILVA, 2013, p.18). Músico autodidata, cresceu próximo ao complexo militar do bairro de Realengo, onde descobriu sua musicalidade e potencialidade para tocar bateria ainda criança ouvindo os sons do trem, do rádio e da comunidade nordestina onde morava. Formou sua identidade musical através da autoaprendizagem, aulas particulares e da prática em inúmeros bailes. Como influências, o músico se espelhou nos principais bateristas do chamado samba bossa nova como Edison Machado, Milton Banana, Dom Um Romão, além de importantes nomes do *jazz* norte-americano como Philly Joe Jones, Elvin Jones, Art Blakey, Max Roach e Tony Williams. A partir da década de 1970, Robertinho Silva consolidou seu nome como instrumentista tocando e gravando com relevantes nomes da música brasileira e internacional como Milton Nascimento[164], Som Imaginário, Tom Jobim, Gal Costa, Egberto Gismonti, João Donato, Airto Moreira, Gilberto Gil, Paul Horn, Wayne Shorter, George Duke e Sarah Vaughan. Como solista, Robertinho Silva lançou uma extensa discografia a partir de 1981, iniciando com os álbuns *Música Popular Brasileira Contemporânea - Bateria* (1981) e *Bodas de Prata* (1989), incluindo também vários discos em duo ou pequenos grupos com constantes lançamentos até o ano de 2012 (DOURADO, 2012, p.24-27).

Robertinho Silva contribuiu de forma extensa na discografia de Egberto Gismonti. Entre os anos de 1972 e 1992 o baterista gravou os álbuns *Água e vinho* (1972), *Academia de Danças* (1974), *Corações Futuristas* (1976), *The Altitude of the Sun* (1976), *Carmo* (1977), *Circense* (1980), *Cidade Coração* (1983), *Feixe de Luz* (1988) e *El Viaje* (1992).

Com relação aos ritmos nordestinos elencados nesta pesquisa, percebe-se, conforme o Quadro 5, que o baião aparece em todos os álbuns[165] selecionados. A interpretação do frevo está no disco *Circense* (1980) e o maracatu é detectado somente em uma levada de bateria na faixa "7 Anéis" do álbum *Feixe de Luz* (1988).

---

[164] Robertinho Silva colaborou de maneira expressiva na discografia de Milton Nascimento (com quem trabalhou por mais de 20 anos) a partir da década de 1970. Dentre os muitos álbuns que gravou com o compositor, posso destacar alguns deles como *Clube da Esquina* (1972), *Milagre dos Peixes* (1973) e *Native Dancer* (1974) com o saxofonista norte-americano Wayne Shorter, entre muitos outros. Para saber mais sobre Robertinho Silva, ver o livro *Se minha bateria falasse* (SÁ; SILVA, 2011).

[165] No álbum *Egberto Gismonti* de 1973 há uma interessante levada de baião na bateria na faixa "Luzes da Ribalta" (1:31). No entanto, não é possível identificar quem é o baterista pois não há créditos no LP original.

Álbuns de Egberto Gismonti	Faixas	Ritmos nordestinos na bateria de Robertinho Silva
Água e vinho (1972)	03- "Janela de Ouro" (A traição das esmeraldas)	Baião
Academia de Danças (1974)	02- "Jardim de Prazeres"	Baião no solo de violão (3:17 - 4:00)
	10- "Conforme a Altura do Sol"	Baião experimental (improvisação)
	11- "Conforme a Altura da Lua"	Baião experimental
Corações Futuristas (1976)	01- "Dança das Cabeças"	Baião (5:34)
	07- "Ano Zero"	Trecho de baião (5:01 - 5:28)
	08- "Baião do Acordar"	Baião experimental
The Altitude of the Sun (1976)	01- "Dança das cabeças"	Baião
	05 – "Tango"	Baião a partir do solo de flauta (1:54)
Carmo (1977)	01- "Baião Malandro"	Baião - rock
Circense (1980)	01 – "Karatê"	Frevo
	05 – "Tá Boa Santa"	Baião
Feixe de Luz (1988)	01 – "7 Anéis"	Choro / baião com levada de maracatu na bateria.
	14- "Forró Bodó"	Baião/forró
El Viaje (1992)	01- "Kateretê"	Levada de baião
	08- "Forró Viajante"	Forró/ baião

Quadro 5: Baião, frevo e maracatu na discografia de Egberto Gismonti entre 1972 e 1992 com Robertinho Silva na bateria.

Na faixa "Janela de Ouro" (A traição das esmeraldas) do disco *Água e vinho* (1972), o baião surge de forma gradual quando termina a parte cantada por Egberto (2:22). O teclado executa uma melodia que já remete ao gênero, acentuado pela presença do triângulo e da condução do caxixi (2:24). De forma sutil, Robertinho Silva começa tocando apenas o bumbo no padrão de zabumba (colcheia pontuada e semicolcheia). Aos poucos, o baterista vai agregando as demais peças da bateria, como aro e *hi-hat*, de modo a construir uma levada de baião bem sucinta e padronizada neste trecho do arranjo[166]. A partir de 2:35 na faixa, o baião na bateria está bem nítido. Aqui o músico executa a levada utilizando a abertura do *hi-hat* na segunda colcheia do 2º tempo do compasso para só no compasso seguinte voltar com o aro. Em seguida, o baterista lança mão de variações de aro que enriquecem a sua interpretação de baião,

[166] Na gravação original fica muito difícil perceber quando o baterista começa a executar o *hi-hat*. No entanto, é possível ouvi-lo claramente a partir de 2:35.

se aproximando das levadas de xaxado no zabumba. Este trecho da performance de Robertinho Silva em "Janela de Ouro" está transcrito na Figura 105.

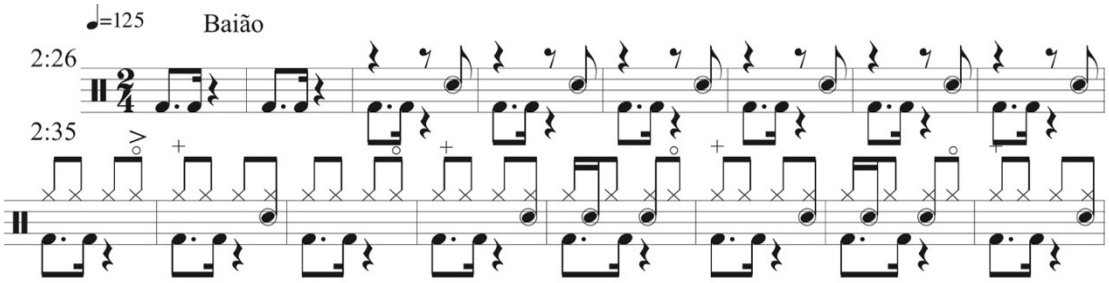


Figura 105: Performance de baião do baterista Robertinho Silva em "Janela de Ouro"[167] (2:26 - 2:39) do álbum *Água e Vinho* (1972) de Egberto Gismonti. Transcrição do autor.

No disco *Academia de Danças* de 1974, destaco a interpretação de Robertinho Silva na faixa intitulada "Jardim de Prazeres", na qual toca um baião de andamento bastante rápido no trecho final do tema onde ocorre o solo de violão (3:17 - 4:08). Da mesma maneira que "Janela de Ouro" (1972), inicia sua interpretação de baião optando por uma execução mais padronizada do gênero utilizando somente *hi-hat* e bumbo, fazendo uma espécie de introdução ao solo de violão (3:28). Com relação ao *hi-hat*, ele executa esta peça na subdivisão de semicolcheia (mesma do triângulo) fazendo uma abertura no 2º tempo do compasso binário (que seria a função do aro ou do bacalhau no zabumba). Quando começa a improvisação do violão, no minuto 3:33 na gravação, Robertinho Silva toca uma levada de baião mais solta, percutindo bumbo, prato de condução e caixa tocando notas fantasmas. Este trecho é ilustrado em destaque na Figura 106.

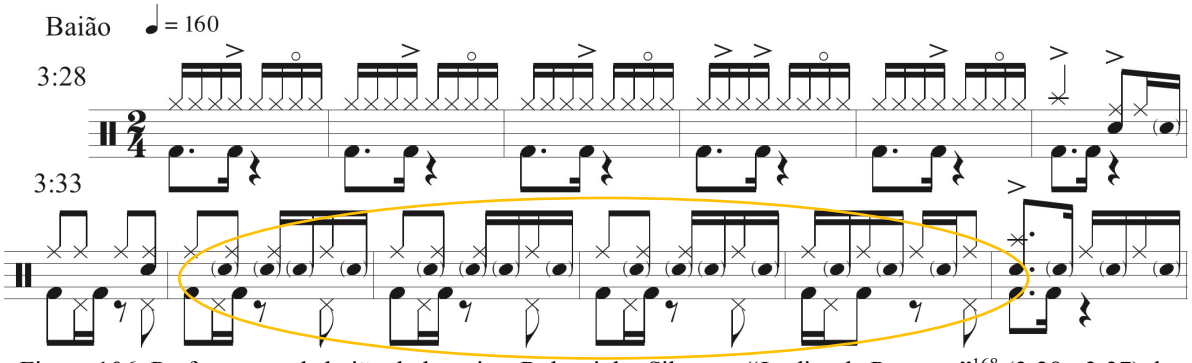


Figura 106: Performance de baião do baterista Robertinho Silva em "Jardim de Prazeres"[168] (3:28 - 3:37) do álbum *Academia de Danças* (1974) de Egberto Gismonti. Destaque para a levada de baião com notas fantasmas na caixa. Transcrição do autor.

[167] Para ouvir o trecho de "Janela de Ouro" do álbum *Água e Vinho* (1972) de Egberto Gismonti acesse: JANELA DE OURO. Disponível em: <https://youtu.be/SC6woFL8i-Y?t=144>. Acesso em: 24 fev. 2022.
[168] Para ouvir o trecho de "Jardim de Prazeres" de Egberto Gismonti acesse: JANDIM DE PRAZERES. Disponível em: <https://youtu.be/mhkJHvX6YiM?t=207>. Acesso em: 25 fev. 2022.

Mais um exemplo de baião na bateria com andamento muito rápido está no disco *Corações Futuristas* (1976) na faixa "Dança das Cabeças". O arranjo é bem experimental, recheado de improvisos e frases musicais em uníssono. No meio deste contexto, elementos do baião são sugeridos ao longo do tema na execução do violão, assim como das flautas que remetem às bandas de pífano da região Nordeste. Ritmicamente, o gênero só se consolida entre 5:48 e 6:13, quando o baterista executa o gênero enquanto a flauta volta a fazer frases, seguida, posteriormente, pelo violão. Neste trecho, Robertinho Silva toca o baião com uma levada rápida, limpa e bem interessante com prato de condução acentuando os contratempos, fornecendo o impulso rítmico juntamente com o padrão do bumbo. Aqui ele utiliza novamente o recurso interpretativo das notas fantasma na caixa (com um padrão diferente de "Jardim de Prazeres), dando a mesma sensação de preenchimento da levada de baião na bateria. Importante notar outra pequena mudança no padrão do bumbo com a adição da colcheia no 2º tempo do compasso, que traz uma proximidade com a célula do xaxado no zabumba (em destaque na Figura 107).

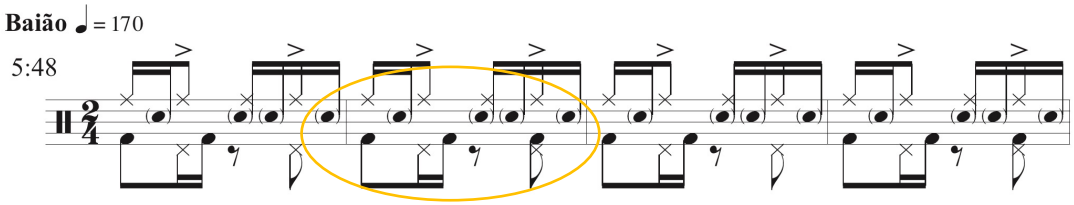


Figura 107: Performance de baião do baterista Robertinho Silva em "Dança das Cabeças"[169] (5:48 - 5:50) do álbum *Corações Futuristas* (1976) de Egberto Gismonti. Destaque para a levada de baião com notas fantasmas na caixa e padrão de xaxado no bumbo. Transcrição do autor.

O tema "Dança das Cabeças" [170] foi regravado no álbum *The Altitude of the Sun* (1976) de Egberto Gismonti e do flautista norte-americano Paul Horn. Apesar de ser a mesma composição do álbum anterior, a interpretação dos músicos varia bastante e vale destacar uma levada de baião que Robertinho Silva faz na introdução (0:46), onde toca o ritmo utilizando brevemente o aro da caixa remetendo agora a um dos padrões de xaxado tocado pelo *bacalhau* no zabumba (Figura 108).

[169] Para ouvir o trecho de "Dança das Cabeças" de Egberto Gismonti acesse: EGBERTO GISMONTI-DANÇA DAS CABEÇAS. Disponível em: <https://youtu.be/vobUqH3OLvI?t=347>. Acesso em: 25 fev. 2022.
[170] Nesta faixa, além de Robertinho Silva na bateria, Egberto Gismonti no violão e Paul Horn na flauta, participaram também o baixista Ron Carter, o pianista Dom Salvador e o percussionista Dom Um Romão (SÁ; SILVA, 2013, p.159).

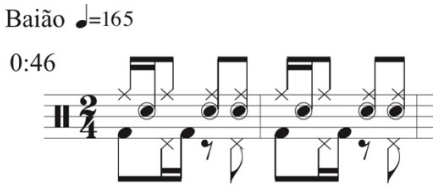


Figura 108: Interpretação de baião do baterista Robertinho Silva na introdução de "Dança das Cabeças"[171] (0:46) do álbum *The Altitude Of The Sun* (1976) de Egberto Gismonti e Paul Horn. Levada com bumbo, *hi-hat* com pé, prato de condução e aro de caixa com padrão de xaxado (bacalhau). Transcrição do autor.

Uma outra abordagem interessante é a interpretação de "Baião Malandro", presente no disco *Carmo* do ano de 1977 (Figura 109). O arranjo de bateria de Robertinho na faixa é mais voltado para uma levada de funk e rock, onde a caixa percute nos tempos 2 e 4 do compasso quaternário. Entretanto, o baterista mantém em boa parte da música o padrão de bumbo característico do baião. Neste caso, posso pensar esta interpretação como uma espécie de *baião rock* na bateria. Este é um bom exemplo de fusão de estilos bem característico do movimento do *jazz fusion* que acontecia na década de 1970 (GIOIA, 2011, p.325). Na gravação de "Baião Malandro", a partir de 2:08, a melodia e o triângulo remetem totalmente ao baião e é exatamente neste trecho (2:10) que o baterista utiliza a levada que chamei de *baião rock*: bumbo de baião, caixa nos tempos 2 e 4, e *hi-hat* com abertura nos contratempos.

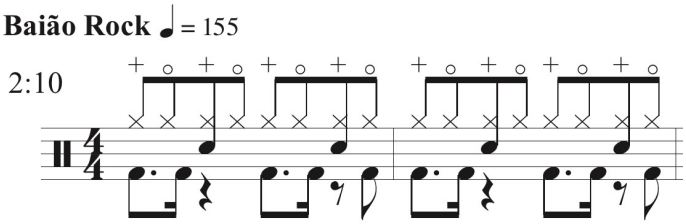


Figura 109: Levada de *baião rock* do baterista Robertinho Silva na faixa "Baião Malandro"[172] (2:10) do álbum *Carmo* (1977) de Egberto Gismonti. Transcrição do autor.

Com relação ao frevo, abarco a gravação de "Karatê" que é a primeira faixa do disco *Circense* lançado em 1980 (Figura 110). O arranjo mescla de forma bem musical o referido gênero com o *jazz* em alguns momentos após o improviso de violão. A interpretação de Robertinho Silva parte de uma levada condutora de frevo bem padronizada na bateria com a execução da caixa com padrão rítmico característico com os acentos e rulo no final da frase. O bumbo, por sua vez, marca todos os tempos do compasso junto com o *hi-hat* com pé que faz uma breve abertura conjuntamente com o rulo da caixa no último tempo.

[171] Para ouvir o trecho de "Dança das Cabeças" do álbum *Altitue Of The Sun* acesse: DANÇA DAS CABEÇAS (HEAD DANCE). Disponível em: <https://youtu.be/3w_DpsX 4uCU?t=45>. Acesso em: 25 fev. 2022.
[172] Para ouvir o trecho de "Baião Malandro" de Egberto Gismonti acesse: EGBERTO GISMONTI-BAIÃO MALANDRO. Disponível em: <https://youtu.be/7dcJ-uS3IOc?t=129>. Acesso em: 25 fev. 2022.

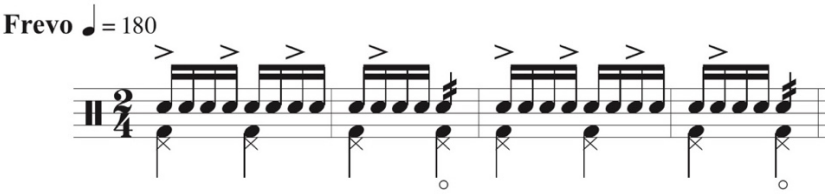


Figura 110: Levada de frevo do baterista Robertinho Silva na faixa "Karatê"[173] (0:08 - 0:10) do álbum *Circense* (1980) de Egberto Gismonti. Transcrição do autor.

À medida que o arranjo se desenvolve e vai para a parte final do tema, o baterista apresenta uma variação de frevo na bateria bem interessante. Na gravação, isso acontece após uma longa frase musical em uníssono (3:30 - 3:35) quando Robertinho Silva opta por tocar o frevo utilizando agora uma levada com o prato de condução, omitindo o bumbo em boa parte da levada (a partir de 3:36) (Figura 111). Por sua vez, a caixa da bateria, ao invés de tocar toda a célula rítmica, pontua de forma sutil somente o que seria os acentos principais do gênero. Desta maneira a levada fica surpreendentemente leve, se aproximando da execução do *jazz* na bateria, ao mesmo tempo que mantem as características rítmicas do frevo.

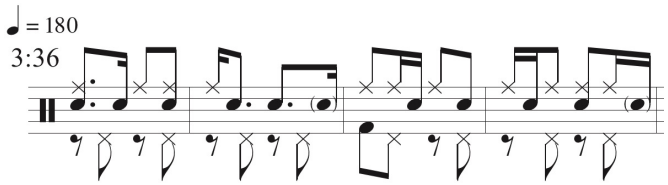


Figura 111: Levada de frevo com prato de condução do baterista Robertinho Silva na faixa "Karatê" (3:36- 3:39) do álbum *Circense* (1980) de Egberto Gismonti. Transcrição do autor.

O maracatu na bateria aparece na faixa "7 Anéis"[174] do álbum *Feixe de Luz* (1988). Em termos composicionais, segundo o próprio Egberto Gismonti, ela é um choro bem tradicional de estrutura formal rondó (ABACA) mas com modificações com relação ao seu conteúdo (CORRENTINO, 2013, p.22). Entretanto, como também comenta Daniel Grajew (2016), penso que sua execução não seria um choro "no estilo tradicional de Pixinguinha e Jacob do Bandolim, mas talvez um xaxado ou baião, por conter acentuações na primeira e quarta semicolcheias, criando um sotaque "nordestino" para a peça" (GRAJEW, 2016, p.14). Escutando a gravação de "7 Anéis" no referido álbum, focando na interpretação do baterista Robertinho Silva, percebe-se uma mescla da levada de maracatu com a rítmica do baião em alguns momentos. Já a partir da segunda exposição do tema (0:56), o baterista executa um

[173] Para ouvir um trecho da levada de frevo de Robertinho Silva em "Karatê" acesse: EGBERTO GISMONTI-CIRCENSE. Disponível em: <https://youtube.com/shorts/3B4zlwNMgs8?feature=share>. Acesso em: 25 fev. 2022.

[174] A composição "7 Anéis" de Egberto Gismonti foi regravada, sem bateria, nos discos *Infância* (1991), *Brasil Musical – André Geraissati e Egberto Gismonti* (1993) e *Alma* (1996).

maracatu de forma bastante clara com o bumbo, emulando a célula rítmica das alfaias e a caixa executando semicolcheias com rulo de pressão na segunda nota (Figura 112).

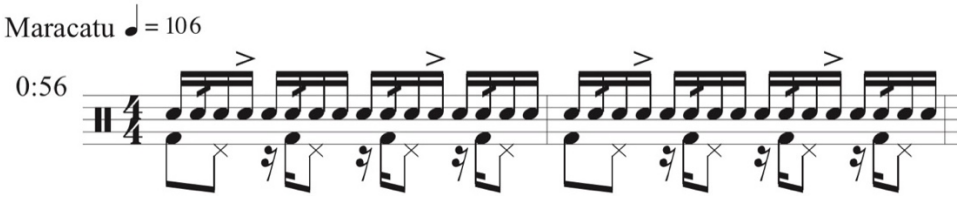


Figura 112: Levada de maracatu do baterista Robertinho Silva no choro "7 Anéis" [175] (0:56) do álbum *Feixe de Luz* (1988) de Egberto Gismonti. Transcrição do autor.

Após destacar suas performances, um último ponto que gostaria de ressaltar sobre Robertinho Silva é a ligação musical do baterista com Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal e Airto Moreira. Nos anos 1970, os quatro músicos tocaram juntos e separados em diversas gravações. Cito como exemplo os álbuns de Flora Purim *500 Miles High* (1974 - Robertinho Silva e Airto Moreira) e *Open Your Eyes, You Can Fly* (1976 - Robertinho Silva, Airto Moreira, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti). No disco *Identity* (1975) de Airto Moreira, Robertinho Silva gravou com o citado baterista e percussionista e com Egberto Gismonti, que teve um papel ativo no álbum como compositor, arranjador, pianista, violonista e flautista (DIAS, 2013, p.46; SÁ; SILVA, 2013, p.159-170). Posteriormente, em 1989, no lançamento de seu álbum solo *Bodas de Prata*, Robertinho Silva gravou com Egberto Gismonti na faixa "Bodas de Prata" e Hermeto Pascoal em "O Gaio da Roseira" [176] (SÁ; SILVA, 2013, p. 170).

A presença de um mesmo baterista colaborando tanto na discografia de Egberto Gismonti, quanto na de Hermeto Pascoal, também foi uma característica das trajetórias dos músicos Zé Eduardo Nazário e Nenê, como mostrarei a seguir.

4.2.4 Zé Eduardo Nazário com Hermeto Pascoal em 1976 e Egberto Gismonti em 1978

Nascido em São Paulo no dia 25 de setembro de 1952, o baterista e percussionista Zé Eduardo Nazário tocou e gravou com relevantes artistas nacionais e internacionais como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Taiguara, John McLaughlin, entre outros. Em sua trajetória, participou de grupos instrumentais como Grupo Um e Pau Brasil, além de atuar como professor. Segundo Tarcísio Braga (2011), Nazário foi um dos pioneiros da chamada "barraca de percussão", que consiste em uma mesa com diversos instrumentos de

[175] Para escutar o trecho de "7 Anéis" no álbum Feixe de Luz (1988) acessar: 7 ANÉIS – EGBERTO GISMONTI. Disponível em: <https://youtu.be/91LZeCiWUaA?t=55>. Acesso em: 18 mai. 2021.
[176] Esta composição de Hermeto Pascoal foi gravada no álbum *A Música Livre de Hermeto Pascoal* (1973) como "O Gaio da Roseira" e também como "O Galho da Roseira" no disco *Seeds On The Ground* (1971) de Airto Moreira (DIAS, 2013, p.101).

percussão além de pedestais com efeitos como guizos e sinos. Tal aparato foi utilizado pelo músico quando tocou com Hermeto Pascoal em meados dos anos 1970 e é presença constante nas diversas formações dos grupos do compositor até os dias de hoje (BRAGA, 2011, p.37).

Assim como o baterista Nenê, Zé Eduardo Nazário também gravou obras relevantes na discografia de Hermeto e Egberto a partir da segunda metade da década de 1970. Com Egberto Gismonti, o baterista atuou no disco *Nó Caipira,* de 1978. Já com Hermeto Pascoal, Nazário gravou o disco *Hermeto Pascoal & Grupo Vice-Versa. Viajando com o som. The lost 76'vice-versa Studio session,* gravado originalmente em 1976 e relançado em 2017 (Quadro 6).

Álbum de Hermeto Pascoal	**Faixas**	**Ritmos nordestinos na bateria de Zé Eduardo Nazário**
Hermeto Pascoal & Grupo Vice-Versa. Viajando com o som. The lost 76'vice-versa Studio session (1976 / 2017)	2- "Mavumvavumpefoco"	Baião (2:54)
	4- "Casinha Pequena"	Maracatu (2:52)

Quadro 6: Baião e maracatu nas gravações de Hermeto Pascoal com Zé Eduardo Nazário na bateria.

O período de permanência de Zé Eduardo Nazário na banda de Hermeto Pascoal nos anos 1970 foi marcado por uma fase de intensa experimentação e improvisação, onde todos do grupo contribuíam com muitas ideias que resultavam em abordagens interessantes (BRAGA, 2011, p.38). Isto pode ser constatado esteticamente no disco *Viajando com o som, The lost 76'vice-versa Studio Session* (1976). Este álbum é bastante experimental principalmente com relação à parte harmônica, melódica e rítmica. Na faixa "Mavumvavumpefoco", o baião surge na parte final do tema após o solo de baixo (2:54). Neste trecho, o baterista toca um breve exemplo da batida do baião sendo percutido na caixa da bateria, bumbo e *hi-hat* com pé (Figura 113).

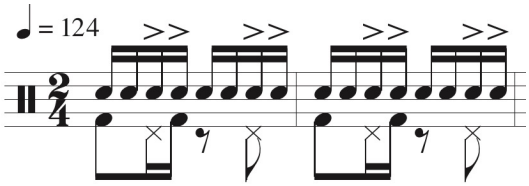


Figura 113: Bateria de Zé Eduardo Nazário na faixa "Mavumvavumpefoco"[177] do álbum *Viajando com o Som* (1976) de Hermeto Pascoal e Grupo Vice-Versa (2:54 - 2:55). Interpretação do gênero baião com bumbo, caixa e *hi-hat* com pé. Transcrição do autor.

Já na faixa "Casinha Pequenina", o baterista executa uma levada de maracatu emulando a caixa de guerra e o padrão da alfaia no bumbo da bateria. Este exemplo, bem

[177] Para escutar o trecho de "Mavumvavumpefoco" de Hermeto Pascoal acessar: MAVUMVAVUMPEFOCO. Disponível em: <https://youtu.be/zft-Nqa2eAA?t=172>. Acesso em: 25 fev. 2022.

característico ritmicamente, serve como um contraponto para a improvisação livre do solo de sax (Figura 114).

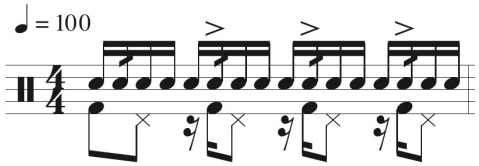


Figura 114: Bateria de Zé Eduardo Nazário na faixa "Casinha Pequena"[178] do álbum *Viajando com o Som* (1976) de Hermeto Pascoal e Grupo Vice-Versa (2:52). Interpretação do gênero maracatu com bumbo, caixa e *hi-hat* com pé. Transcrição do autor.

Passando agora para a discografia de Egberto Gismonti com Zé Eduardo Nazário na bateria, percebe-se interpretações bem interessantes de baião, maracatu e frevo no disco *Nó Caipira* do ano de 1978 (Quadro 7).

Álbum de Egberto Gismonti	**Faixas**	**Ritmos nordestinos na bateria de Zé Eduardo Nazário**
Nó Caipira (1978)	2- "Nó Caipira"	Baião em 7/4 (3:25)
	4- "Maracatu"	Maracatu
	5- "Frevo": a) "Frevo" b) "Esquenta Muié" c) "Frevo Rasgado"	Frevo e baião experimental
	9- "Frevo Rasgado"	Frevo experimental

Quadro 7: Baião, frevo e maracatu nas gravações de Egberto Gismonti com Zé Eduardo Nazário na bateria.

Na faixa "Nó Caipira", na primeira parte do tema, o baião é executado só com percussão: zabumba, triângulo, bloco de madeira e caxixi. Na seção seguinte, após o solo de violão, a bateria surge tocando uma levada bem livre no compasso de 7/8 acentuando frases com os outros instrumentos. Logo após, a pulsação muda quando os músicos tocam uma sequência de frases em uníssono em compassos ternário e quaternário. Neste trecho da gravação, na altura de 3:30, Zé Eduardo Nazário toca um baião percutido na caixa, só que agora no compasso de 7/4 (Figura 115).

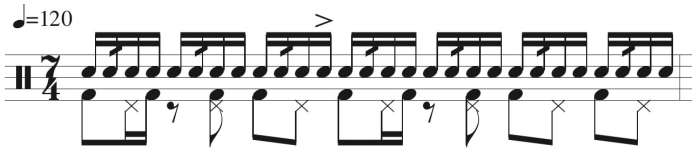


Figura 115: Bateria de Zé Eduardo Nazário na faixa "Nó Caipira"[179] do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti (3:33). Interpretação do gênero baião no compasso 7/4 com bumbo, caixa e *hi-hat* com pé. Transcrição do autor.

[178] Para escutar o trecho de "Casinha Pequena" de Hermeto Pascoal acessar: CASINHA PEQUENA. Disponível em: <https://youtu.be/cxJusVSG1Rc?t=170>. Acesso em: 25 fev. 2022.
[179] Para escutar o trecho de "Nó Caipira" de Egberto Gismonti acessar: NÓ CAIPIRA-1978. Disponível em: <https://youtu.be/3Bi0w-xgWr0?t=209>. Acesso em: 25 fev. 2022.

No mesmo álbum, a interpretação do gênero maracatu na faixa "Maracatu"[180] é bem padronizada e próxima da que Zé Eduardo Nazário gravou com Hermeto Pascoal em 1976 no fonograma "Casinha Pequena", conforme visto anteriormente. Não obstante, há uma diferença primordial com relação à execução do bumbo nesta gravação. Em "Maracatu", Nazário toca esta peça da bateria com um padrão mais complexo, emulando os baques de alfaia conforme a figura rítmica da semicolcheia, colcheia e semicolcheia, a partir do 2º tempo, acentuando sempre a segunda nota desse padrão. Esta célula lembra o baque Martelo do maracatu na percussão (visto no capítulo 1). Esta performance de bateria, de difícil execução, requer uma apurada técnica de pedal de bumbo devido ao agrupamento de notas a serem tocadas (Figura 116).

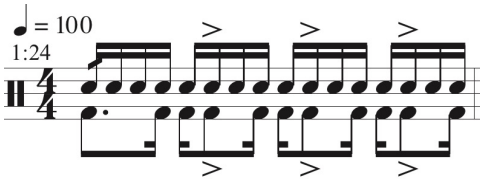


Figura 116: Bateria de Zé Eduardo Nazário na faixa "Maracatu", álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti (1:24). Interpretação do gênero maracatu com bumbo e caixa. Transcrição do autor.

A faixa intitulada "Frevo" é uma suíte apresentada em três movimentos: "Frevo", "Esquenta Muié (banda de Pífanos)" e "Frevo Rasgado". Cada parte tem uma característica rítmica bem distinta. O primeiro movimento, "Frevo", é bem experimental e não conta com uma levada de bateria fixa. O segundo, "Esquenta Muié (banda de Pífanos)", começa com improviso livre de bateria para depois apresentar uma levada rápida de baião que acompanha o solo dos pífanos. O terceiro, "Frevo Rasgado", inicia com uma criativa levada de caixa, bumbo e abertura de *hi-hat*, para em seguida, no retorno do tema, executar levadas rápidas e livres, distando do frevo tradicional fazendo apenas breves citações nas execuções de fragmentos de padrões rítmicos do gênero.

Destaco aqui o primeiro movimento "Frevo" onde o gênero, como disse anteriormente, aparece de forma bem experimental ritmicamente. Pode-se dizer que o frevo é percebido no tema em alguns momentos através da linha melódica, mas a bateria de Zé Eduardo Nazário não executa uma levada padronizada. O baterista adota uma concepção mais livre na performance, utilizando alguns recursos interpretativos como notas fantasmas na caixa e a mistura de padrões rítmicos que lembram não só o frevo, mas outros gêneros brasileiros. Como salienta Braga (2011), em sua análise de "Frevo", destacam-se também as sobreposições de

[180] É importante salientar que no referido álbum tem-se a primeira gravação do tema "Maracatu" que viria ser regravado posteriormente no disco *Sanfona* (1981) mas, desta vez, com o baterista Nenê. Esta faixa será analisada no capítulo 5.

linhas independentes que caracterizam a fusão de estilos do baterista "e o uso de processos de deslocamento, adensamento e fragmentação, tanto para criação e desenvolvimento de levadas, quanto para interpretação de longos trechos musicais" (BRAGA, 2011, p.44-45). Esse "adensamento e fragmentação" a que Braga se refere pode ser visto na transcrição da Figura 117. Nesta parte de exposição do tema (0:15), Nazário não executa um frevo propriamente dito. No entanto, a divisão de semicolcheia, muito presente na execução da caixa no frevo, está representada na levada com a execução do prato de condução e da caixa com notas fantasmas. O estilo de fusão aparece na figura do bumbo do 3º tempo com um padrão de baião.

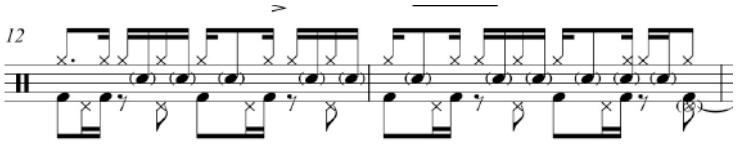


Figura 117: Bateria de Zé Eduardo Nazário em "Frevo"[181] (0:15 - 0:17) do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti. Fonte: Figura extraída da dissertação *A caixa clara na bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia* (BRAGA, 2011, p.56).

Um fragmento do padrão rítmico do pandeiro do frevo surge de maneira muito breve no compasso 20 (Figura 118). Aqui o baterista toca no prato de condução a figura de uma colcheia e duas semicolcheias no 1º tempo quando acontece a repetição do tema (0:27). No compasso seguinte, Nazário completa a ideia da levada anterior (com as semicolcheias sendo complementadas entre a caixa e o prato de condução) onde a figura do bumbo acompanha a melodia. Estes trechos estão em destaque na Figura 118.

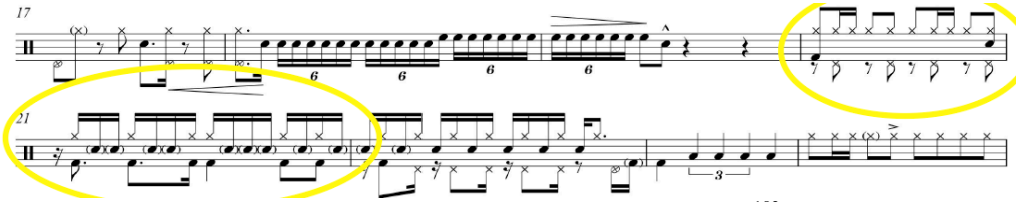


Figura 118: Bateria de Zé Eduardo Nazário, compassos 20 e 21, em "Frevo"[182] (0:20 – 0:33) do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti. Fonte: Figura extraída da dissertação (BRAGA, 2011, p.56).

4.2.5 Nenê com Hermeto Pascoal entre 1973 e 1979 e Egberto Gismonti em 1981

Nascido em 1947 na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Nenê (nome artístico de Realcino Lima Filho) é um músico de formação autodidata. Baterista, acordeonista, pianista e compositor, iniciou sua carreira por volta de 1959. A partir da década de 1960, se estabelece em São Paulo e se insere profissionalmente tocando em vários clubes de *jazz* e boates

[181] Para escutar este trecho de "Frevo" do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti acessar: FREVO. Disponível em: <https://youtu.be/PZl3VGPEAoY?t=14>. Acesso em: 25 fev. 2022.
[182] Para escutar este fragmento de "Frevo" do álbum *Nó Caipira* (1978) de Egberto Gismonti acessar: FREVO. Disponível em: <https://youtu.be/PZl3VGPEAoY?t=20>. Acesso em: 25 fev. 2022.

na noite paulistana. Durante a década de 1970, Nenê se destacou por sua atuação junto a importantes nomes da MPB como Milton Nascimento, Elis Regina, entre outros (MARQUES; HASHIMOTO, 2017, p.2; NENÊ, 2017). No âmbito da música instrumental, o baterista teve relevante participação na discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Com Hermeto, ele gravou os discos *A música livre de Hermeto Pascoal* de 1973, *Zabumbê-Bum-Á* e *Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival* lançados em 1979[183]. Com Egberto, atuou nos álbuns *Em Família* e *Sanfona,* ambos de 1981.

Paralelo à sua atuação como instrumentista, Nenê sedimentou uma bem-sucedida carreira solo na música instrumental lançando mais de 10 álbuns autorais. A partir dos anos 1980, se mudou para a cidade de Paris e, neste período, lançou os álbuns *Bugre*[184] (1983), *Ponto dos Músicos* (1984) e *Minuano* (1985), cuja edição brasileira foi lançada pela gravadora Continental em 1987 (MARQUES, 2020, p.107-109). Retornando definitivamente ao Brasil nos anos 1990, Nenê continuou atuante no cenário musical gravando discos de sua própria discografia como *Porto dos Cais* e *Suíte Curral*, ambos de 1997. A partir dos anos 2000, o músico passou a se apresentar e gravar constantemente com seu grupo Nenê Trio, registrando os álbuns *Caminho Novo* (2002), *Ogã* (2005) e *Sudeste* (2007), entre outros (MARQUES, 2020, p.17,114-115).

Para o recorte proposto, foco primeiramente na colaboração de Nenê no âmbito da discografia de Hermeto Pascoal nos anos de 1973 e 1979, segundo o Quadro 8:

Álbuns de Hermeto Pascoal	**Faixas**	**Ritmos nordestinos na bateria de Nenê**
A Música Livre de Hermeto Pascoal (1973)	1- “Bebê”	Baião
	3- “Plin”	Baião (2:14)
	4- “Serearei”	Baião (3:40)
	5- “O Gaio da Roseira”	Baião (5:15)
Zabumbê-Bum-Á (1979)	1- “São Jorge”	Baião
	3- “Pimenteira”	Baião (2:36)
	5- “Santo Antônio”	Baião
	6- “Alexandre, Marcelo e Pablo”	Frevo
	7- “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste”	Baião
	8- “Susto”	Frevo

[183] Além dos álbuns citados, Nenê também gravou, juntamente com Zé Eduardo Nazário, o compacto *Hermeto Pascoal* (RCA-1975) com as faixas “Porco na Festa” e “Rainha do Mar”. Como não há créditos específicos, não é possível saber qual dos dois bateristas gravaram estas faixas. Para ouvir o compacto acesse: Hermeto Pascoal 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e6d96loH2Lw>. Acesso em: 4.mar. 2021

[184] O primeiro LP autoral de Nenê intitulado *Bugre* foi gravado no Rio de Janeiro em 1982, finalizado e lançado na Europa em 1983 em função da mudança do baterista para a Paris (MORERIA, 2020, p.99).

	9- “Mestre Mará”	Maracatu (só nos tambores da bateria)
Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival (1979)	2- “Forró em Santo André”	Baião
	3- “Remelexo”	Baião
	5- “Sax e Aplauso”	Baião (5:00)
	6- “Lagoa da Canoa”	Baião
	9- “Maturi”	Baião / xaxado
	10- “Quebrando Tudo”	Baião (1:18)
	12- “Forró Brasil”	Baião / xaxado
	14- “Voltando ao Palco”	Baião (0:19)

Quadro 8: Baião, maracatu e frevo nas gravações de Hermeto Pascoal entre 1973 e 1979 com Nenê na bateria.

No disco *A Música Livre de Hermeto Pascoal* de 1973, Nenê, que atou também como pianista (MARQUÊS, 2020, p.90), dividiu as baterias do álbum com Antônio Ferreira da Anunciação (percussionista), que nos créditos consta apenas como Anunciação. O álbum abre com o baião “Bebê”. Como não há menção de qual baterista atua nesta faixa, não posso afirmar com exatidão quem interpretou o gênero na bateria. Entretanto, posso presumir que seja Nenê, pois ouve-se uma percussão tocando junto com a bateria. No disco, a percussão ficou a cargo de Anunciação e Nenê não é mencionado tocando este instrumento, mas somente bateria e piano. Na faixa 3, intitulada “Plin”, não há uma levada propriamente dita de baião na bateria, mas no final do arranjo (2:16), Nenê executa o bumbo emulando o zabumba acompanhado do caxixi de Anunciação criando uma breve base de baião com bateria e percussão (Figura 119).

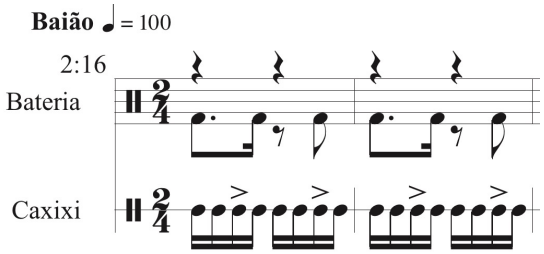


Figura 119: Execução de baião com bumbo e caxixi nas performances de Nenê (bateria) e Anunciação (percussão) no final da faixa “Plin”[185] (2:16) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973) de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor.

O clima experimental da faixa seguinte chamada “Serearei” é quebrado na parte final do arranjo quando Hermeto canta um baião com levada de bateria de Nenê e triângulo de Anunciação. Escutando a gravação (3:35) e observando a transcrição da Figura 120, percebe-se que Nenê interpreta o baião onde a levada não repete um padrão fixo de aro de caixa. Ele começa tocando esta peça na terceira semicolcheia do 1º tempo do compasso binário, mas logo

[185] Para ouvir o trecho da faixa “Plin” (2:16) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973) de Hermeto Pascoal acesse: HERMETO PASCOAL – PLIN. Disponível em: <https://youtu.be/KtXAIV6mZXU?t=134>. Acesso em: 8 mar. 2022.

em seguida passa a fazer variações. Tanto o aro quanto o bumbo estão no contexto de frases de zabumba no baião e dão um balanço bem nordestino à levada.

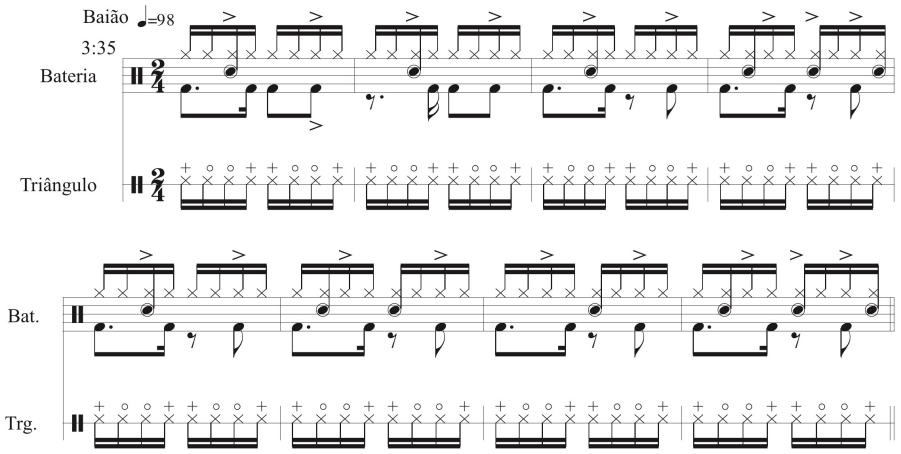


Figura 120: Interpretação de baião de Nenê (bateria) e Anunciação (triângulo) no final da faixa "Serearei"[186] (3:35), álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973). Transcrição do autor.

Na mesma faixa, assim que entra o canto de Hermeto (3:45), Nenê continua com a mesma concepção de levada de baião, mas com uma maior variação do aro de caixa, recriando as síncopes do *bacalhau* (destaques da Figura 121).

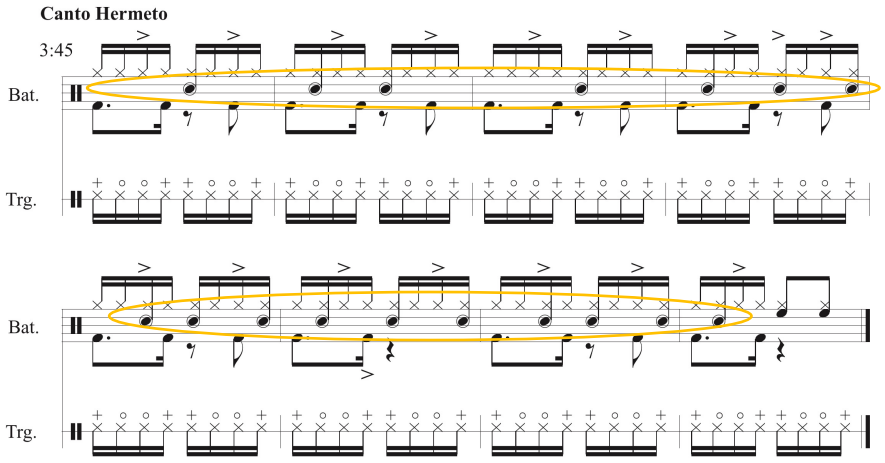


Figura 121 Variação do aro da caixa emulando o *bacalhau* na interpretação de baião de Nenê (bateria) em "Serearei"[187] (3:45) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973). Transcrição do autor.

Gostaria de destacar também algumas levadas bem criativas de baião na longa faixa "Gaio da Roseira". Nesta gravação, Nenê apresenta quatro variações de execução do gênero na bateria. Nestes exemplos, ele utiliza: (1) caixa como elemento condutor e variação de bumbo com frases de zabumba (5:15); (2) *hi-hat*, bumbo e aro de caixa no 1º e 2º tempo do compasso

[186] Para ouvir o trecho da faixa "Serearei" (3:35) acesse: HERMETO PASCOAL – SEREIAREI. Disponível em: <https://youtu.be/BNn7ZYM0fvs?t=215>. Acesso em: 8 mar. 2022.
[187] Para ouvir este trecho de "Serearei" (3:45) acesse: HERMETO PASCOAL – SEREIAREI. Disponível em: <https://youtu.be/BNn7ZYM0fvs?t=225>. Acesso em: 8 mar. 2022.

(5:35); (3) caixa nos tempos 2 e 4 (5:54); e (4) bumbo sincopando no segundo compasso da levada (6:10). Estes exemplos estão ilustrados, respectivamente, na Figura 122.

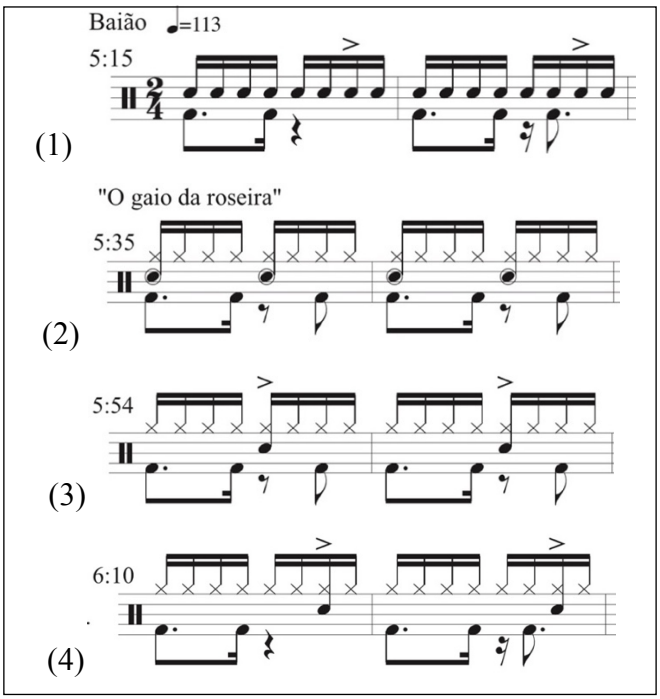


Figura 122: Variações de baião na performance do baterista Nenê na faixa "O Gaio da Roseira"[188] (5:15; 5:35; 5:54; 6:10) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973) de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor.

Um outro momento interessante nesta faixa é o solo de bateria. Na gravação, Nenê executa uma rítmica de baião utilizando um motivo melódico com os tambores intercalando a frase com a caixa. Um outro ponto é o padrão de bumbo com a célula de xaxado sendo tocado conjuntamente com o *hi-hat* com o pé, conforme a levada melódica dos pés em uníssono, sugerida por Guilherme Marques Dias (2017, p.52). Estes trechos estão em destaque na Figura 123.

Figura 123: Solo de bateria com frase melódica nos tambores e padrão de xaxado no bumbo e *hi-hat* com pé na performance Nenê na faixa "O Gaio da Roseira"[189] (8:08) do álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973). Transcrição do autor.

Passando para o disco *Zabumbê-Bum-Á* (1979), como o próprio título sugere, o gênero musical baião tem uma boa presença no álbum como nas faixas "São Jorge",

[188] Para ouvir o trecho da faixa "O Gaio da Roseira" acesse: HERMETO PASCOAL – GAIO DA ROSEIRA. Disponível em: <https://youtu.be/HfZXXQvDPYw?t=313>. Acesso em: 8 mar. 2022.
[189] Para ouvir o trecho do solo de bateria da faixa "O Gaio da Roseira" acesse: HERMETO PASCOAL – GAIO DA ROSEIRA. Disponível em: <https://youtu.be/HfZXXQvDPYw?t=486>. Acesso em: 8 mar. 2022.

"Pimenteira" (breves momentos), "Santo Antônio" e "Suíte Norte Sul Leste Oeste". Nesta última, Nenê executa uma levada de baião trazendo novamente a ideia de padrão rítmico em uníssono do bumbo e *hi-hat* com pé baseado no xaxado, já usado em "Gaio da Roseia" (*A Música Livre de Hermeto Pascoal,* 1973). A diferença é que o músico utiliza agora um motivo rítmico com caixa, prato de condução e tambor agudo da bateria também em uníssono, conforme a transcrição (Figura 124) do início da segunda parte do tema na gravação (0:36).

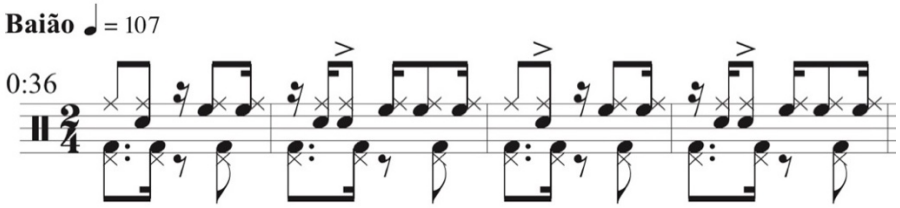


Figura 124: Levada de baião com padrão de xaxado no bumbo e *hi-hat* com pé e motivo rítmico em uníssono com caixa, prato de condução e tambor agudo na performance de Nenê na faixa "Suíte Norte Sul, Leste, Oeste"[190] (0:36) do álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor.

Deste mesmo álbum, elenco também o frevo das músicas "Alexandre, Marcelo e Pablo" e "Susto[191]". Estas interpretações se diferenciam devido ao arranjo e ao andamento. Em "Susto" o frevo tem uma variação de andamento muito grande indo de ♩=135 até ♩=170. Com isso, em algumas seções do arranjo, Nenê optou por tocar uma levada bem característica utilizando a caixa com os acentos de frevo e o bumbo no 2º tempo do compasso binário. Já em "Alexandre, Marcelo e Pablo" a execução do frevo é mais cadenciada. Nenê optou por uma execução de frevo utilizando o *hi-hat* e a caixa, alternadamente, se baseando no padrão tradicional do gênero. Como bem observaram Guilherme Marques e Fernando Hashimoto (2017), na introdução do tema há uma interessante abordagem do baterista que distribui a condução do frevo entre a caixa e o contratempo (mão direita no *hi-hat* e mão esquerda na caixa). Não obstante, essa acentuação é normalmente feita pela alternância das mãos na caixa, mas o que Nenê faz é conservar parte do padrão típico do frevo explorando outros timbres utilizando a alternâncias entre as mãos em outras peças do instrumento (MARQUES; HASHIMOTO, 2017, p.7). Este trecho está ilustrado na Figura 125.

[190] Para ouvir o trecho da faixa "Suíte Norte Sul, Leste, Oeste" acesse: HERMETO PASCOAL – SUÍTE NORTE SUL LESTE OESTE. Disponível em: <https://youtu.be/tKhIfaNbpG0?t=35>. Acesso em: 8 mar. 2022.
[191] A análise musical e transcrição completa da performance do baterista na faixa "Susto" se encontra no próximo capítulo e nos anexos desta tese.

Figura 125: Levada de frevo com *hi-hat,* caixa e bumbo na interpretação de Nenê na faixa "Alexandre, Marcelo e Pablo" [192] (0:01 - 0:04), álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal. Fonte: *A singular performance do baterista Nenê em Alexandre, Marcelo e Pablo* (MARQUES; HASHIMOTO, 2017, p.7)

Abarcando agora o álbum *Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival* (1979), em meio a vários exemplos de baião no disco, destaco a levada da faixa "Forró em Santo André". Na repetição da segunda exposição do tema (1:00), Nenê toca uma variação da levada de baião / xaxado (vista em "Suíte Norte Sul, Leste, Oeste) utilizando dois grupos de padrões rítmicos em uníssono: um com prato de condução e caixa e outro com bumbo e *hi-hat* com pé (destaque da Figura 126).

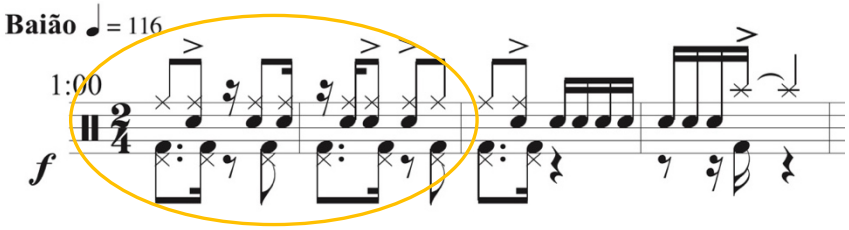


Figura 126: Levada de baião/xaxado com padrões rítmicos em uníssono de prato de condução e caixa; bumbo e *hi-hat* com pé na performance do baterista Nenê na faixa "Forró em Santo André"[193] (1:00 - 1:03) do álbum *Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival* (1979) de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor.

Exemplos muito próximos desta interpretação de baião de Nenê podem ser notados em quase todo álbum, especialmente em faixas como "Remelexo" e "Forró Brasil", entre outras. Sigo agora para a colaboração do baterista em gravações com Egberto Gismonti no início dos anos 1980, conforme representado no Quadro 9.

Álbuns de Egberto Gismonti	**Faixas**	**Ritmos nordestinos na bateria de Nenê**
Em Família (1981)	1- "Loro"	Baião
	3- "Em Família"	Levada de maracatu (0:46- 1:28)
Sanfona (1981)	1- "Maracatu"	Maracatu
	3- "Frevo"	Frevo experimental
	4- "Loro"	Baião
	5- a) "Em Família"	Levada de maracatu (0:19- 2:28) e baião (6:03 - 6:22)

[192] Para ouvir a faixa "Alexandre, Marcelo e Pablo" do álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal acesse: HERMETO PASCOAL. ALEXENDRE MARCELO E PABLO. Disponível em: <https://youtu.be/fJFwrKWSmtM>. Acesso em: 8 mar. 2022.

[193] Para ouvir o trecho da faixa "Forró em Santo André" do álbum *Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival* (1979) acesse: HERMETO PASCOAL. FORRÓ EM SANTO ANDRÉ. Disponível em: <https://youtu.be/kR3G8vT4pEQ?t=59>. Acesso em: 8 mar. 2022.

	b) “Sanfona”; c) “Dança dos Pés”; d) “Eterna”	

Quadro 9: Baião, frevo e maracatu nas gravações de Egberto Gismonti no ano de 1981 com Nenê na bateria.

Começo pelo álbum *Em Família* lançado em 1981. No baião “Loro[194]”, Nenê mantém a ideia de interpretação do gênero musical na bateria com uma levada inspirada no xaxado, tocando com os pés em uníssono (bumbo e *hi-hat* com pé) sendo intercalados com outro motivo rítmico nas mãos (caixa e prato de condução), conforme visto anteriormente nas transcrições de “Forró em Santo André” e “Suíte Norte Sul, Leste, Oeste”.

Com relação ao gênero maracatu, Nenê apresenta uma interessante ideia de execução na bateria usando os tambores, emulando um dos padrões de alfaia, intercalados pelo prato de condução. Esta ideia de levada é, de certa forma, aproveitada nas faixas “Em Família” (álbuns *Em Família* e *Sanfona*) e “Maracatu” (*Sanfona*). A diferença destas performances está basicamente no andamento (♩=165 e ♩=95, respectivamente). Ilustro esta levada de maracatu na Figura 127.

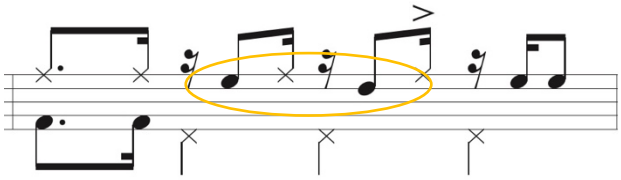


Figura 127: Interpretação de maracatu usando os tambores e prato de condução na performance de Nenê nas faixas “Em Família”[195] (11:40) dos discos *Em Família* e *Sanfona* (1981) e “Maracatu” (*Sanfona*, 1981). Transcrição do autor.

Na faixa “Em Família” do álbum *Sanfona*, além do maracatu, o baterista apresenta também um baião (6:03 - 6:22) cuja condução é feita com mãos alternadas na caixa no momento em que ele interage musicalmente com o solo de flauta. Na levada, o baterista toca uma variação de bumbo que é próxima de frases de zabumba (a partir de 6:09 na faixa) conforme os destaques da Figura 128.

[194] “Loro” foi regravado no disco *Sanfona* em 1981. Entretanto, a sua interpretação de baião neste álbum não apresenta grande variação com relação a do disco *Em Família*, lançado no mesmo ano. Sendo assim, optei pela transcrição deste último álbum.

[195] Para ouvir a levada de maracatu de Nenê na faixa “Em Família” do álbum *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti acessar: EGBERTO GISMONTI. EM FAMÍLIA.1981. FULL ÁLBUM. Disponível em: <https://youtu.be/F_zNcQ43aZA?t=701>. Acesso em: 8 mar. 2022.

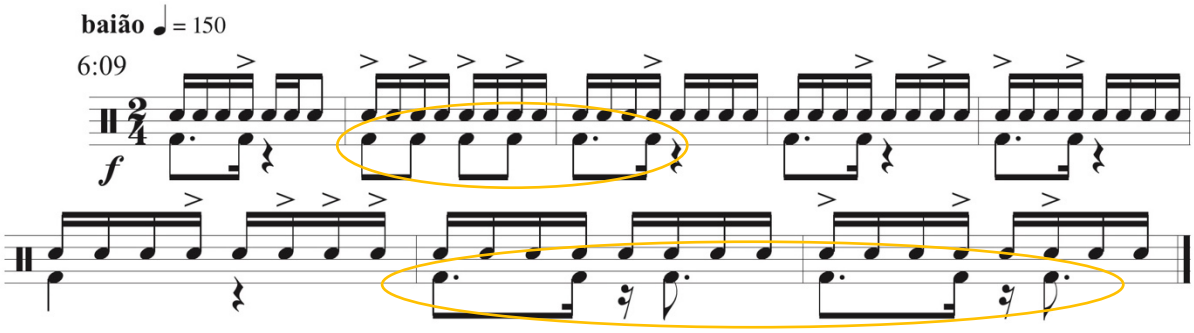


Figura 128: Interpretação de baião com caixa e variação de bumbo na performance de Nenê na faixa "Em Família" (a partir de 6:09) do álbum *Sanfona* (1981). Transcrição do autor.

Como já comentado, no disco *Sanfona* (1981), além de "Loro", tem-se as regravações das faixas "Em Família", "Frevo" e "Maracatu" (estes dois últimos já gravados no álbum *Nó Caipira* de 1978). Em termos de concepção rítmica, a levada de Nenê em "Frevo" é bem próxima daquela tocada por Zé Eduardo Nazário em *Nó Caipira* (1978), ou seja, não há uma levada padronizada de frevo, mas apenas pequenas referências quanto às subdivisões e aos acentos, com a bateria bem livre ritmicamente durante todo o arranjo. Elenco um breve momento na gravação de "Frevo" (1:34), no segundo *chorus* do tema no final da repetição da seção A, onde o baterista toca um ritmo com a caixa que remete à primeira parte dos acentos do padrão rítmico do frevo (destaque da Figura 129). No final deste trecho (1:39), na passagem para a outra seção, Nenê toca um rulo de caixa que nos aproxima ainda mais do referido gênero (a partir do nono compasso da Figura 129).

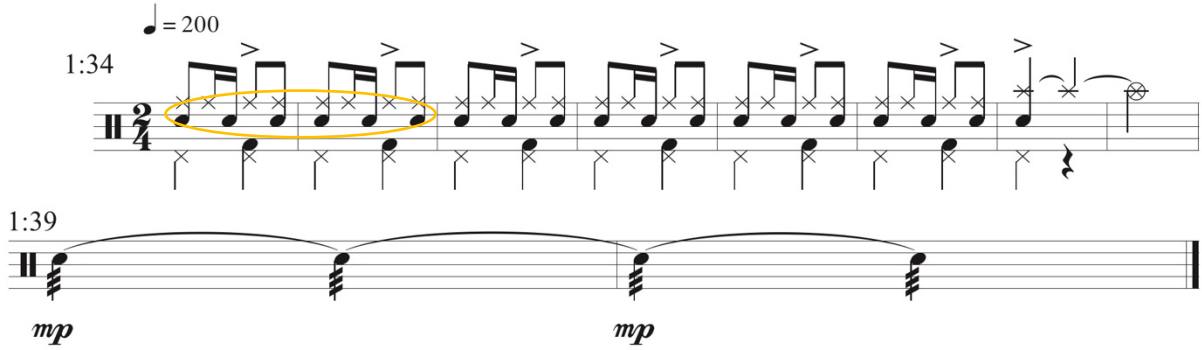


Figura 129: Levada baseada no frevo na performance de Nenê na faixa "Frevo" (1:34 - 1:41) do álbum *Sanfona* (1981). Transcrição do autor.

4.2.6 Alfredo Dias Gomes com Hermeto Pascoal em 1980

Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1960, o baterista Alfredo Dias Gomes estreou profissionalmente aos 18 anos na música instrumental tocando com Hermeto Pascoal, com quem gravou o disco *Cérebro Magnético*, lançado em 1980. Ao longo de sua trajetória, Dias Gomes também tocou e gravou com Márcio Montarroyos, Ricardo Silveira, Arthur Maia,

Nico Assumpção, Ivan Lins, entre outros artistas e grupos. Em sua carreira solo, lançou 12 álbuns[196] autorais, incluindo o mais recente *Metrópole* editado em 2021.

Na gravação de *Cérebro Magnético* (1980), Alfredo Dias Gomes divide as baterias do disco com o próprio Hermeto Pascoal que gravou este instrumento e percussão nas faixas "Voz e Vento", "Dança da Selva na Cidade Grande", "Diálogo", "Eita Mundo bom" e "Religiosidade". Com relação aos ritmos nordestinos, destaco a interpretação de Dias Gomes no rapidíssimo baião "Correu Tanto Que Sumiu" (Quadro 10).

Álbum de Hermeto Pascoal	**Faixas**	**Ritmos nordestinos na bateria de Alfredo Dias Gomes**
Cérebro Magnético (1980)	1- "Correu Tanto Que Sumiu"	Baião (0:43 - 1:15)

Quadro 10: Baião no álbum *Cérebro Magnético* (1980) de Hermeto Pascoal com Alfredo Dias Gomes na bateria.

Nesta faixa, após a apresentação do tema somente com piano e clavinete, em andamento moderado, repentinamente o baterista Alfredo Dias Gomes toca um baião com andamento muito rápido antes da reexposição do tema (0:46). A levada, de difícil execução por causa da velocidade, consiste no bumbo de baião/xaxado (colcheia pontuada, semicolcheia, pausa de colcheia e colcheia) e cuja mão direita no contratempo fechado acentua o mesmo padrão enquanto a mão esquerda na caixa complementa com notas fantasmas (Figura 130).

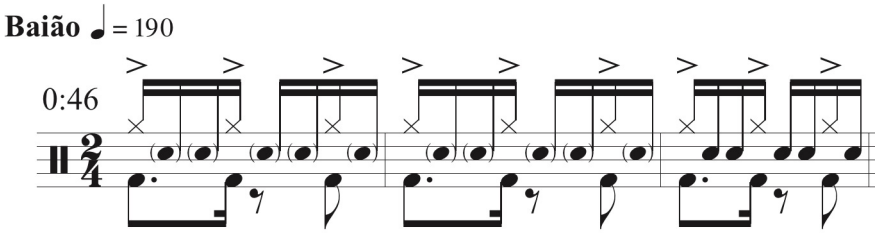


Figura 130: Levada de baião na performance do baterista Alfredo Dias Gomes na faixa "Correu Tanto Que Sumiu"[197] (0:46) do álbum *Cérebro Magnético* (1980) de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor.

O disco tem outros baiões como "Voz e Vento" (só com percussão de Hermeto" e "Arrasta Pé Alagoano", cuja levada não evidencia muito o gênero. Neste ponto, posso citar também "Eita Mundo Bom" (bateria de Hermeto) e "Música da Nuvens e do Chão", faixa esta última com uma criativa levada de bateria em 7/8 sobreposta a uma melodia que remete ao baião.

[196] Para saber mais sobre o baterista Alfredo Dias Gomes acesse: ALFREDO DIAS GOMES. BIOGRAFIA. Home page. Disponível em: <https://www.alfredodiasgomes.com.br/biografia>. Acesso em:11 mar. 2021

[197] Para ouvir o trecho de "Correu tanto que sumiu" do álbum *Cérebro Magnético* (1980) de Hermeto Pascoal acessar: CORREU TANTO QUE SUMIU. Disponível em: <https://youtu.be/Hyn1LRhSWV0?t=45>. Acesso em:14 mar. 2022.

Após estas considerações, sigo agora para as últimas transcrições deste capítulo, abarcando a performance do baterista Márcio Bahia na discografia de Hermeto Pascoal na fase conhecida como "Escola Jabour" a partir da década de 1980.

4.2.7 Márcio Bahia com Hermeto Pascoal entre 1982 e 2003

O baterista e percussionista Márcio Bahia nasceu em 1958 na cidade de Niterói, Rio de Janeiro. De princípio, começou sua trajetória ligado ao rock, mais especificamente, ao chamado rock progressivo*,* para posteriormente desenvolver suas aptidões no *jazz* e na música brasileira. Seus estudos na bateria se iniciaram como autoaprendizagem e aulas particulares em meados dos anos 1970. Em 1976, ingressou na Escola Villa Lobos, no Rio de Janeiro, onde obteve uma formação no campo da percussão erudita (BERGAMINI, 2014, p.1; GALVÃO, 2015, p.54). Márcio Bahia se destacou no cenário da bateria brasileira através de suas performances junto a Hermeto Pascoal e Grupo, no qual ingressou em 1981. Sua extensa colaboração na discografia de Hermeto entre 1982 e 1992 resultou na gravação dos álbuns *Hermeto Pascoal e Grupo* (1982), *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984), *Brasil Universo* (1985), *Só não toca quem não quer* (1987) e *Festa dos Deuses* (1992), sendo este disco o último registro da fase denominada "Escola Jabour[198]" (BERGAMINI, 2014, p.3). Após uma longa pausa, Márcio voltou a gravar com o grupo no álbum *Mundo Verde Esperança,* lançado em 2003 (SILVA, 2016, p.26). Márcio Bahia colaborou desde os anos 2000 com o bandolinista Hamilton de Holanda com quem gravou diversos álbuns. Em 2011, Bahia lançou seu primeiro álbum autoral intitulado *Quebrando tudo* (GALVÃO, 2015, p.5).

A interpretação de ritmos nordestinos na bateria de Márcio Bahia nos discos de Hermeto Pascoal entre 1982 e 2003 é bastante numerosa, como se pode constatar no Quadro 11. Inclusive, muitas destas performances foram transcritas e analisadas em trabalhos acadêmicos como nas pesquisas de Fábio Bergamini (2014) e Ericson Demarchi (2013). Contudo, não é minha intenção replicar todas elas neste capítulo. De todo modo, para efeito de ilustração, elencarei algumas destas interpretações, incluindo também novas transcrições de baião, frevo e maracatu elencadas da discografia compreendida entre 1982 (*Hermeto Pascoal e* Grupo) e 2003 (*Mundo Verde Esperança*).

---

[198] Como comenta Fábio Bergamini (2014), o termo "Escola do Jobour" ou "Escola Jabour" não representa "uma escola no sentido formal do termo. É apenas uma expressão endógena usada por Hermeto Pascoal e pelos membros de seu grupo para designar esse período de intensa convivência, ocorrido no bairro do Jabour durante as décadas de 80 e 90" (BERGAMINI, 2014, p.23)

Álbuns de Hermeto Pascoal	Faixas	Ritmos nordestinos na bateria de Márcio Bahia
Hermeto Pascoal & Grupo (1982)	2- “Magimani Sagei”	Baião (1:23) caixa sem esteira e tambores
	3- “Lá Na Casa da Madame Eu Vi”	Baião com aro de caixa e caixa
	6- “Novena”	Baião
	8- “Cores”	Baião (3:02), frevo (3:14)
	9- “A Taça”	Baião (0:58 - 1:10; 2:09 - 3:52)
	10- “Briguinha de Músicos Malucos no Estúdio”	Frevo (3:58)
Lagoa da Canoa Município de Arapiraca (1984)	1- “Ilza na Feijoada”	Referência de frevo no final do tema (4:16 - 4:45)
	4- “Papagaio Alegre”	Baião
	7- “Spock na Escada”	Baião
	8- “Mestre Radamés”	Trechos de maracatu (2:13 - 2:22) e baião (2:38- 2:46)
	9- “Frevo em Maceió”	Frevo
Brasil Universo (1985)	1- “Mentalizando a Cruz”	Baião (7:15)
	4- “Era Pra Ser e Não Foi”	Baião (2:07)
	6- “O Tocador Quer Beber”	Baião/forró
	7- “Arapuá”	Trechos de baião (5:47) e frevo (6:05)
	10- “Sempre Feliz”	Baião
Só Não Toca Quem Não Quer (1987)	1- "De Sábado pra Dominguinhos”	Baião/xaxado
	4- “Zurich”	Trecho de frevo em 2/4 (6:02 - 6:32) sobrepondo ostinato de piano em 5/4
	8- “Candango”	Xote
	9- “Suíte Mundo Grande”	Referências de baião e frevo
	13- “Ilha das Gaivotas”	Trecho de baião (2:02- 2:08)
	16- “Quiabo”	Maracatu
	19- “Rancho das Sogras”	Frevo (1:53)
Festa dos Deuses (1992)	3- “Viajando Pelo Brasil”	Baião e levada de maracatu no final do tema (4:48)
	11- “Depois do Baile”	Levada de baião/xaxado em 7/8 no improviso (3:02)
	15- “Ginga Carioca”	Levada de baião em 7/8 no final do tema (4:00)
Mundo Verde Esperança (2003)	1- “Taiane”	Frevo (2:23)
	2- “Celso”	Trecho de frevo (0:09- 0:13)
	5- “Caio”	Trecho de maracatu (3:42) e baião (4:12)
	6- “Taynara”	Baião em 7/4

	8- “Ilzinha”	Maracatu, baião e trechos de baião em 7/8 (4:54- 5:02) e 5/8 (5:03 - 5:06)
	9- “Aluxan”	Trechos de frevo (2:08) e baião (2:22)
	11- “Renan”	Frevo e baião (2:01; 3:31)
	12- “Camila”	Frevo em 3/4 (1:50). Trecho de baião em 3/4 (2:27)
	14- “Ailin”	Levada baseada no frevo em 3/4

Quadro 11: Baião, frevo e maracatu nas gravações de Hermeto Pascoal com Márcio Bahia na bateria entre 1982 e 2003.

Além de sinalizar o início de um longo e frutífero período de criação e produção musical, o disco *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982) marcou também os primeiros registros das performances do baterista Márcio Bahia no grupo. Na faixa “Magimani Sagei”, como bem apontou Demarchi (2013, p.71), a levada de bateria da introdução seguiu um caráter bastante melódico (utilizando os tambores) que casa perfeitamente com a linha de baixo de Itiberê Zwarg. Um pouco mais adiante, em 1:21 na gravação, Márcio aproveita essa ideia melódica e cria uma levada de baião usando uma “melodia” com caixa sem esteira, tambor agudo e surdo, tendo como ostinato base o bumbo e *hi-hat* com pé do xaxado (Figura 131). O interessante é que, para efeito de execução, o baterista, provavelmente, deve ter utilizado uma manulação (sequência das mãos) de uma das inversões do rudimento *Paradiddle* (EEDE; DDED[199]).

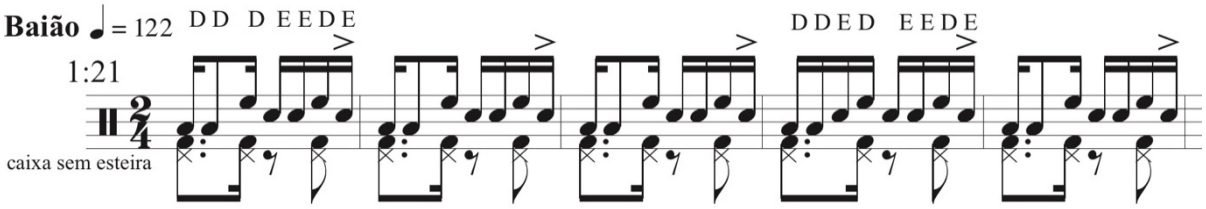


Figura 131: Levada melódica de baião com caixa sem esteira, tom-tom agudo, surdo, *hi-hat* com pé e bumbo na performance do baterista Márcio Bahia na faixa “Magimani Sagei”[200] (1:21) do álbum *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982) de Hermeto Pascoal. D= mão direita. E=mão esquerda. Transcrição do autor.

Na faixa seguinte “Lá na casa da madame eu vi”, Márcio executa um baião na parte A do tema distribuindo, com mãos alternadas, a subdivisão de semicolcheias entre o *hi-hat* fechado e o aro da caixa criando uma textura sonora bem interessante (Figura 132). O timbre do aro fica bem marcado nas síncopes, ou seja, na segunda e quarta semicolcheia. Segundo a

[199] Atualmente o baterista Márcio Bahia toca com a bateria montada para canhoto. Na minha transcrição, usei a manulação como destro pois foi como pude reproduzir a levada no instrumento.
[200] Para ouvir o trecho de “Magimani Sagei” do álbum *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO MAGIMANI SAGEI. Disponível em: <https://youtu.be/UnWFypcIljI?t=80>. Acesso em:14 mar. 2022.

entrevista de Márcio Bahia concedida a Fábio Bergamini (2014), esta foi a primeira levada de baião que Hermeto Pascoal passou para o baterista nos ensaios do bairro do Jabour no Rio de Janeiro no início dos anos 1980 (BERGAMINI, 2014, p.94).

Figura 132: Levada de baião com aro da caixa e *hi-hat* executados com mãos alternadas na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Lá na casa da madame eu vi"[201] (0:09) do disco *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982). Transcrição do autor.

Na repetição da seção B de "Lá na casa da madame eu vi" (0:45), Márcio passa para uma execução de baião com a caixa com mãos alternadas tocando um rulo de pressão na segunda semicolcheia acrescentando o tom-tom agudo na terceira semicolcheia no 2º tempo do segundo compasso da levada (Figura 133).

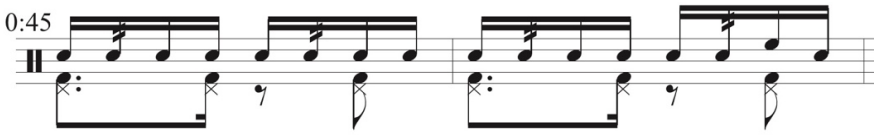


Figura 133: Levada de baião com a caixa com mãos alternadas e rulo de pressão na performance do baterista Márcio Bahia na repetição da seção B de "Lá na casa da madame eu vi"[202] (0:45). Transcrição do autor.

No frevo "Briguinha de músicos malucos no estúdio", Márcio toca uma variação utilizando os acentos principais do gênero na caixa enquanto o prato segue na condução em um padrão constante de colcheia. Este exemplo mostra uma forma bem sintética de execução do frevo na bateria (Figura 134).

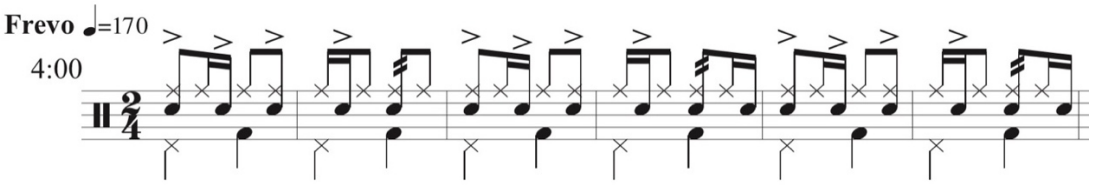


Figura 134: Levada de frevo com caixa, prato de condução e rulo de pressão na caixa na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Briguinha de músicos malucos no estúdio"[203] (4:00) do disco *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982). Transcrição do autor.

[201] Para ouvir o trecho de "Lá em casa mamãe eu vi" do álbum *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO LÁ EM CASA MAMÃE EU VI. Disponível em: <https://youtu.be/sd48JRxoAWo?t=8>. Acesso em:14 mar. 2022.

[202] Para ouvir este trecho de "Lá em casa mamãe eu vi" acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO LÁ EM CASA MAMÃE EU VI. <https://youtu.be/sd48JRxoAWo?t=44>. Acesso em:14 mar. 2022.

[203] Para ouvir o trecho de "Briguinha de músicos malucos no estúdio" do álbum *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO BRIGUINHA DE MÚSICOS NO ESTÚDIO. Disponível em: <https://youtu.be/wweL2lDB4do?t=239>. Acesso em:14 mar. 2022.

Este padrão de frevo é bastante recorrente em outras performances de Márcio, como em "Frevo em Maceió" do disco *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984). Neste álbum, tem-se o registro de uma breve levada de maracatu na rebuscada faixa "Mestre Radamés" que, assim como "Magimani Sagei" e "Serie de Arco", teve a partitura de bateria especialmente composta e escrita por Hermeto Pascoal (BERGAMINI, 2014, p.36). O arranjo de bateria deste tema é bastante complexo na perspectiva da performance, a começar pela introdução que apresenta uma levada inusitada, de andamento rápido, com abertura de *hi-hat* nos contratempos e acentuação sincopada do bumbo. A longa melodia do tema (que não se repete) segue em uma camada sendo sobreposta pelas levadas de bateria fazendo vários contrapontos, junto com o baixo, em inúmeros ritmos e andamentos. Entre eles, tem-se o baião e o maracatu (2:13 - 2:22). Com relação ao último gênero, Márcio executa, de forma breve, um maracatu na bateria bastante marcado com o bumbo fazendo os acentos da alfaia. Um detalhe interessante são os toques múltiplos da caixa junto com a execução do bumbo (Figura 135).

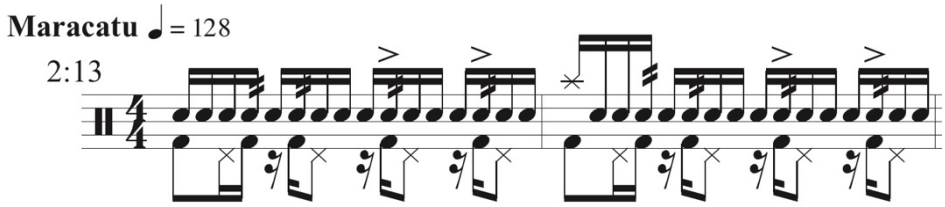


Figura 135: Trecho de levada de maracatu na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Mestre Radamés"[204] (2:13) do disco *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984). Transcrição do autor.

Voltando ao gênero musical do baião, destaco uma levada de Márcio Bahia na faixa "O Tocador quer beber" do disco *Brasil Universo* de 1985. O ritmo consiste em um baião/forró no qual Márcio toca um padrão bem característico de bumbo, *hi-hat* acentuando os contratempos, e a caixa percutida na segunda semicolcheia no 2º tempo do compasso, dando uma síncope bastante peculiar para a levada (Figura 136).

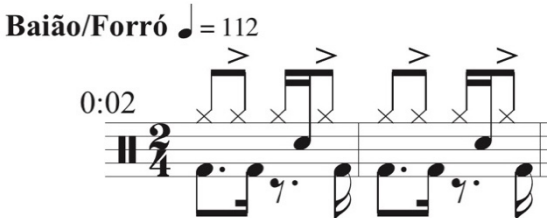


Figura 136: Levada de baião /forró na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "O Tocador quer beber"[205] (0:02) do disco *Brasil Universo* (1985). Transcrição do autor.

[204] Para ouvir o trecho de "Mestre Radamés" do álbum *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO - MESTRE RADAMÉS. Disponível em: <https://youtu.be/wf4gFFDZnRw?t=132>. Acesso em:14 mar. 2022.

[205] Para ouvir o trecho de "O Tocador quer beber" do álbum *Brasil Universo* (1985) acessar: HERMETO PASCOAL O TOCADOR QUER BEBER. Disponível em: <https://youtu.be/vo2FIBKzuP0>. Acesso em:14 mar. 2022.

Uma variação dessa concepção de interpretação está na faixa “Sempre Feliz” do mesmo álbum. Aqui tem-se basicamente o mesmo ritmo, mas com a caixa utilizando o rulo de pressão e o bumbo fazendo variações de frases do zabumba (BERGAMINI, 2014; p.102), conforme destaques da Figura 137.

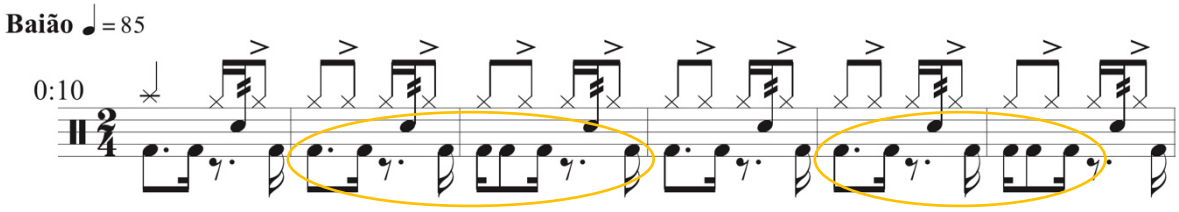


Figura 137: Levada de baião na performance do baterista Márcio Bahia na faixa “Sempre Feliz”[206] (0:10) do disco *Brasil Universo* (1985). Transcrição do autor.

No disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987), na faixa “De Sábado pra Dominguinhos”, tem-se essencialmente a mesma levada básica de baião de “Sempre Feliz”, com a diferença da caixa não tocar o toque múltiplo. Como bem apontou Bergamini (2014), esse padrão de levada de baião mais “fechada”, ou seja, conduzida no *hi-hat*, é tocada na parte A do tema. Na seção B, o baterista vai para o prato de condução fazendo uma execução com elementos do xaxado (BERGAMINI, 2014; p.101). Como o padrão em uníssono das mãos é bastante sincopado, a célula rítmica do triângulo (tocada pela percussão) em semicolcheia, complementa a levada (Figura 138).

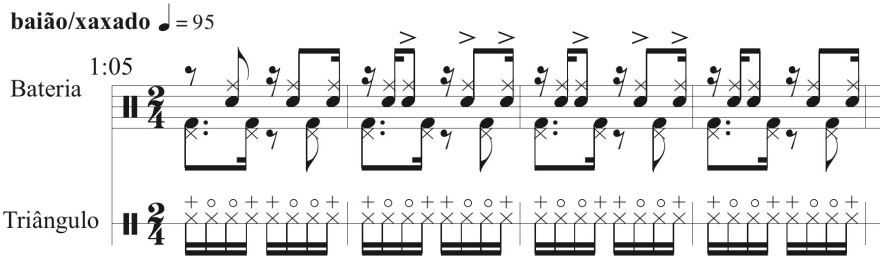


Figura 138: Levada de baião/xaxado na performance do baterista Márcio Bahia junto com o triângulo na faixa “De Sábado Pra Dominguinhos”[207] (1:05) do disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987). Transcrição do autor.

Neste mesmo disco há um maracatu chamado “Quiabo”, no qual Márcio toca uma levada bem característica do gênero (do mesmo modo que o trecho de “Mestre Radamés), em conjunto com o padrão do agogô, emulando o gonguê do maracatu de baque virado (Figura 139).

---

[206] Para ouvir o trecho de “Sempre Feliz” do álbum *Brasil Universo* (1985) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO- BRASIL UNIVERSO- SEMPRE FELIZ. Disponível em: <https://youtu.be/t8u-nUGuyj8?t=9>. Acesso em:14 mar. 2022.

[207] Para ouvir o trecho de “De Sábado Pra Dominguinhos” do álbum *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO- SÓ NÃO TOCA QUEM NÃO QUER- DE SÁBADO PRA DOMINGUINHOS Disponível em: <https://youtu.be/QvKlwF0fmjk?t=64>. Acesso em:14 mar. 2022.

Figura 139: Levada de maracatu na performance do baterista Márcio Bahia junto com agogô na faixa "Quiabo"[208] (0:22) do disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987). Fonte: *Márcio Bahia e a "Escola do Jabour* (BERGAMINI, 2014, p.111).

Esta concepção de executar uma levada bem característica de um ritmo nordestino na bateria acontece com o frevo "Rancho das Sogras", última faixa do álbum *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987). No arranjo, a música começa como uma marcha rancho bem lenta. Depois, na altura de 1:53 na gravação, Márcio passa a executar o frevo de andamento rápido, com a caixa sendo tocada com mãos alternadas, os acentos característicos, o rulo no final da frase e o bumbo no 2º tempo do compasso. A base se completa com o padrão do pandeiro (Figura 140).

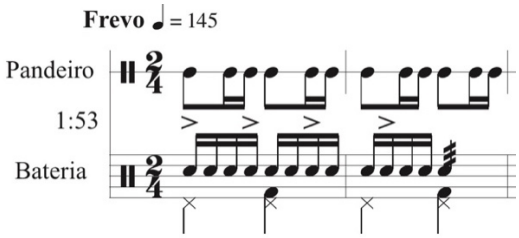


Figura 140: Levada de frevo na performance do baterista Márcio Bahia junto com o pandeiro na faixa "Rancho das Sogras"[209] (1:53) do disco *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987). Transcrição do autor.

Passando para o álbum *Festa dos Deuses* (1992), destaco algumas levadas de baião tocadas em fórmulas de compasso pouco usuais para o gênero, que normalmente é executado em compassos binários ou quaternários. Na faixa "Depois do Baile", Márcio Bahia toca uma variação da levada de baião/xaxado na fórmula de compasso[210] 7/8 na seção dos improvisos (3:02 - 3:26). Ouvindo atentamente a gravação (mesmo utilizando ferramentas analíticas que permitem a separação de frequências, possibilitando destacar o som da bateria) não foi possível detectar o padrão do *hi-hat* com pé executado pelo baterista. No entanto, por se tratar de uma

[208] Para ouvir o trecho de "Quiabo" do álbum *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO- SÓ NÃO TOCA QUEM NÃO QUER- QUIABO. Disponível em: <https://youtu.be/Hv3EnBhhZxQ?t=21>. Acesso em:14 mar. 2022.
[209] Para ouvir o trecho de "Rancho das sogras" do álbum *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO- SÓ NÃO TOCA QUEM NÃO QUER- RANCHO DAS SOGRAS. Disponível em: <https://youtu.be/1RBF-TynPsM?t=113>. Acesso em:14 mar. 2022.
[210] Na discografia de Hermeto Pascoal, mais especificamente na sua participação no disco *Quarteto Novo* (1967), o baião foi interpretado no compasso 7/8, como por exemplo, na faixa "Canto Geral".

levada de xaxado, considerando as transcrições anteriores, posso intuir que o padrão rítmico desta peça seja o mesmo das levadas do subgênero tocadas em uníssono com o bumbo (Figura 141).

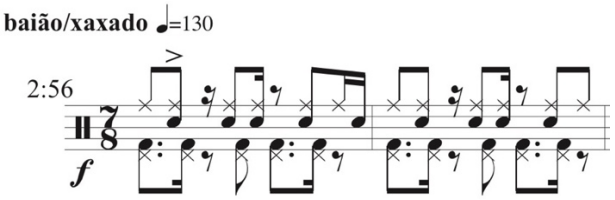


Figura 141: Variação da levada de baião /xaxado na fórmula de compasso 7/8 na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Depois do Baile"[211] (2:56) do disco *Festa dos Deuses* (1992). Transcrição do autor.

É bom salientar que no referido álbum, esta ideia de levada de baião aparece também, de forma surpreendente, no final do arranjo da faixa "Ginga Carioca" (4:00), cujo gênero musical predominante é o samba.

A interpretação de ritmos nordestinos na bateria em compassos ímpares como 3/4, 5/8, 7/4 e 7/8, está bastante presente na obra de Hermeto Pascoal (BERGAMINI, 2014, p.112), como se pode notar também no disco *Mundo Verde Esperança* de 2003. Neste álbum, em faixas como "Taynara", "Ilzinha", "Camila" e "Ailin", Márcio Bahia toca baião e frevo nestas fórmulas de compasso de maneira muito fluida. Destaco algumas destas performances, como por exemplo, o baião em 7/4 no arranjo de "Taynara"[212] onde o baterista executa, em andamento muito rápido, o gênero musical utilizando a caixa como elemento condutor e abertura do *hi-hat* com pé (Figura 142).

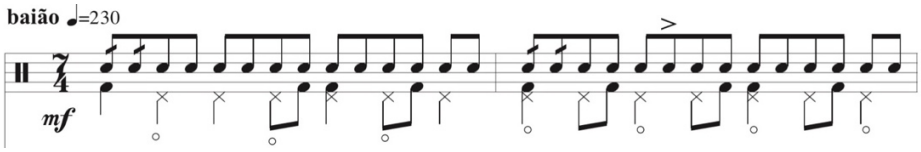


Figura 142: Levada de baião na fórmula de compasso 7/4 na performance do baterista Márcio Bahia na introdução da faixa "Taynara"[213] do disco *Mundo Verde Esperança* (2003). Transcrição do autor.

No complexo arranjo de "Ilzinha", mais especificamente no final do tema, Márcio Bahia toca o baião em 7/8 e 5/8, conduzindo a levada no *hi-hat* fechado, conforme ilustrado na Figura 143.

---

[211] Para ouvir o trecho de "Depois do Baile" do álbum *Festa dos Deuses* (1992) acessar: HERMETO PASCOAL & GRUPO- FESTA DOS DEUSES- DEPOIS DO BAILE. Disponível em: <https://youtu.be/r4fRERI9Yx4?t=174>. Acesso em:14 mar. 2022.

[212] As performances do baterista Márcio Bahia nas faixas "Taynara" e "Ilzinha", do disco Mundo Verde Esperança (2003), serão analisadas no próximo capítulo.

[213] Para ouvir a levada de "Taynara" do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO- MUNDO VERDE ESPERANÇA- TAYNARA. Disponível em: <https://youtu.be/h5l-FpWxia0>. Acesso em:14 mar. 2022.

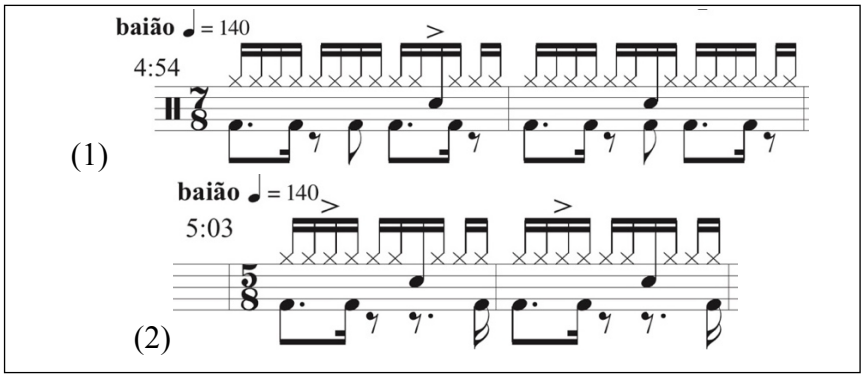


Figura 143: Levadas de baião nas fórmulas de compasso 7/8 e 5/8 na performance do baterista Márcio Bahia no final do arranjo da faixa "Ilzinha"[214] (4:54 e 5:03) do disco *Mundo Verde Esperança* (2003). Transcrição do autor.

Na faixa "Camila", o frevo é interpretado em compasso ternário (no arranjo há também uma breve levada em 3/4 baseada no baião). No trecho ilustrado da Figura 144 (1:51 na gravação), Márcio Bahia executa uma levada em 3/4 que prioriza essencialmente os acentos principais da caixa do frevo, para depois preencher totalmente a subdivisão em semicolcheia.

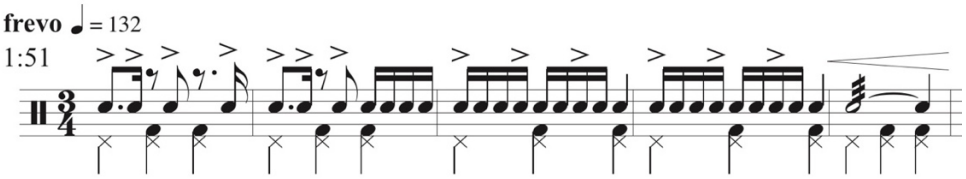


Figura 144: Levadas de frevo na fórmula de compasso 3/4 na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Camila"[215] (1:51) do disco *Mundo Verde Esperança* (2003). Transcrição do autor.

Uma variação desta batida está na faixa "Ailin". Aqui o baterista toca o frevo em 3/4 utilizando os acentos na caixa, adicionando agora o prato de condução (Figura 145).

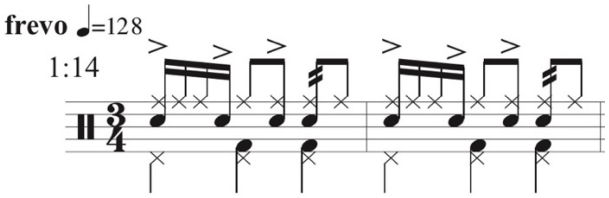


Figura 145: Variação da levada de frevo na fórmula de compasso 3/4 na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Ailin"[216] (1:14) do disco *Mundo Verde Esperança* (2003). Transcrição do autor.

As transcrições apresentadas neste capítulo, contendo trechos das performances dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre os anos de 1965 e 2003, montam um verdadeiro panorama referencial da interpretação do baião, do maracatu e do frevo na bateria

[214] Para ouvir o trecho de "Ilzinha" acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO- MUNDO VERDE ESPERANÇA- ILZINHA. Disponível em: <https://youtu.be/lJH6iH4l2hg?t=293>. Acesso em:15 mar. 2022.
[215] Para ouvir o trecho de "Camila" acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO- MUNDO VERDE ESPERANÇA- CAMILA. Disponível em: <https://youtu.be/eDolUn6tzjo?t=110>. Acesso em:15 mar. 2022.
[216] Para ouvir o trecho de "Ailin" acessar: HERMETO PASCOAL E GRUPO- MUNDO VERDE ESPERANÇA- AILIN. Disponível em: <https://youtu.be/ev0KHibvKUs?t=72>. Acesso em:15 mar. 2022.

em um período específico e relevante da música instrumental brasileira. Lembro que este trabalho não tem a intenção de estabelecer um padrão fixo de performance de um determinado gênero, mas sim evidenciar trechos mais significativos da presença destes ritmos nas gravações elencadas, ilustrando as diferentes e inventivas maneiras de interpretação dos gêneros neste contexto musical.

Além, disso, este panorama referencial das performances só reforça a percepção da importância e da relevância da contribuição dos bateristas para a consolidação da linguagem da música instrumental brasileira a partir dos anos 1970, no que diz respeito a interpretação dos referidos ritmos nordestinos no instrumento. Essa linguagem pode ser entendida como um tipo de performance que se apoia nos padrões tradicionais dos gêneros musicais, mas que permite inúmeras variações. Sob a perspectiva da bateria, cito alguns exemplos como a inclusão de divisões rítmicas pertinentes ou não aos gêneros, as várias técnicas de execução do instrumento como a utilização de toque múltiplo, rulo de pressão, notas fantasmas, variações de subdivisão e de abertura do *hi-hat* com pé, e a transposição da execução destes gêneros para diferentes fórmulas de compassos como 3/4, 7/4, 5/8 e 7/8. Essa percepção, de uma certa transformação na performance desses ritmos nordestinos na bateria no âmbito da música instrumental brasileira, principalmente a partir na década de 1970, é reforçada se a compararmos com performances mais padronizadas e percussivas dos bateristas entre os anos de 1950 e 1980 no contexto das orquestras populares e dos artistas ligados aos ritmos nordestinos, mostradas nas transcrições do capítulo 2.

Com o levantamento quantitativo apresentado no início deste capítulo, foi possível perceber ainda que os ritmos nordestinos executados na bateria foram especialmente presentes na discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti durante a década de 1970, passando pelos anos 1980 e chegando ao início dos 2000. Levando em consideração o peso de suas obras musicais e a inegável contribuição desses compositores para a consolidação da música instrumental brasileira, posso afirmar que eles foram um dos grandes propagadores dos gêneros musicais nordestinos na linguagem da música instrumental no período estudado. Reforço esse meu argumento adicionando também a importante contribuição de grandes nomes da bateria como Airto Moreira, João Palma, Robertinho Silva, Zé Eduardo Nazário, Nenê, Alfredo Dias Gomes e Márcio Bahia, além da colaboração dos percussionistas e demais instrumentistas que participaram das referidas gravações. A atuação destes músicos foi determinante para essa propagação.

CAPÍTULO 5
ANÁLISES DAS INTERPRETAÇÕES DO MARACUTU, DO BAIÃO E DO FREVO NAS PERFORMANCES DOS BATERISTAS NENÊ E MÁRCIO BAHIA NA MÚSICA DE HERMETO PASCOAL E EGBERTO GISMONTI

Finalizo esta pesquisa de doutorado na área da performance musical colocando um foco mais detalhado sobre a atuação de dois relevantes bateristas da música instrumental brasileira: Nenê e Márcio Bahia. Sendo assim, este capítulo traz seis análises descritivas das performances destes músicos e suas interpretações de maracatu, baião e frevo na bateria em músicas selecionadas do repertório de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Com relação a Nenê, analiso os fonogramas "Maracatu" (maracatu), "Loro" (baião), ambos da discografia de Egberto Gismonti, provenientes dos álbuns *Sanfona* e *Em Família* (1981), respectivamente; e "Susto" (frevo), tema do disco *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal. Já com Márcio Bahia, investigo a faixas "Ilzinha" (maracatu), "Taynara" (baião) e "Renan" (frevo), todas do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal. Como base teórica desta investigação me apoio nos conceitos relacionados à performance musical que estão presentes nos trabalhos de Ingrid Monson (1996) e Nicholas Cook (2013). Além disso, procuro articular as análises com as Regras Formais e Técnicas de gêneros musicais (FABBRI, 1980) e com os *padrões-guias* dos ritmos elencados, conforme as considerações feitas, respectivamente, nos capítulos 1 e 2 desta tese. Desta forma, minha intenção é lançar luz sobre estas interpretações no intuito de demonstrar como determinados ritmos brasileiros podem ser adaptados e executados de forma inventiva na bateria no contexto da música instrumental brasileira, mais especificamente, na discografia de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal.

A estrutura deste capítulo é dividida basicamente em duas partes. A primeira diz respeito ao referencial teórico que fala sobre alguns temas como o conceito das partes "sólida" e "líquida" do ritmo no âmbito da execução da bateria (MONSON, 1996), dos tipos de performance musical e do estudo de fonogramas como ferramenta analítica (COOK, 2013). A segunda parte, subdividida em subseções de acordo com os gêneros musicais, traz as análises das músicas elencadas com as interpretações de Márcio Bahia e Nenê e suas execuções de maracatu, baião e frevo na bateria no repertório selecionado. Ao final de cada subseção, faço considerações sobre as performances dos bateristas dentro de cada gênero.

É importante dizer que as análises deste capítulo são focadas preferencialmente na questão rítmica. Como categorias de análise, procuro evidenciar o emprego eventual de subdivisões pouco usuais com relação aos gêneros por parte dos bateristas, os diversos recursos

interpretativos e suas possíveis interações musicais com a melodia, com os outros instrumentistas e com os padrões rítmicos oriundos da percussão, como visto no capítulo inicial.

Cada gênero musical elencado é contemplado com duas análises distintas, uma para cada baterista na respectiva faixa que contém a sua performance. Por exemplo, na seção 5.2 do presente capítulo, começo a investigação com o gênero do maracatu. Nas subseções 5.2.1 e 5.2.2 tem-se, respectivamente, as análises das performances de Nenê na faixa "Maracatu" (Egberto Gismonti) e Márcio Bahia em "Ilzinha" (Hermeto Pascoal), e assim sucessivamente. Como procedimento analítico, utilizei como ferramentas a escuta atenta de cada faixa, a transcrição musical e, eventualmente, os programas que analisam o fonograma de acordo com diversos parâmetros como a variação de tempo e a intensidade de frequências.

Um outro ponto que gostaria de levantar é que as transcrições das músicas analisadas foram feitas priorizando as seções onde os temas são apresentados e não nos trechos nos quais ocorrem as improvisações. Digo isso porque, apesar de reconhecer que a improvisação coletiva é um dos pilares estéticos da música instrumental brasileira, assim como no *jazz* com a criação espontânea do solista e o acompanhamento interativo dos instrumentistas (MONSON, 1996, p.1), acredito que focar na performance do trecho onde o tema é desenvolvido evidencia melhor a execução dos gêneros musicais elencados na bateria do que na seção de improvisação onde a interpretação tende a ser mais livre. Metodologicamente, isso me possibilita observar melhor as possíveis conexões das performances dos bateristas com os padrões dos instrumentos de percussão e as diversas interpretações dos ritmos estudados. É evidente que seria muito interessante transcrever também as seções dos improvisos de cada música estudada neste capítulo. No entanto, este tipo de trabalho demandaria um tempo extra excessivamente longo, o que me impossibilitaria de finalizar esta pesquisa de doutoramento no prazo estipulado. Dito isto, inicio a investigação com o referencial teórico sobre performance musical, abarcando os trabalhos de Monson (1996) e Cook (2013) que dissertam sobre vários aspectos ligados à performance.

5.1 A performance musical

Os parâmetros de análise dessa investigação estão diretamente ligados ao ato da performance na bateria e da interpretação de gêneros musicais brasileiros no instrumento. Sendo assim, busco na literatura um referencial teórico na área da performance musical para um maior aprofundamento e embasamento das minhas reflexões. Para analisar a prática interpretativa de gêneros populares na bateria, trago os estudos de Ingrid Monson (1996) sobre

a “parte sólida e a parte líquida” do ritmo. Em seu livro *Saying Something*, que fala sobre a contribuição e a relação musical da chamada seção rítmica (bateria, baixo e piano) no âmbito da improvisação jazzística, Monson disserta, metaforicamente, que bateristas norte-americanos no âmbito do *jazz* podem manter o ritmo de forma sólida e, ao mesmo tempo, executar frases livres fazendo sobreposições de dissolução e manutenção do ritmo. Para entender esse processo, ela cita uma metáfora apresentada pelo baterista Michael Carvin, ao comparar a execução rítmica do *jazz* na bateria com os estados sólidos e líquidos. Ele relaciona as partes que mantém o ritmo como sendo do estado “sólido” e as partes ritmicamente livres como sendo do estado “líquido”. Desta forma, os quatro membros do baterista integram os aspectos sólidos e líquidos do ritmo, podendo haver algo flutuante e algo sólido ao mesmo tempo ao invés de ser tudo sólido ou tudo líquido (CARVIN, 1990 *apud* MONSON, 1996, p.55).

Para uma melhor compreensão desse conceito, faço uma descrição mais detalhada da execução do *jazz* na bateria e a identificação das partes “sólidas” e “líquidas” no ato da performance. Seguindo nessa perspectiva, possuir um bom tempo musical, ou seja, a capacidade de manter e dar suporte rítmico à música, deve ser entendia como uma das principais especialidades de um baterista. No *jazz*, geralmente, um ou mais membros do baterista se mantém estável e é esperado que toque e permaneça no tempo. Por outro lado, os membros restantes, normalmente, tocam livres apoiados nesse tempo que é mantido pelos outros membros do músico. Por exemplo, desde o surgimento de importantes bateristas do gênero como Kenny Clark e Max Roach, o prato de condução (*ride cymbal*), prato em geral de maior dimensão que é executado normalmente pela mão principal, é usado como o elemento de manutenção do tempo. No entanto, o padrão ritmo utilizado nesta peça da bateria pode variar dependendo de cada instrumentista. O *hi-hat,* por sua vez, também participa da manutenção do ritmo ao articular os tempos 2 e 4 em apoio ao padrão tocado pelo prato de condução[217] (MONSON, 1996, p.54).

Assim, voltando ao conceito das partes “sólidas” e “líquidas”, juntamente com a ideia de que o baterista precisa fornecer um elemento rítmico constante, posso resumir o seguinte: em uma performance básica de *jazz* na bateria, a execução do prato de condução e do *hi-hat* nos tempos 2 e 4 seriam as partes “sólidas” do ritmo. A interação entre as outras peças, como a caixa e o bumbo (e eventualmente outros tambores), tocados livremente, seriam as partes “líquidas”. Não obstante o prato de condução ser a peça mais comum de sustentação do

[217] Desde o fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, alguns bateristas experimentaram outras formas de se manter o tempo evitando tocar continuamente o *hi-hat* nos tempos 2 e 4, mudando também a função primordial de marcação do prato de condução para outro membro do baterista (MONSON, 1996, p.55).

ritmo nesse contexto musical, Michael Carvin (1990) aponta também para um outro exemplo da parte "sólida" na performance dos primeiros bateristas de *jazz* nos anos 1920, quando estes utilizavam o bumbo como peça de manutenção do tempo: "Veja, o baterista tem que dar a banda um de seus membros. Pode ser qualquer um que ele escolha. Se voltarmos para 1920, com Sid Catlett e Baby Dodds (...), o membro que eles davam era o bumbo" (CARVIN, 1990, *apud* MONSON, 1996, p.55).[218]

Indo um pouco mais além, o entendimento de que um baterista na performance do *jazz* executa um padrão rítmico repetitivo (parte "sólida) em oposição a outros padrões que variam (parte "líquida) pode apresentar uma certa analogia com a performance dos conjuntos de percussão do oeste da África (GERARD, 1989 *apud* MONSON,1996, p.57). Naquele contexto musical, um dos instrumentos de percussão executa um padrão fixo enquanto outros tocam livremente sobre ele, criando múltiplas camadas rítmicas que são executadas por vários percussionistas simultaneamente. Não obstante, no caso do *jazz*, a função do baterista (sem a presença de um percussionista) tem de ser ressaltada porque, diferentemente da percussão africana subsaariana, o músico tem que coordenar sozinho todas as camadas rítmicas e ainda interagir musicalmente com os outros músicos na banda (MONSON,1996, p.57). De todo modo, não é minha intenção me estender na história do *jazz* sob a perspectiva da bateria. Meu interesse aqui é operar com o conceito apresentado por Monson, buscando estabelecer relações entre ele e a execução dos gêneros musicais nordestinos elencados, para entender as complexas interpretações dos bateristas nas músicas analisadas. Por exemplo, o conceito do estado "sólido e líquido" do ritmo me auxilia a compreender como Nenê e Márcio Bahia mantiveram ou "dissolveram" a estrutura rítmica básica do maracatu, do frevo ou do baião nas suas interpretações na bateria. Desta forma, acredito que o emprego de novos padrões rítmicos utilizados por eles nas gravações selecionadas contribuiu para a construção de uma nova prática interpretativa destes gêneros no instrumento.

Ao tomar como material de investigação os fonogramas advindos do repertório de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, e centrar a análise nas interpretações de alguns de seus bateristas, refleti também sobre certos paradigmas ligados à musicologia, no que diz respeito ao uso de fonogramas no estudo da performance musical. Nesse sentido, é pertinente adentrar um pouco nesse campo para embasar mais profundamente as análises, levando em conta a performance gravada (gravação) como ferramenta analítica. Minha intenção aqui é dialogar

---

[218] *See, a drummer has to give the band one limb. It can be any one that he chooses to. If we go back to 1920 with Sid Catlett and Baby Dodds ... the limb that they gave was the bass drum* (CARVIN, 1990, *apud* MONSON, 1996, p.55). Tradução do autor.

teoricamente com uma corrente da chamada nova musicologia. Em uma rápida revisão dessa literatura, posso citar alguns autores como o Nicholas Cook (2013), com seus estudos sobre a análise da performance musical a partir do som gravado e não somente da partitura; Eric Clark (2005), que propõe uma abordagem ecológica da percepção musical (musicologia empírica) pautada não internamente no sistema aural, mas na relação com o meio ambiente sonoro; e Susan McClary (1991), que disserta sobre a presença da diferenciação de gênero no repertório da música clássica e popular.

Mesmo levando em consideração a importância e a diversidade de pensamento destas pesquisas, vou me ater somente àquela que converge essencialmente para a análise da performance musical, como é o caso do trabalho de Nicholas Cook (2013). Sendo assim, sigo ilustrando as diferenças de abordagens entre a musicologia tradicional e a nova musicologia[219], com relação ao significado da música e a função do intérprete na performance.

Na visão da musicologia tradicional, a música é entendida conforme os estudos literários, ou seja, seu significado, de que tipo for, está incorporado na escrita da notação musical. Neste caso, a música é um objeto a ser reproduzido pela performance e o papel do intérprete é comunicar/levar seu significado da página da partitura para o palco. Portanto, a abordagem dessa musicologia tem sido estudar a música *e* performance (COOK, 2013, p.1). Em contraste com esse pensamento, Nicholas Cook (2013), em seu livro *Beyond the score: music as performance*, sugere uma nova perspectiva musicológica. Cook fala em ver a música *como* performance, tendo como objeto de estudo não a partitura, mas sim a performance ao vivo ou gravada:

> A experiência da performance ao vivo ou gravada é uma forma primária de existência da música, não apenas o reflexo de um texto notado. Os *performers* [intérpretes] fazem uma contribuição indispensável para a cultura da prática criativa que é a música. Minha afirmação é que, para construir isso profundamente em nosso pensamento sobre música - a fim de pensar na música *como* performance - precisamos pensar diferentemente sobre que tipo de objeto é a música, e até que ponto é apropriado pensar em música como um objeto em si[220] (COOK, 2013, p.1). Grifo do autor.

---

[219] Importante salientar que essa nova musicologia que leva em com consideração a gravação como ferramenta de análise da performance e não somente a partitura está normalmente sob a perspectiva da música de concerto ocidental. No entanto, a performance gravada é amplamente utilizada como meio de aprendizagem e análise no âmbito da música popular, o que não confere uma novidade em si. De todo modo, penso ser enriquecedor a visão dos autores da chamada nova musicologia e trago alguns de seus conceitos sobre performance musical para este trabalho.

[220] *The experience of live or recorded performance is a primary form of music's existence, not just the reflection of a notated text. And performers make an indispensable contribution to the culture of creative practice that is music. My claim is that in order to build this deeply into our thinking about music - in order to think of music as performance - we need to think differently about what sort of an object music is, and indeed how far it is appropriate to think of it as an object at all* (COOK, 2013, p.1). Tradução do autor.

Essa mudança de visão dentro da musicologia é um dos argumentos principais do livro de Cook (2013) que defende um novo paradigma ao usar gravações como dispositivo de análise e não somente a partitura. Falando dentro do contexto da música clássica ocidental, ele comenta que ao invés de ser vista como a beneficiária da análise musical, a performance é vista agora como um objeto de análise. Como resultado, esta abordagem abriu novos horizontes de pesquisa como o estudo etnográfico da própria performance (COOK, 2013, p.49).

Dito isso, posso fazer uma relação entre as ideias de Cook sobre o estudo da performance pelas gravações com a minha escolha em analisar as faixas selecionadas. Em congruência, também acredito que um estudo aprofundado do fonograma é um fator fundamental para se entender e desvendar a forma peculiar de execução dos gêneros musicais nordestinos que advém das interpretações dos bateristas elencados. No entanto, além do uso da gravação, penso ser importante também utilizar como ferramenta a notação na forma de transcrição da performance gravada. Desta maneira é possível materializar a interpretação dos bateristas na pauta e, com isso, fazer uma análise mais profunda de suas execuções no instrumento. Em outra perspectiva, isso seria como se fosse o caminho inverso da abordagem musicológica tradicional, que considera que a performance só se concretiza pela reprodução do que está escrito na partitura. No caso deste trabalho, a performance gravada é que permite a geração de uma partitura, que nasce da transcrição das performances dos bateristas advindas dos fonogramas. Assim, posso dizer que trago para as minhas análises uma espécie de amálgama de ambas as abordagens musicológicas.

Aprofundando um pouco mais essas reflexões, penso também sobre o papel do intérprete na música, ou seja, sobre a ligação entre a obra musical e o executante. Assim, recorro primeiramente à abordagem filosófica da relação entre música e performance. Nesta ótica, a concepção de música é entendida como uma base ontológica da cultura musical, que incorpora ideais de que a obra musical é uma entidade abstrata e duradoura, concebida de forma platônica e sendo fundamentada na notação (COOK,2013, p.13). Seguindo nessa abordagem, a música é imbuída de uma cadeia de comunicação entre o compositor, o intérprete e o ouvinte. Nesse sentido, o dever do *performer* seria traduzir a música do campo abstrato para o concreto, seguindo as orientações do compositor ou se desviando dela. Este entendimento pode ser observado nas palavras de Cook (2013):

> Sob a sombra do que eu chamo de maldição de Platão, a música é abraçada dentro de uma cadeia comunicativa (...). Para repetir as palavras de [Sam] Barrett, o papel do intérprete é, na melhor das hipóteses, transcrever o trabalho do domínio do abstrato para o do concreto e, na pior, desviar-se dele. O performer torna-se um mediador e, como no caso de todos os intermediários, envolve uma espécie de relação contratual: é obrigação do intérprete representar o trabalho do compositor para o ouvinte, assim

> como é obrigação do ouvinte esforçar-se por uma adequada compreensão do trabalho em si[221] (COOK,2013, p.13).

O *performer* como um intermediador deve reproduzir o trabalho escrito pelo compositor, contudo este não deve ter sido o caso dos bateristas Nenê e Márcio Bahia nas músicas analisadas neste capítulo. Suas interpretações dos gêneros musicais nordestinos muito provavelmente não foram calcadas, na maioria das vezes, em instruções especificamente contidas em uma partitura. Minha suposição leva em consideração o contexto da música instrumental brasileira do período das gravações selecionadas que se inicia a partir de 1979. Isso me leva a crer que o caráter singular de suas performances nas referidas faixas tem mais a ver com a liberdade de interpretação do que com uma referência notada. Este fato está diretamente associado com a linguagem de música instrumental brasileira que é ligada à improvisação *jazzística* (BASTOS/PIEDADE, 2006 *apud* BARRETO, 2012, p.220), onde a performance não é suportada tanto pela partitura e nem pela composição (MONSON, 1996; COOK, 2013). É claro que minha afirmação não está levando em consideração composições que contemplam arranjos escritos especificamente para a bateria, como por exemplo, as músicas "Mestre Radamés", "Magimani Sagei" e "Série de Arco" do repertório de Hermeto Pascoal (BERGAMINI, 2014, p.36), entre outras, conforme visto em algumas transcrições do capítulo 4.

Posso dizer ainda que este tipo de abordagem musical com mais liberdade, de performance livre, seria apoiada mais na semiose, ou seja, mais na busca de uma significação do que em uma reprodução em si. Para mostrar essa diferença, trago um exemplo que ilustra a performance no *jazz* e na música clássica, onde a primeira é centrada na audição e na interação coletiva e a segunda na notação. Bruce Jonhson (2002) diz que a música clássica ocidental "é *ocularcentrica,* centrada no texto notado [..]. O *jazz*, ao contrário, é distinto dos modelos de música clássica na prioridade da audição, na performance coletiva de improvisação" (JONHSON, 2002, p.102, 104 *apud* COOK, 2013, p.226). Penso que é neste âmbito da performance coletiva que se encontram as contribuições dos bateristas Nenê e Márcio Bahia nas composições de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal que são analisadas neste capítulo.

---

[221] *Under the shadow of what I call Plato's curse, music is embraced within a communicative chain (...). To repeat Barrett's words, the performer's role is at best to transcribe the work from the domain of the abstract to that of the concrete, and at worst to deviate from it. The performer becomes a mediator, and as in the case of all middlemen, this involves a kind of contractual relationship: it is the performer's obligation to represent the composer's work to the listener, just as it is the listener's obligation to strive towards an adequate understanding of the work itself* (COOK,2013, p.13). Tradução do autor.

Por fim, continuando no prisma da performance, me deparo com uma interessante tipologia que foi sugerida por Nicholas Cook (2013) em suas análises musicais. Nesta perspectiva, ele identifica duas categorias: performance estruturalista e performance retórica. Apesar do autor investigar gravações com interpretações de pianistas no repertório da música clássica ocidental, acredito que seus estudos também podem ser úteis para esta pesquisa no sentido de entender as performances dos bateristas estudados com relação às suas interpretações.

Partindo de um estudo que analisou a mobilidade de tempo (andamento), Cook (2013) investigou uma gravação com a interpretação do pianista d'Albert, no ano de 1905, para Opus 90 nº 3 do compositor austríaco Franz Schubert. Comparando esta com a de outros pianistas em períodos posteriores diversos, o autor identificou dois tipos de abordagens da execução utilizando como parâmetro a variação de tempo: a performance estruturalista e a performance retórica. A primeira, performance estruturalista, é aquela que é fruto da análise *para* a performance, ou seja, da partitura para o palco. Essa abordagem enfoca qualidades simétricas e equilibradas, tendendo para pouca variação de andamento e inflexão na dinâmica, se organizando em padrões mais ou menos regulares, pensando a música (utilizando uma metáfora literária) como se ela fosse um verso. A segunda, performance retórica, é aquela na qual o intérprete se desvia do conteúdo da obra em ordem de criar uma maior expressividade, organizando a performance de modo a criar uma série de momentos expressivos individuais, irregulares e às vezes imprevisíveis; organizando a música em torno do seu conteúdo emotivo, pensando a obra como se fosse uma prosa (COOK, 2013, p.86).

Não obstante essas reflexões serem fruto de uma análise voltada para a execução do piano, há a possibilidade de transladar o conceito de performance retórica para a execução da bateria. Isso ocorre porque as interpretações dos gêneros musicais nordestinos executados pelos bateristas nas gravações analisadas se aproximam mais de uma irregularidade e de uma expressividade espontânea que advém da liberdade de interpretação e da criatividade. Esse tipo de reflexão estaria, de uma certa maneira, associado ao entendimento de performance retórica proposta por Cook (2013). É o que ilustro em algumas das análises deste capítulo. Dito isto, sigo agora para as seis análises musicais descritivas das gravações selecionadas que são apresentadas com seus respectivos gêneros musicais.

5.2 Interpretação do maracatu na bateria no repertório selecionado de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal

Começo esta investigação pela interpretação do maracatu na bateria destacando as performances de Nenê e Márcio Bahia nos temas selecionados. Ao longo desta seção analiso as seguintes músicas: "Maracatu" (Egberto Gismonti), presente no álbum *Sanfona* (1981) de Egberto Gismonti com Nenê na bateria; e "Ilzinha" (Hermeto Pascoal), do disco *Mundo Verde Esperança* (2003) com o baterista Márcio Bahia. Como referências rítmicas, me apoio nos padrões de maracatu executados pela percussão, como por exemplo, nas células tocadas pela alfaia, pela caixa de guerra, pelo tarol e pelo gonguê, conforme visto no primeiro capítulo.

5.2.1 Análise de "Maracatu" (Egberto Gismonti) com Nenê na bateria

O fonograma "Maracatu" é a primeira faixa do álbum *Sanfona*[222] de Egberto Gismonti e Academia de Danças lançado pelo selo ECM *records* em 1981[223]. Dentre os instrumentistas que participaram dessa gravação posso citar: Egberto Gismonti (piano), Nenê (bateria e percussão), Zeca Assumpção (baixo) e Mauro Senise (sax soprano). Para facilitar a análise, apresento um esquema da forma estrutural de "Maracatu" em seções. Na versão deste disco, o tema principal é exposto pela primeira vez (seção A) após uma introdução de piano e percussão. Ele se repete ao longo da composição com variações de dinâmica e andamento (seções A2, A3, A4, A5 e A6). Tomando como base o fonograma, descrevo as seções da música e a marcação de tempo na gravação (Quadro 12).

SEÇÃO	MINUTOS
Introdução	0:00 – 0:36
A	0:37 – 1:12
A2	1:13 – 1:42
B	1:43 – 2:37
Intermezzo	2:38 – 2:56
A3	2:57 – 3:15
A4	3:15 – 3:42
C – Piano solo	3:43 – 6:02
Solo 2	6:03 – 7:00

[222] Para créditos do álbum acesse: DISCOGS. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Egberto-Gismonti-Academia-De-Danças-Sanfona/release/3482428>. Acesso em:12 jun. 2019.
[223] O LP Sanfona foi gravado entre novembro de 1980 e abril de 1981 (MARQUÊS, 2020, p.105).

A5	7:00 – 7:16
A6	7 :16 – 7:35
Fim	7:36 – 8:15

Quadro 12: Seções de "Maracatu" do álbum *Sanfona* de Egberto Gismonti e sua localização em minutos na faixa.

A título de visualização, apresento as mesmas seções que foram descritas no Quadro 12, só que agora no espectrograma de áudio na forma de onda (*wave*) (Figuras 146 e 147). Esta representação gráfica é um dos recursos que utilizo nesta análise, como mostrarei mais adiante no que diz respeito a alguns parâmetros como adensamento e variações de andamento.

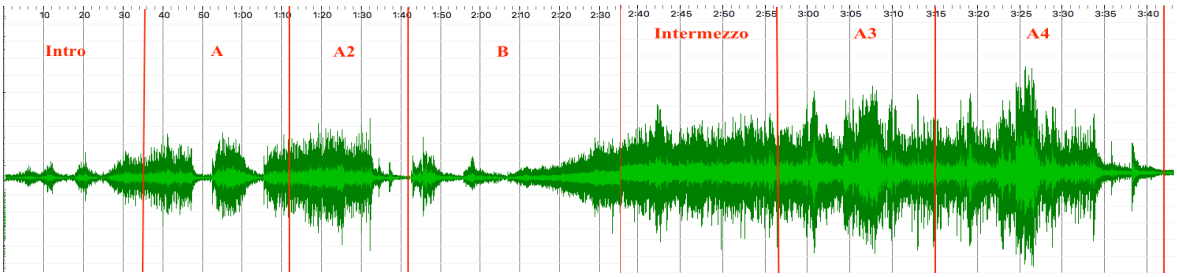


Figura 146: Representação gráfica no espectrograma de áudio das seções Introdução, A, A2, B Intermezzo, A3 e A4 de "Maracatu" e seu posicionamento em minutos na gravação. Fonte de análise: *Sonic Visualizer*.

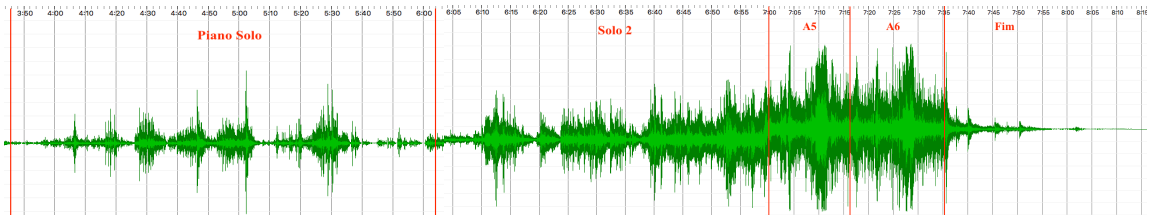


Figura 147: Representação gráfica no espectrograma de áudio das seções Piano solo, Solo 2, A5, A6 e Fim de "Maracatu" e seu posicionamento em minutos na gravação. Fonte de análise: *Sonic Visualizer*.

Para esta análise, me concentro prioritariamente nas seções Introdução, A e A2, porque que boa parte dos exemplos de performances do maracatu na bateria se encontram basicamente nestes trechos. As demais interpretações são muito próximas das execuções contidas nas seções A e A2 e não apresentam muitas variações (Quadro 13). Dito isto, apresento o posicionamento dos trechos elencados em minutos na gravação, bem como os compassos correspondentes na transcrição (ver anexos).

SEÇÃO	**MINUTOS**	**COMPASSOS**
Introdução	0:00 – 0:38	1-8
A	0:37 – 1:12	9-22
A2	1:13 – 1:42	23-34

Quadro 13: Seções A e A2 de "Maracatu" do álbum *Sanfona*, sua localização em minutos na faixa e em compassos na partitura.

Logo na introdução, mesmo sem uma levada da bateria, há uma menção ao maracatu feita pelo piano de Egberto Gismonti. No trecho musical, repetido várias vezes, a divisão rítmica da frase é de colcheia, o que lembra uma parte do padrão rítmico do gonguê. No entanto, o piano não completa a célula típica da campana do maracatu no 3º tempo do compasso (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), deixando-a subentendida ao ouvinte. Um outro detalhe é o timbre. No padrão do gonguê do maracatu, o primeiro som é grave e o segundo agudo. Na frase do piano acontece exatamente o oposto. A Figura 148 mostra esta diferença.

Figura 148: Introdução de "Maracatu" do álbum *Sanfona* (1981), compassos 1 a 4 (0:00 - 0:13) com piano em destaque, em comparação com o padrão de gonguê no maracatu. Referência melodia: partitura "Maracatu" (Egberto Gismonti) encarte LP *Alma* (GISMONTI, 1986). Transcrição do autor.

A célula do piano que remete ao gonguê é uma espécie de introdução do padrão de maracatu que irá se completar com a chegada da bateria no início da próxima seção. A primeira intervenção de Nenê com uma levada acontece na seção A, quando o tema é apresentado. Ao invés de tocar uma execução próxima das padronizações do maracatu na bateria, (como mostrado no capítulo 2), o baterista optou por uma levada bem interessante que, como no piano da introdução, sugere a rítmica do maracatu de maneira sutil. A partir dos compassos 10 e 11, parafraseando Monson (1996), o baterista cria uma levada mais "líquida", ou seja, mais dissolvida do maracatu, ao adaptar o padrão de alfaia entre os tambores e o prato de condução. O baterista percute o tom-tom agudo e grave na segunda nota após a pausa de semicolcheia dos 2º e 3º tempos do compasso, sendo intercalados com um leve toque no prato de condução. Se levarmos em consideração a colocação de Zequinha Galvão (1998, p.34) de que o bumbo é peça chave para se enfatizar as características de um gênero musical na bateria, teoricamente, a figura rítmica do maracatu deveria ter sido tocada nessa peça do instrumento. Porém, Nenê

executou o padrão rítmico da alfaia nos tambores da bateria e não no bumbo. Isso acarretou um resultado sonoro com uma dinâmica mais baixa e sutil, mas ao mesmo tempo, enfatizando o padrão característico do maracatu de forma muito inventiva dentro da levada (Figura 149).

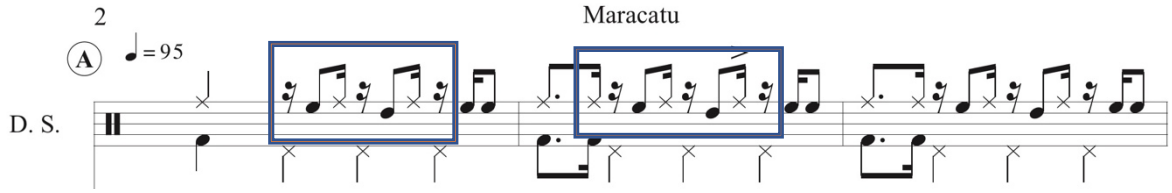


Figura 149: Performance da bateria Nenê em "Maracatu", seção A compassos 10 e 11 (0:37 – 0:39). Transcrição do autor.

É importante salientar que a caracterização desta interpretação reside justamente na execução nos tambores da bateria dos acentos principais que são oriundos do padrão rítmico da alfaia de marcação do maracatu de baque virado. Em outras palavras, o baterista teve como base o *padrão-guia* do maracatu na composição de sua performance (Figura 150).

Figura 150: Relação dos acentos principais do padrão rítmico da alfaia de marcação com o *padrão-guia* do maracatu e a performance de Nenê em "Maracatu" no compasso 10 (0:38). Transcrição do autor.

A ênfase do *padrão-guia* do maracatu é percebida também na interação musical entre o piano e a bateria que, neste mesmo trecho, dividem a função de marcar os acentos característicos do gênero. Juntamente com o baterista, que toca no tambor agudo, o piano reforça com um acorde a segunda nota após a pausa de semicolcheia do 2º tempo do compasso. No 3º tempo, o piano não acentua do mesmo jeito, mas o que sobressai é o som do tambor grave da bateria que completa o padrão rítmico do maracatu, ao ser percutido por Nenê na segunda semicolcheia. Este trecho, que combina o som do acorde do piano com o tom-tom agudo no 2º tempo e somente o som do tambor grave no 3º tempo, é ilustrado em destaque na Figura 151 (compasso 10), que corresponde a uma parte da gravação compreendida entre 0:37 e 0:39.

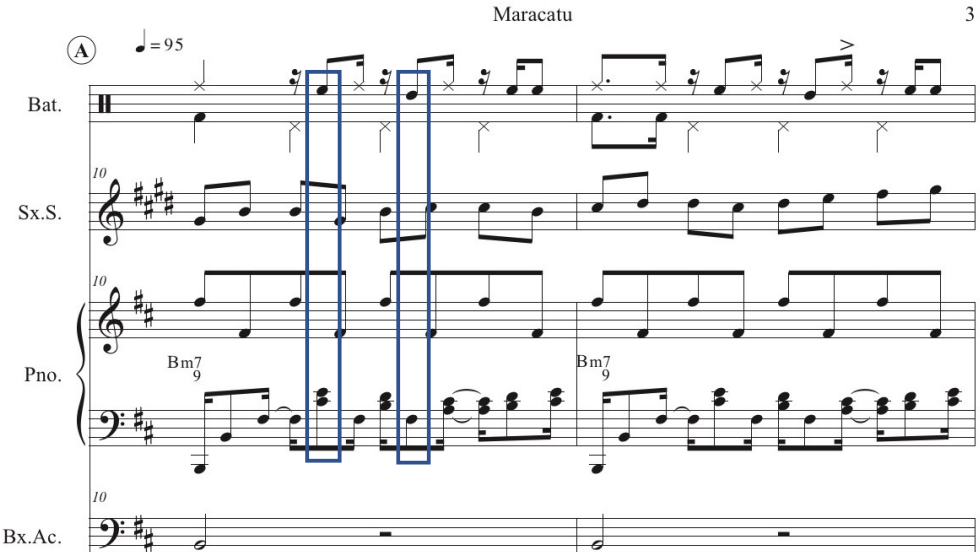


Figura 151: Performance da bateria Nenê e piano em "Maracatu" do álbum *Sanfona* (1981), seção A, compassos 10 e 11 (0:37 – 0:39). Adaptação[224] dos pentagramas sax, piano, transcrição de bateria e baixo acústico do autor.

Um outro exemplo de levada criativa pode ser constatado na seção A2 na repetição do tema principal da música. Aqui o baterista mantém basicamente a mesma ideia de tocar o padrão da alfaia no tambor agudo ao invés do bumbo. Diferente da seção anterior, agora, Nenê introduz um recurso interpretativo de preenchimento da levada ao utilizar notas fantasmas (*ghost notes*) na caixa. O efeito sonoro proporciona uma maior solidez no *groove*[225] (levada), mantendo a sutileza, só que com um adensamento da levada (Figura 152).

Figura 152: Performance da bateria Nenê em "Maracatu", seção A2, compassos 24 e 25 (1:13 – 1:17). Adaptação dos pentagramas sax, piano e transcrição de bateria e baixo acústico do autor.

[224] As adaptações dos pentagramas piano e sax foram feitas a partir da referência de harmonia e melodia proveniente da partitura de "Maracatu" (GISMONTI, 1986). As informações foram inseridas no programa de edição de partitura onde pude conferir e adaptar os referidos pentagramas de acordo com as performances contidas no fonograma analisado.

[225] Na música popular, a palavra *groove* está associada à leveda, ou seja, a uma forma popular de se designar a execução de um determinado ritmo.

Voltando à questão sobre as partes "sólida" e "líquida" do ritmo (MONSON, 1996, p.55), se comparamos as duas levadas de maracatu mostradas anteriormente, posso dizer que uma é ritmicamente um pouco mais consistente do que a outra. Nessa perspectiva, posso operar com esse conceito e pensar que a performance de Nenê na seção A de "Maracatu" é mais "fluida", pois apresenta poucos elementos de preenchimento do *groove,* deixando a batida um pouco mais livre, ou seja, mais "líquida". Já a segunda interpretação contida na parte A2 é mais "sólida" ritmicamente, onde o *padrão-guia* do maracatu tocado nos tambores é adornado com a execução dos toques da caixa em dinâmica mais leve (notas fantasmas). Essa diferença de performance pode ser vista nas Figuras 153 e 154 onde as levadas de bateria estão em destaque.

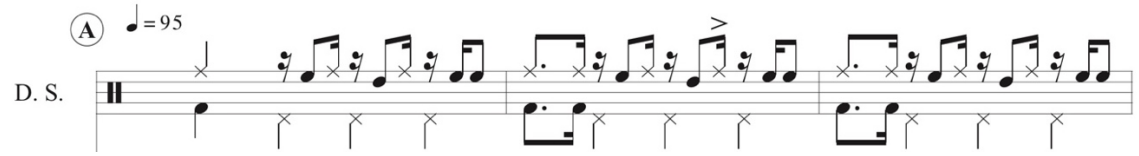


Figura 153: Levada mais "fluida" de maracatu na performance de Nenê na seção A compassos 10 e 11 (0:37 – 0:39). Transcrição do autor.

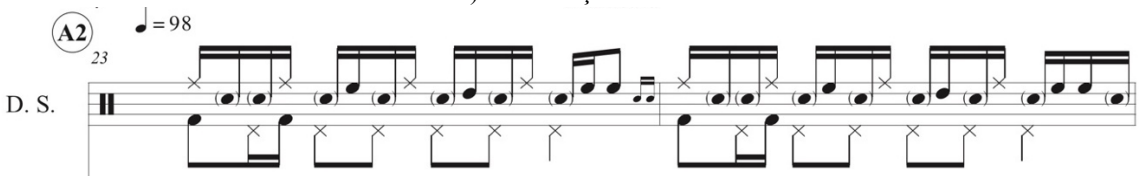


Figura 154: Levada mais "sólida" de maracatu na performance de Nenê na seção A2, compassos 23 e 24 (1:13 – 1:17). Transcrição do autor.

A diferença de intensidade das levadas de maracatu na performance de Nenê revela a intenção e a interação musical do baterista no sentido de criar um movimento de crescimento da dinâmica, mesmo que de forma sutil. Sobre este fato, Monson (1996) chama atenção para variação de intensidade musical em relação às performances da seção rítmica (piano, baixo e bateria) em uma gravação. Ao fazer uma análise de *Bass-Ment Blues*, um *standard* do repertório de *jazz*, a autora faz um diagrama esquemático da intensidade ocorrida no curso da performance na qual se produziu uma imagem visual através de um gráfico. Desta forma, ela emerge com o termo intensificação (*Intensification*):

> Eu estou usando a **intensificação** como um termo amorfo deliberativo que mede eventos internos à uma performance particular que contribuem para o sentimento do clímax musical (como mudanças na dinâmica, densidade rítmica, registro, timbre, melodia, harmonia, interação e estilo de *groove*[226]) (MONSON, 1996, p.139). Grifo do autor.

[226] *I am using intensification as a deliberately amorphous term that combines musical events internal to a particular performance that contribute to feeling of musical climax (such as changes in dynamics, rhythmic density, register, timbre, melody, harmony, interaction, and style of groove)* (MONSON, 1996, p.139).

Sob a mesma perspectiva, posso dizer que a levada de bateria na seção A2, com uso das notas fantasmas na caixa, de fato gerou uma maior intensidade no trecho de reexposição do tema. Em outras palavras, esta levada acarretou uma intensificação da performance de Nenê e da faixa como um todo. Fazendo um estudo do fonograma na transição das seções A e A2, utilizando como parâmetro analítico o somatório de intensidade das gamas de frequências, foi possível observar o crescimento, ou seja, a intensificação neste trecho da faixa quando o baterista executa a variação de levada do maracatu. A Figura 155 mostra o espectrograma resultante desta análise.

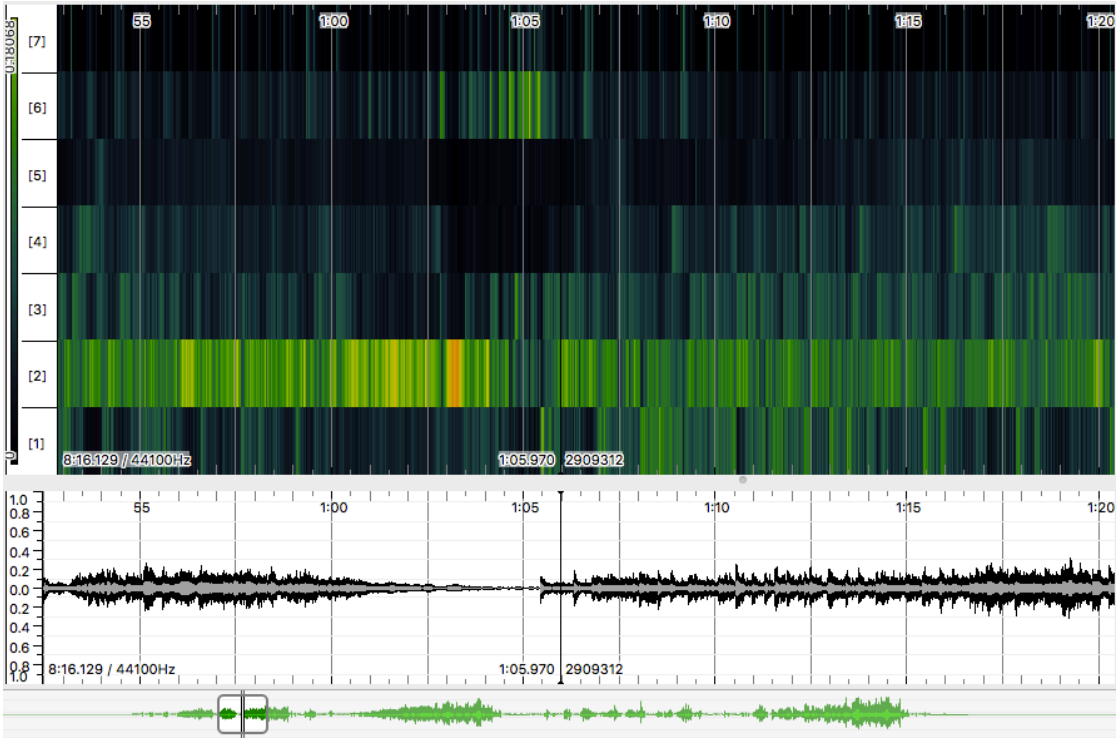


Figura 155: Espectrograma de intensidade de frequência no final da seção A (0:55 – 1:00) e início da seção A2 (1:13 – 1:18), entre os compassos 16 e 24, do fonograma "Maracatu" (Egberto Gismonti). Fonte de análise: *Sonic Visualizer*.

Os espectrogramas construídos apresentam a coluna vertical com o somatório de frequência e a coluna horizontal com os minutos da gravação. Observando a Figura 156, no espaço compreendido entre 0:55 e 1:00, é possível ver o resultado de quando o baterista executa a levada mais sutil de maracatu no final da seção A. Na passagem para a seção A2, Nenê muda a sua interpretação e passa a utilizar as notas fantasmas na caixa a partir de 1:13. Analisando comparativamente o trecho entre 0:55 e 1:00 e o trecho entre 1:13 e 1:18, percebe-se claramente a intensificação do somatório das gamas de frequência na gradação que vai de 1 a 5 na coluna vertical esquerda. Como não houve uma alteração da instrumentação neste trecho (piano, bateria, baixo e sax) e nem uma mudança significativa de dinâmica na repetição do tema

principal, posso creditar essa intensificação à performance de Nenê, pois o único elemento novo neste trecho foi a inclusão das notas fantasmas na caixa na interpretação do baterista.

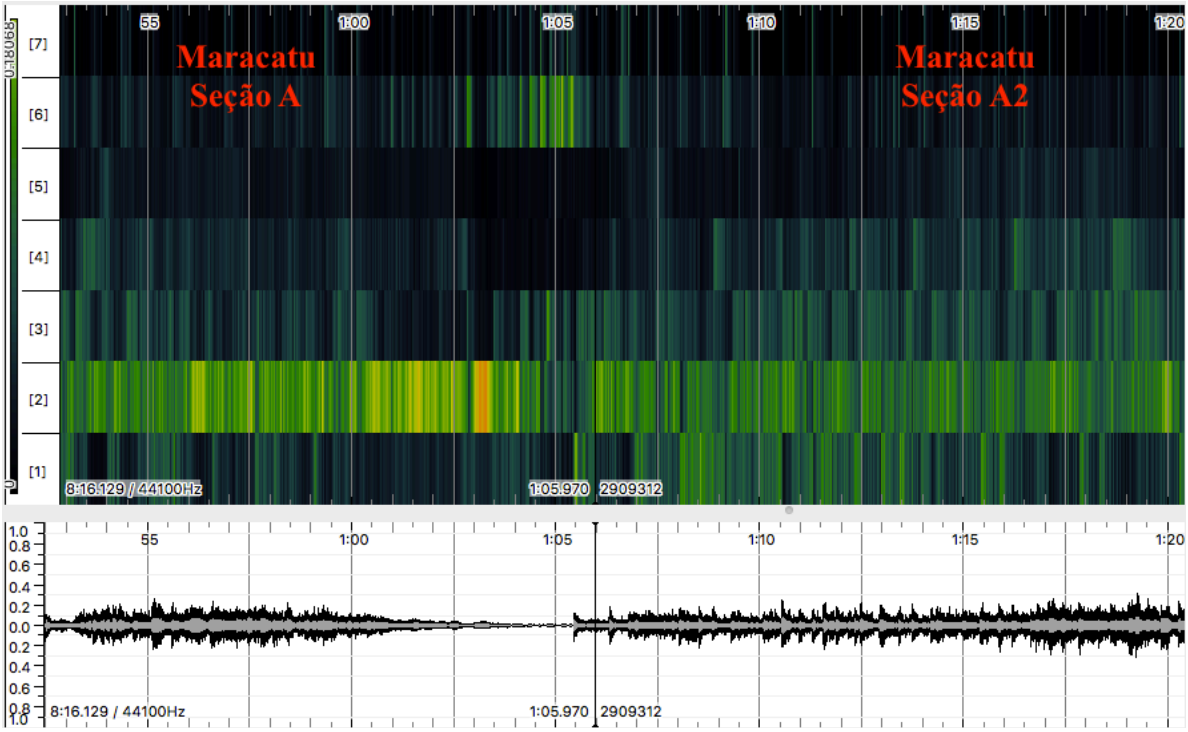


Figura 156: Espectrograma de intensidade de frequência ilustrando a diferença de intensificação das levadas de maracatu da seção A (0:55 – 1:00) e A2 (1:13 – 1:18) na performance de Nenê entre os compassos 16 e 24 do fonograma "Maracatu" (Egberto Gismonti). Fonte de análise: *Sonic Visualizer*.

Refletindo sobre a performance de Nenê e a relação com os diversos andamentos observados na sua interpretação de "Maracatu", retorno à já mencionada pesquisa de Nicholas Cook (2013), que investigou a mobilidade de tempo em um registro de uma performance de d'Albert para um tema de Schubert. Como visto anteriormente, nela o autor identifica a interpretação do pianista como sendo uma performance retórica cuja mobilidade do tempo (andamento), na execução da obra, gerou momentos de expressividade não regulares, como uma prosa (COOK, 2013, p.86). Voltando para minha análise, investigando a variação de tempo do fonograma elencado, percebi que não há um andamento padrão e contínuo. Pelo contrário, a própria interpretação do piano de Egberto Gismonti na gravação já sugere uma performance retórica, como definiu Cook. Em um panorama geral da faixa, o gráfico da Figura 157 ilustra as curvas que representam as variações de andamento na gravação de "Maracatu".

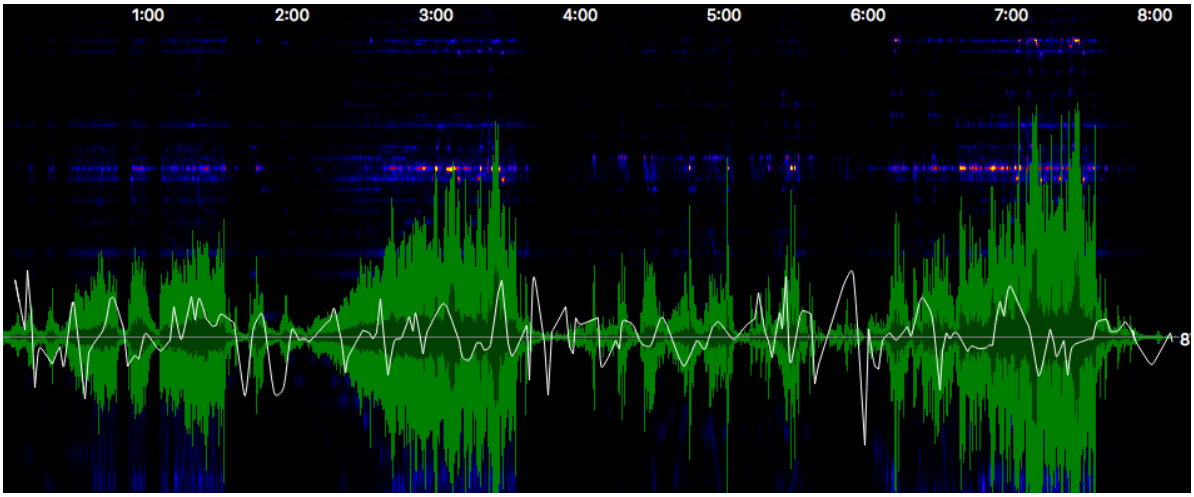


Figura 157: Gráfico da variação de andamento em "Maracatu" de Egberto Gismonti do álbum *Sanfona* (1980). Fonte de análise: *Sonic Visualizer*.

Com um olhar focado na variação de andamento das seções A e A2, (0:37 - 1:42), nas quais surgem as primeiras execuções de maracatu na bateria, o gráfico da Figura 158 revela que a performance de Nenê acompanha a mobilidade de tempo sugerida por Egberto e demais instrumentistas. Neste sentido, penso que a interpretação do baterista também pode ser entendida como uma espécie de performance retórica no instrumento.

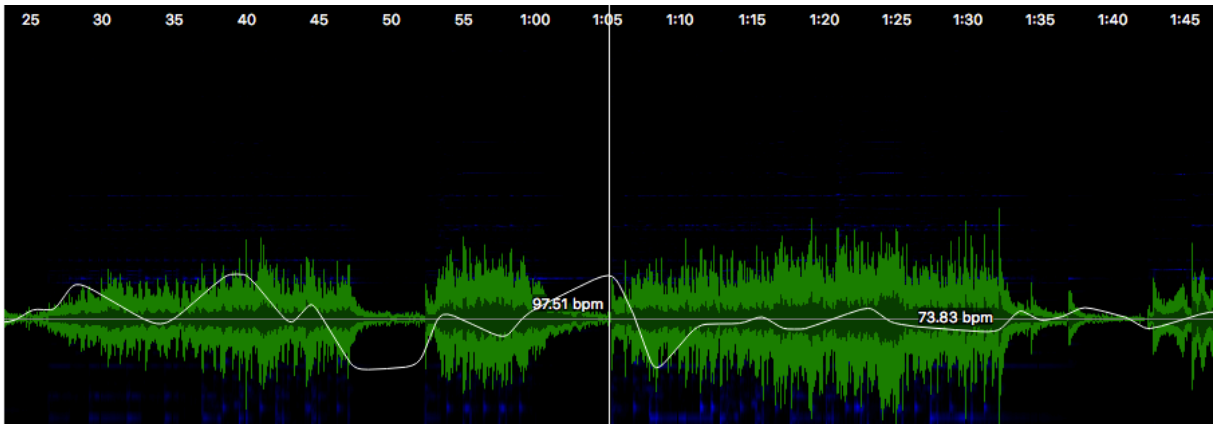


Figura 158: Gráfico da variação de andamento das seções A (0:37 – 1:12) e A2 (1:13 – 1:42) em "Maracatu" de Egberto Gismonti do álbum *Sanfona* (1980). Fonte de análise: *Sonic Visualizer*.

Acredito que a construção das levadas de maracatu na interpretação de Nenê seguiu um caminho bastante pessoal e inventivo. A interação musical com os demais instrumentistas e seu entendimento dos padrões rítmicos característicos do maracatu propiciaram o surgimento de novas formas de interpretação deste gênero musical na bateria neste contexto musical. Suas decisões interpretativas criaram mecanismos expressivos, inesperados, que resultaram em uma performance não linear que fugiu do lugar comum de uma simples reprodução dos instrumentos de percussão. Além disso, a análise evidenciou o pensamento criativo desse músico e a

importante contribuição de sua performance para a composição de Egberto Gismonti na gravação de “Maracatu”.

Prosseguindo no estudo analítico do maracatu e sua interpretação na bateria no âmbito da música instrumental brasileira, abarco agora a performance do baterista Márcio Bahia na gravação de “Ilzinha” do compositor Hermeto Pascoal.

5.2.2 Análise de “Ilzinha” (Hermeto Pascoal) com Márcio Bahia na bateria

O tema “Ilzinha” [227] é uma composição de Hermeto Pascoal registrada no disco intitulado *Mundo Verde Esperança*[228], lançado pelo selo rádio MEC em 2003. Nesta gravação, tocaram os seguintes instrumentistas: Hermeto Pascoal (teclado), Márcio Bahia (bateria e agogô), Itiberê Zwarg (baixo elétrico e acústico), Vinicius Dorin (sax soprano, tenor e alto), André Marques (piano elétrico e acústico), Fábio Pascoal (triângulo e frigideira), Joana Queiroz (clarone) e Ajurinã Zwarg (ganzá).

A música possui um arranjo complexo que se desenvolve em várias seções, nas quais ocorrem mudanças de andamento, variações de fórmulas de compasso e de ritmos. De uma maneira geral, pode-se elencar dois gêneros principais na composição: o maracatu e o baião (e suas variações). Entretanto, estes não são interpretados de modo padronizado, como mostro nesta análise com relação ao maracatu. Como primeiro passo, faço uma descrição da estrutura deste arranjo. A forma musical de “Ilzinha” pode ser dividida em 13 seções a saber: A, B, C, D, E, F, G, H, Solos, I, J, K, L e M. Na parte A, o tema é apresentado em compasso quaternário (4/4), em andamento lento (♩= 60) e sem uma condução rítmica. As partes B e C, já com a presença de uma levada de bateria, são executadas no ritmo do maracatu em andamento rápido (♩= 140). Na parte D, em ritmo de baião, há a primeira mudança na fórmula de compasso que passa para ternário (3/4). Na seção E, há uma volta para o compasso quaternário com a execução de um baião em andamento acelerado. Nas seções F e G, ocorrem outras mudanças de fórmula de compasso que são 5/4 e 3/4, respectivamente. Os solos acontecem na seção H. Na parte I, na saída dos improvisos, o ritmo do maracatu reaparece servindo como ponte para a reexposição do tema principal na volta da seção B. Na parte J, o ritmo do baião é tocado em 2/4, 4/4 e 6/8 em um crescente de dinâmica. As mudanças de compasso seguem na seção K, onde os músicos executam a música em 7/8 e 5/8. Na seção L, o baião volta a ser tocado

[227] Para escutar a faixa “Ilzinha”, acesse HERMETO PASCOAL E GRUPO- MUNDO VERDE ESPERANÇAS - ILZINHA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lJH6iH4l2hg>. Acesso em: 24 mar. 2020

[228] Créditos do álbum. Acesse: Discogs home page. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Mundo-Verde-Esperança/release/6471240>. Acesso em:12 mar. 2020.

brevemente em 4/4 para finalmente se chegar na parte M. Esta última seção é tocada em 6/8, onde a música termina com uma frase em uníssono na dinâmica forte.

Nesta análise, me concentro somente nas seções A, B e C. Nelas posso destacar a interpretação do gênero maracatu na performance do baterista Márcio Bahia. Conforme já mencionado, o tema principal é exposto na seção A, em andamento bem lento, onde a função da bateria é executar efeitos de prato com baqueta de feltro sublinhado a melodia (Figura 159). No contexto geral do arranjo, a parte A serve como um contraste em relação às próximas seções onde a música é tocada de maneira bastante distinta em termos de andamento, dinâmica e interpretação.

Figura 159: Introdução do tema principal de "Ilzinha" do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003), compassos 1 a 3 (0:00 – 0:12). Adaptação[229] dos pentagramas sax, piano e transcrição de bateria do autor.

Após a introdução, o gênero do maracatu surge de maneira clara na seção B com a execução dos acordes e acentuações do piano. É importante frisar que na transcrição, feita a partir da partitura original de Hermeto preparada por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 1986), devido ao andamento rápido desta parte (♩= 140), as subdivisões e acentuações típicas do maracatu foram transpostas para outras figuras de ritmo. Por exemplo, um dos padrões do

[229] As adaptações dos pentagramas piano e sax foram feitas a partir da referência de harmonia e melodia proveniente da partitura de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 1986). As informações foram inseridas no programa de edição de partitura onde pude conferir e adaptar os referidos pentagramas de acordo com as performances contidas no fonograma analisado.

gonguê tocado em andamento moderado é formado por uma combinação de grupos de colcheia e semicolcheia tocados em um só compasso (Figura 160). Na transcrição de "Ilzinha", este padrão passar a ser escrito em dois compassos usando as figuras da semínima, colcheia e sua respectiva pausa (Figura 161). Entretanto, o resultado sonoro é exatamente o mesmo.

Figura 160: Padrão de gonguê / agogô do maracatu no andamento ♩= 104.

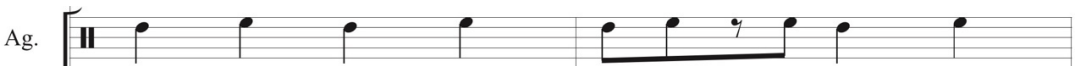


Figura 161: Padrão de agogô em andamento rápido (♩= 140) do tema "Ilzinha" (Hermeto Pascoal). Transcrição do autor.

Voltando para a análise do arranjo, o piano toca um dos padrões do maracatu na parte B. Os acentos sincopados são tocados na semínima, pontuada após a pausa de colcheia no 3º tempo do primeiro compasso e na segunda nota, após a pausa de colcheia nos 1º e 2º tempos do compasso seguintes (Figura 162). Recordando o *padrão-guia* do maracatu, comparativamente, estes mesmos acentos acontecem na segunda nota após a pausa de semicolcheia nos 2º, 3º e 4º tempos do compasso (Figura 163).

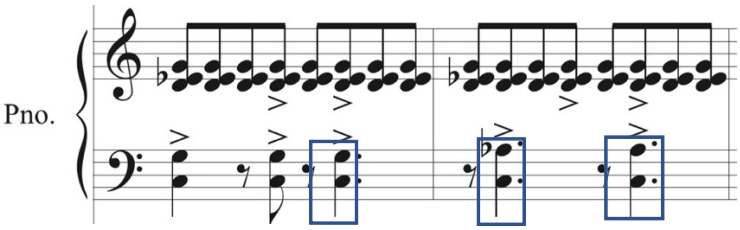


Figura 162: Padrão de maracatu no piano no tema "Ilzinha.

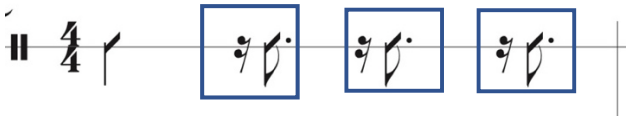


Figura 163: *Padrão-guia* do maracatu de baque virado. Transcrição do autor.

Dito isto, é possível perceber então que, nos compassos 21 e 22, em 1:31 na faixa (Figura 164), a subdivisão do maracatu está presente na mão direita do piano (clave de Sol) e os acentos de alfaia na mão esquerda (clave de Fá). Neste trecho, fazendo uma espécie de introdução ao gênero, o baterista Márcio Bahia toca um rulo de caixa, no compasso 22, remetendo ao som e ao timbre da caixa-de-guerra e do tarol do maracatu.

Figura 164: Seção B de "Ilzinha", compassos 21 a 24 no andamento ♩ = 140 . Execução do maracatu no piano conjuntamente com rulo de caixa no compasso 22 (1:31 – 1:38). Adaptação[230] dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

A partir do compasso 25, o tema musical é interpretado no ritmo do maracatu. O padrão do agogô, que se resolve em dois compassos, juntamente com a subdivisão do triângulo, formam a base percussiva que vai se somar aos acentos do gênero musical, executados pelo piano e pelo baixo. Em uma situação comum mais previsível, a bateria poderia fazer uma levada de maracatu bem próxima das execuções padronizadas, como as que já foram apresentadas no capítulo 2 desta tese. Entretanto, não é o que acontece nesta seção do arranjo. Márcio Bahia toca uma interpretação totalmente livre e particular que, a princípio, não tangencia de modo mais direto com o ritmo do maracatu (Figura 165).

[230] As adaptações dos pentagramas piano e baixo foram feitas a partir da referência de harmonia e melodia proveniente da partitura de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (SANTOS, NETO, 1986). As informações foram inseridas no programa de edição de partitura onde pude conferir e adaptar os referidos pentagramas de acordo com as performances contidas no fonograma analisado.

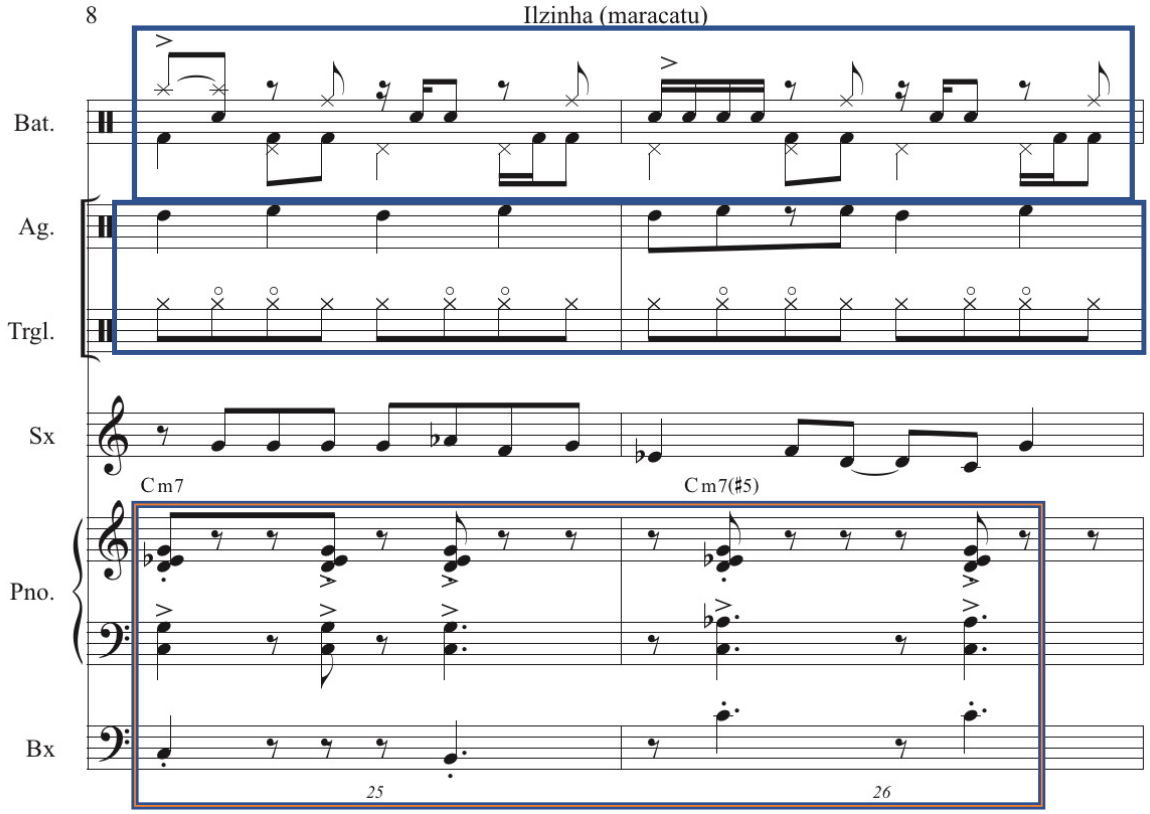


Figura 165: Levada da bateria de Márcio Bahia na seção B de "Ilzinha", compassos 25 a 26 (1:38 – 1:41) no andamento ♩ = 140 . Execução de padrões do maracatu no agogô, triângulo, piano e baixo. Adaptação dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Com um olhar mais atento à levada da bateria entre os compassos 27 e 29 (Figura 166), percebe-se que Márcio usa a caixa como elemento de condução do *groove*. A princípio, isso seria uma forma de se aproximar do som das levadas padronizadas de maracatu na bateria que utilizam essa peça do instrumento como fio condutor. No entanto, o resultado sonoro da batida é totalmente distinto. A impressão que se tem é que o baterista optou por dissolver totalmente a ideia de uma execução de maracatu ao não acentuar os padrões do gênero tocados pelo piano, pelo baixo e pela percussão. Consequentemente, a levada ficou totalmente livre e descolada destes padrões. Por outro lado, no contexto musical de acompanhamento (função típica da bateria), esta performance funciona muito bem. Ela age como um complemento rítmico com relação aos outros instrumentos que estão claramente tocando o maracatu. Me parece que o baterista interagiu mais com a melodia do tema do que com os acentos da base rítmica, conforme a concepção de baterista melódico[231] descrito por Tutty Moreno no trabalho de Guilherme Marques Dias (2013, p.52). Um exemplo que mostra claramente minha

[231] Segundo depoimento do baterista Tutty Moreno (2011) para a pesquisa de Guilherme Marques Dias (2013), baterista melódico é aquele que toca em cima da melodia e não pensa unicamente no ritmo, ou seja, mistura o ritmo com a melodia (MORENO, 2011 *apud* DIAS, 2013, p.52).

observação é a função da execução do bumbo da bateria a partir do compasso 27. Márcio toca esta peça na mesma subdivisão da melodia provida pelo sax em vários momentos do tema.

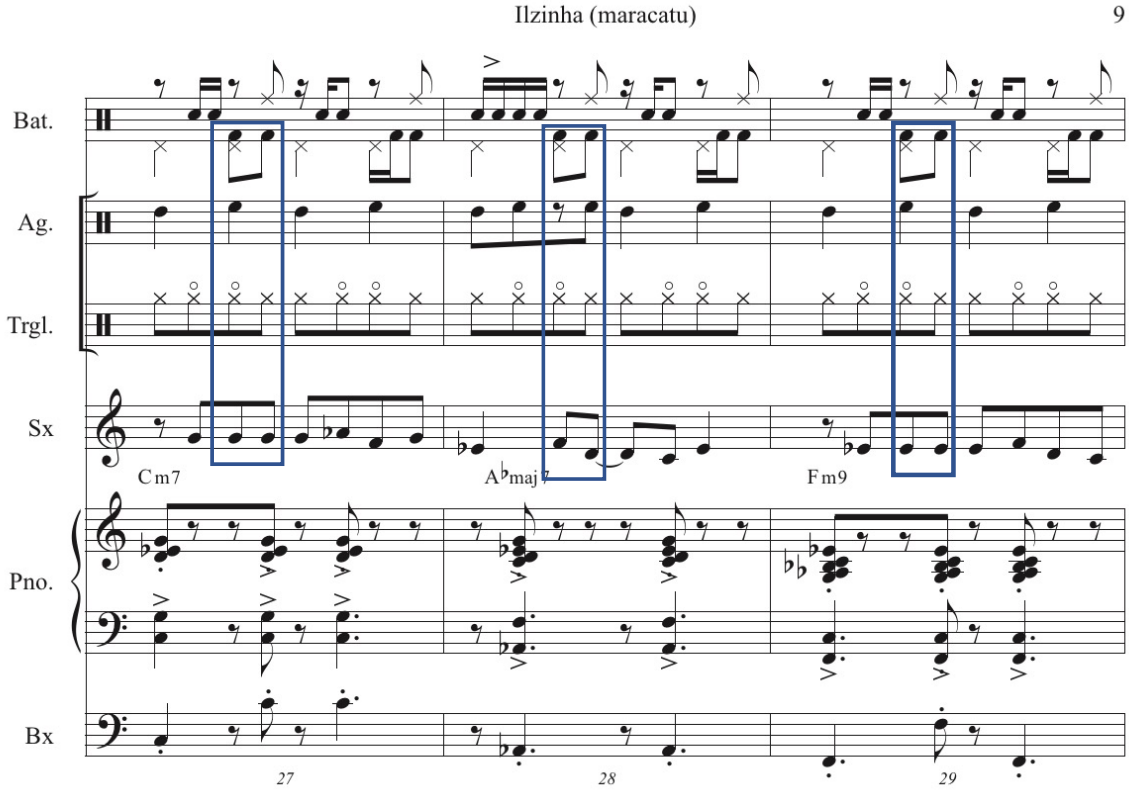


Figura 166: Levada da bateria de Márcio Bahia na seção B de "Ilzinha", compassos 27 a 29 (1:41 – 1:46) no andamento ♩ = 140 . Bumbo da bateria acompanhando a melodia. Adaptação dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Observando um pouco mais o exemplo da bateria nos compassos 27 e 28, posso pensar que a forma inventiva de acompanhamento proposta por Márcio neste contexto musical caracteriza um exemplo de levada com carácter *dissolvido* em relação ao maracatu. Esta sugestão se baseia no fato da performance não executar explicitamente células rítmicas ligadas ao gênero, mas se encaixar perfeitamente na interação musical, funcionando como um complemento rítmico dos padrões deste mesmo gênero.

Comparativamente, a concepção da performance de carácter *dissolvido* de Márcio Bahia em "Ilzinha" é tão interessante quanto a interpretação mais "fluida" de Nenê em "Maracatu". Apesar da diferença entre elas, posso elencar alguns pontos de congruência. Por exemplo, em ambos os casos, os músicos optaram por colocar o *hi-hat* com o pé como elemento de marcação nos tempos fortes do compasso. Um outro fator comum é a intenção de tocar o prato de condução de maneira sincopada e não usual na levada. Márcio intercala o prato com a caixa percutindo-o junto com o bumbo. No caso de Nenê, a condução está intercalada com os

tambores. As Figuras 167 e 168 ilustram as performances de Márcio e Nenê nas respectivas músicas e seus pontos de congruência.

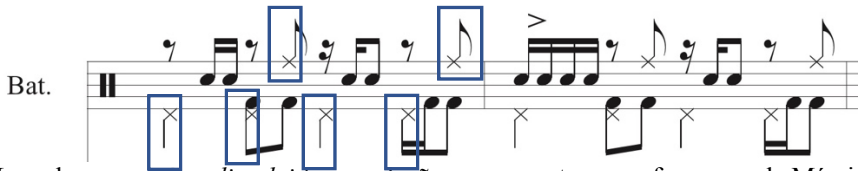


Figura 167: Levada com caráter *dissolvido* em relação ao maracatu na performance de Márcio Bahia com execução sincopada do prato de condução e marcação do *hi-hat* com o pé na seção B de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal). Transcrição do autor.

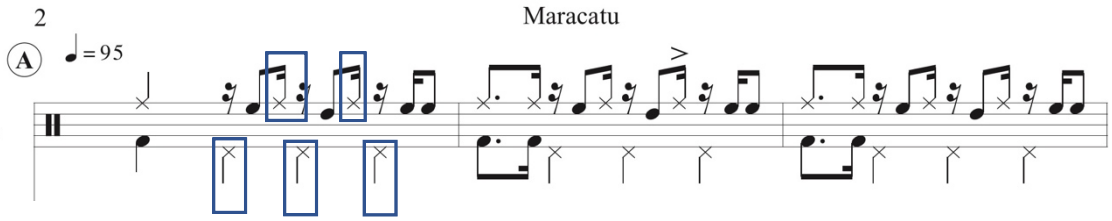


Figura 168: Levada com caráter *fluido* em relação ao maracatu na performance de Nenê na seção A de "Maracatu" (Egberto Gismonti) com execução do prato de condução e marcação do *hi-hat* com o pé. Transcrição do autor.

Avançando para a seção C, Márcio Bahia toca uma levada de bateria que remete mais diretamente aos padrões rítmicos do maracatu. Diferentemente da seção anterior, o baterista faz uma execução que traz os acentos característicos dos instrumentos de percussão do maracatu de baque virado. Não obstante, o músico opta por tocar três diferentes orquestrações do gênero na bateria. Vamos a elas. Com a saída momentânea do sax, no início da parte C, o piano e o baixo reforçam ainda mais os acentos do maracatu e estes são acompanhados do padrão do agogô. Nos dois primeiros compassos, Márcio introduz um rulo contínuo de caixa trazendo, agora claramente, a sonoridade das caixas-de-guerra e dos taróis das nações de maracatu. A primeira mudança na sua performance é a execução do bumbo. O baterista muda a figura rítmica dessa peça e do *hi-hat* com pé e passa a tocar conjuntamente o padrão do gênero executado pelos outros instrumentos da base (destaques da Figura 169).

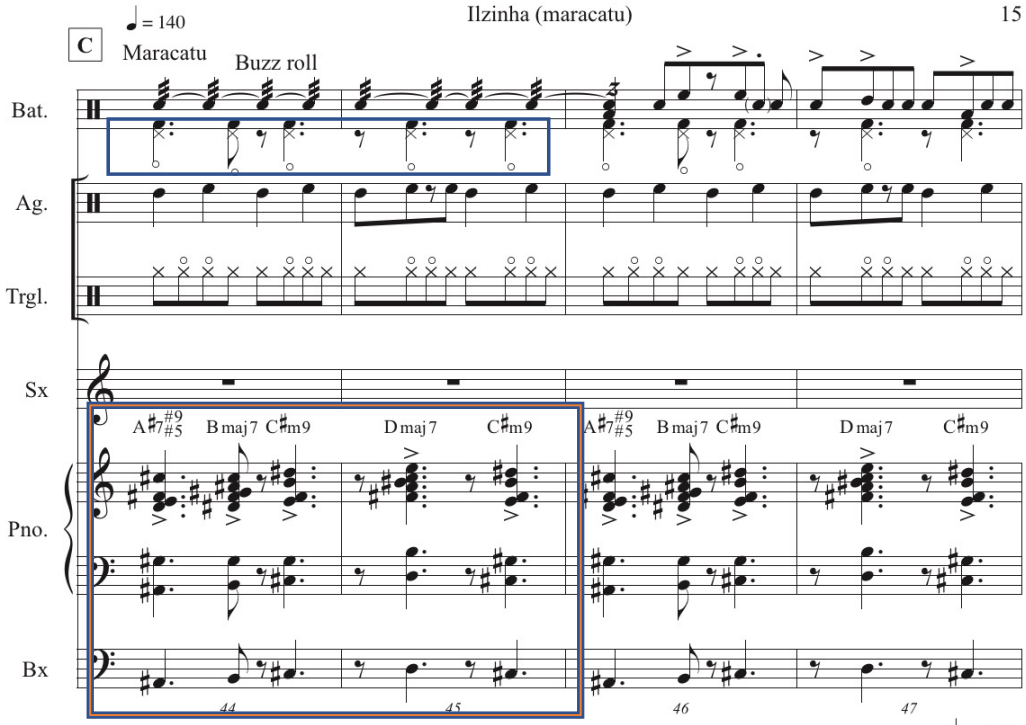


Figura 169: Início da seção C de "Ilzinha", compassos 44 a 47 (2:10 – 2:16) no andamento ♩ = 140 com execução do bumbo, piano e baixo com mesmo padrão. Adaptação dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Um exemplo mais claro de maracatu na bateria acontece logo após os dois primeiros compassos da seção C. Ao longo de toda essa parte, Márcio Bahia executa uma interpretação do gênero na qual o bumbo e o *hi-hat* com pé tocam o mesmo padrão: semínima pontuada, colcheia, pausa de colcheia e semínima pontuada no primeiro compasso; e pausa de colcheia seguida de semínima pontuada que se repete no 2º tempo do segundo compasso. Posso considerar esta célula como o *padrão-guia* do maracatu no arranjo de "Ilzinha", cuja figura é repetida várias vezes na música. Destaco que estes acentos são muito próximos de um padrão da alfaia Ian do grupo Nação Maracatu Porto Rico (Figura 170), cujo baques foram estudados no primeiro capítulo. Nas Figuras 171, 172 e 173 é possível verificar essa relação na execução do bumbo e do *hi-hat* com pé na performance do maracatu de Márcio Bahia.

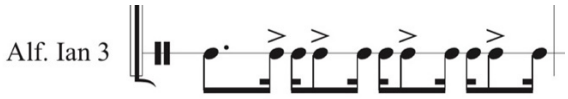


Figura 170: Célula rítmica da alfaia Ian do Maracatu Porto Rico.

Figura 171: Síntese dos acentos principais da alfaia Ian do maracatu (*padrão-guia*).

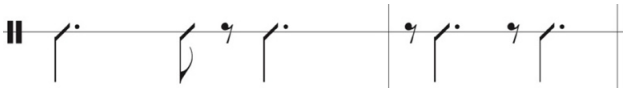


Figura 172: Transposição rítmica do *padrão-guia* do maracatu na transcrição de "Ilzinha".

Figura 173: Performance de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" nos compassos 46 e 47 (2:10 – 2:16). Destaque para o bumbo e *hi-hat* com pé executando o *padrão-guia* do maracatu. Transcrição de bateria do autor.

Considerando o *padrão-guia* do maracatu (na execução do bumbo e do *hi-hat* com pé) como base da performance de Márcio na seção C, o fator de variação da levada está na orquestração dos tambores que emulam os acentos da alfaia. Começo com o exemplo dos compassos 46 e 47 (2:10 - 2:16). No primeiro compasso, o músico toca uma interpretação de maracatu que usa o surdo (som grave) para marcar o 1º tempo e, na sequência, toca os acentos sincopados no tambor agudo da bateria. No compasso seguinte, os acentos são tocados no tambor médio e no surdo. Como forma de preenchimento da levada, este movimento é todo intercalado com a execução da caixa. É interessante notar o efeito do timbre resultante da execução dos acentos sincopados nos tambores. Eles vão do som agudo ao grave, de forma descendente, fazendo uma espécie de "melodia" de alfaia nos tambores do instrumento. Esta é primeira variação de maracatu na performance de Márcio Bahia em "Ilzinha" (destaque da Figura 174).

Figura 174: Primeira variação da levada de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha". Destaque da bateria nos compassos 46 e 47 (2:10 – 2:16). Adaptação dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

A segunda variação acontece nos compassos 48 e 49. Ao invés de manter a mesma orquestração dos tambores, o músico inverte a sequência e começa a execução no primeiro compasso, tocando os acentos sincopados somente no surdo. No segundo compasso, o baterista continua a "melodia" descendente das alfaias no tom-tom agudo e no médio. Outra diferença é o elemento de ligação da levada. Nesta interpretação, o baterista intercala os tambores com a caixa, mas ao invés do toque simples do exemplo anterior, ele utiliza o recurso do toque múltiplo (*buzz*). O resultado é um som de rulo com as notas mais comprimidas, ou seja, um som mais "sujo" que provém da vibração da esteira da caixa criando um outro efeito sonoro nesta performance (Figura 175).

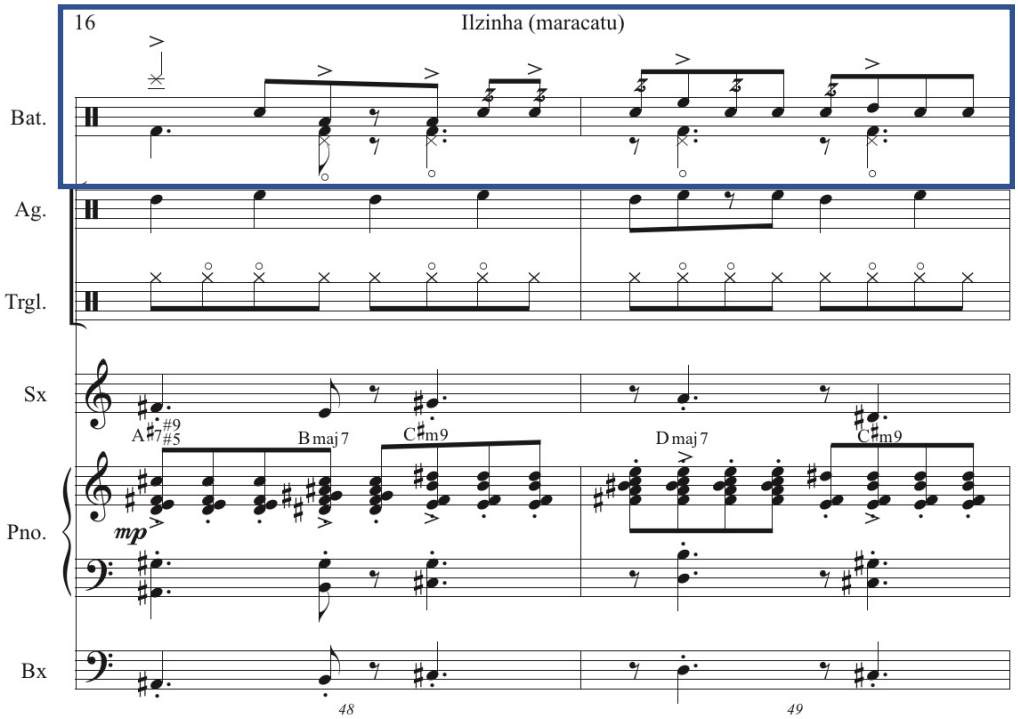


Figura 175: Segunda variação da levada de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" nos compassos 48 e 49 (2:16 – 2:20). Adaptação dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

A terceira e última variação da batida de maracatu nesta seção segue a concepção anterior de reproduzir uma das células rítmicas das alfaias na bateria: execução da "melodia" nos tambores com som grave (surdo) no primeiro compasso e som agudo e médio (tom-tom) de forma descendente no segundo. O bumbo e o *hi-hat* com pé acentuam o *padrão-guia* do maracatu conjuntamente com piano e o baixo. Friso que, tanto neste exemplo quanto nos precedentes, o *hi-hat* com pé é executado com a técnica *splash,* proporcionando o choque entre os pratos que resulta em um som aberto. Em conjunto com o bumbo, o timbre desta união de peças é muito interessante, pois adiciona uma ressonância natural do prato ao som seco do bumbo nesta gravação. O diferencial desta performance está novamente na execução da caixa.

Nesse caso, Márcio volta a interpretação da primeira levada onde esta peça é golpeada com toque simples, usando-a como forma de preenchimento da batida tocando entre os acentos do surdo e dos tambores (Figura 176).

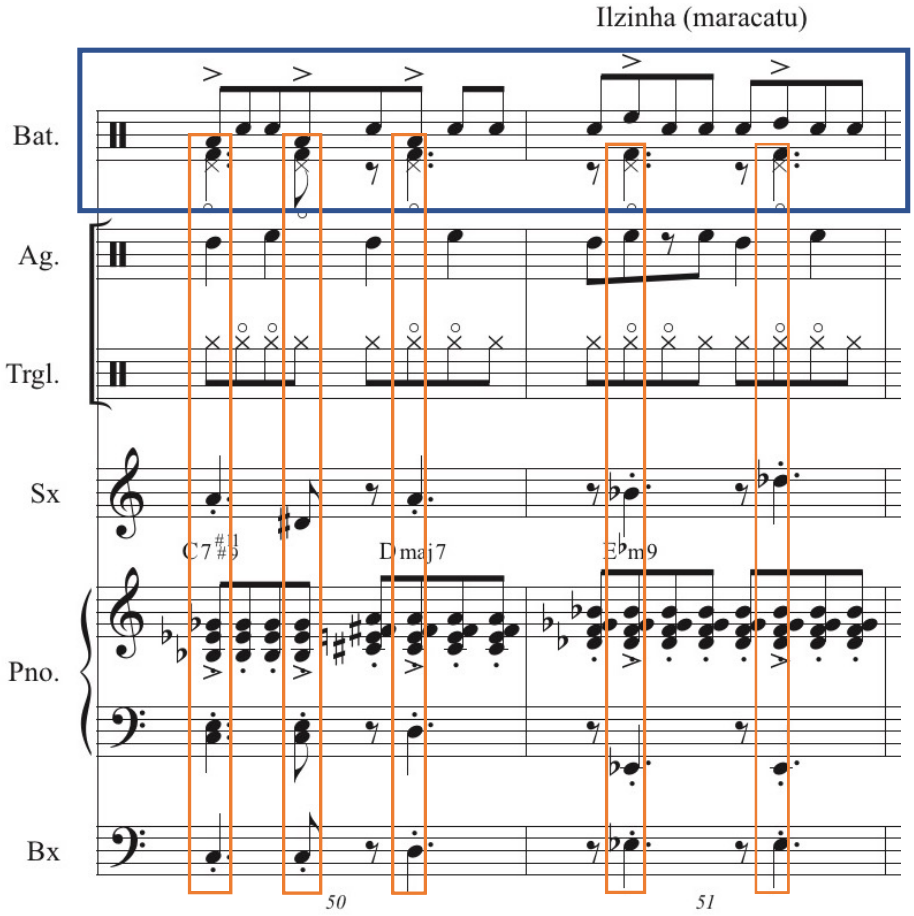


Figura 176: Terceira variação da levada de maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de "Ilzinha" nos compassos 50 e 51 (2:20 – 2:23). Adaptação dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Refletindo sobre a performance de Márcio Bahia em "Ilzinha", penso ser mais uma vez pertinente lembrar a concepção de "sólido" e "líquido" (MONSON, 1996, p.55) aplicada à performance da bateria. Assim como na minha análise anterior com relação ao baterista Nenê, as interpretações de Márcio na seção C são levadas que possuem um caráter rítmico mais "sólido" com relação aos padrões de maracatu, se comparadas à sua performance na seção B. Isto ocorre porque o músico marca de forma muito clara o *padrão-guia* do gênero nos tambores, no bumbo e no *hi-hat* com pé. Além disso, como já mencionei, a caixa faz o elemento de ligação e preenchimento da levada. Desta forma, o resultado é a emulação muito sólida dos instrumentos de percussão, principalmente da alfaia do maracatu. As peças da bateria nesta performance mantêm o ritmo no estado "sólido", conforme sugerido no trabalho de Monson (1996).

Outro fator interessante é a proximidade da performance de Márcio Bahia na seção C de “Ilzinha” com a interpretação de Nenê em “Maracatu”. Ambos usam os tambores de modo melódico executando a caixa como elemento de preenchimento. Dito isto, posso elencar nas Figuras 177, 178, 179 e 180 as levadas de Márcio e Nenê que possuem essa característica e um carácter rítmico mais *sólido* com relação ao maracatu:

Figura 177: Levada de carácter *sólido* com relação ao maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de “Ilzinha” (Hermeto Pascoal). Destaque da bateria nos compassos 46 e 47. Transcrição de bateria do autor.

Figura 178: Levada de carácter *sólido* com relação ao maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de “Ilzinha” (Hermeto Pascoal) nos compassos 48 e 49. Transcrição de bateria do autor.

Figura 179: Levada de carácter *sólido* com relação ao maracatu na interpretação de Márcio Bahia na seção C de “Ilzinha” (Hermeto Pascoal) nos compassos 50 e 51. Transcrição de bateria do autor.

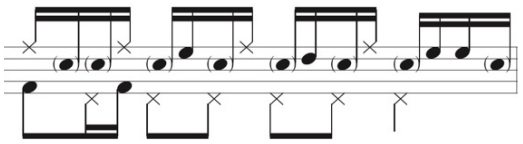


Figura 180: Levada carácter *sólido* com relação ao maracatu na performance de Nenê na seção A2 de “Maracatu” (Egberto Gismonti). Transcrição do autor.

Gostaria de salientar ainda que neste estudo das performances dos bateristas nas músicas elencadas no presente capítulo, ficou claro também que o gênero do maracatu foi interpretado de maneira distinta das formas padronizadas no instrumento, conforme os exemplos elencados no capítulo 2. Com o foco nas interpretações de Nenê e Márcio Bahia, foi possível notar esta diferença principalmente com relação às variações de levadas e à presença de recursos interpretativos que agregaram novos elementos na execução do maracatu na bateria neste contexto musical, sem, no entanto, perder a identidade rítmica do gênero.

Fazendo uma análise comparativa das interpretações do maracatu nas performances dos bateristas, fica bastante evidente que os músicos procuraram uma forma distinta de expressão no instrumento. Ambos optaram por saídas criativas que, por vezes, camuflaram ou dissolveram totalmente as células características do maracatu. Cito como exemplos a levada de

caráter *dissolvido* de Márcio na seção B de "Ilzinha", e a levada de carácter *fluido* de Nenê na seção A de "Maracatu", com sua batida de forma sutil nos tambores da bateria no *padrão-guia* da alfaia. As análises também mostraram que ambos os bateristas apresentaram execuções que, mesmo divergindo de uma performance padronizada, remeteram muito inventivamente aos timbres e aos sons dos instrumentos de percussão do maracatu de baque virado, como a alfaia e a caixa-de-guerra. Dou prosseguimento a este capítulo abordando na próxima seção as análises das interpretações destes bateristas com relação ao gênero do baião.

5.3 Interpretação do baião na bateria no repertório selecionado de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal

Trago agora as análises da interpretação do baião na bateria que são provenientes dos discos *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti e *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal. Do primeiro álbum, analiso a performance do baterista Nenê na faixa "Loro" (Egberto Gismonti). Do segundo, estudo o fonograma "Taynara" (Hermeto Pascoal), que conta com a bateria de Márcio Bahia. Como referências rítmicas nesta investigação, me apoio nos padrões de baião tradicionalmente executados pelos instrumentos de percussão como o zabumba e o triângulo, e nas considerações sobre o *padrão-guia* do gênero (apresentadas no capítulo 2).

5.3.1 Análise de "Loro" (Egberto Gismonti) com Nenê na bateria

"Loro"[232] é a faixa que abre o álbum *Em Família* [233] de Egberto Gismonti lançado em 1981. Além do baterista Nenê, nesta gravação estão presentes Egberto Gismonti no piano, Zeca Assumpção no baixo acústico e Mauro Senise na flauta. O arranjo da música se desenvolve ritmicamente entorno do gênero do baião, em compasso binário (2/4), com andamento por volta de ♩=120, com exceção da parte final. Levando em consideração a melodia, o tema é apresentado em duas partes que chamei de seções A e B. Estes dois blocos se repetem conjuntamente ao longo da gravação (A2, B2, A3, B3) e antecedem o improviso de piano que é executado na forma da música. Após o solo, acontece a reexposição do tema (A4, B4) que segue, na repetição, para as últimas seções (A5, B5) onde a melodia é tocada progressivamente

[232] Para escutar a faixa "Loro" acesse: EGBERTO GISMONTI. EM FAMÍLIA-1981. FULL ALBUM. LORO. Disponível em: <https://youtu.be/F_zNcQ43aZA?t=4>. Acesso em: 2 jul. 2021.
[233] Créditos do álbum. Acesse: Discogs home page. Disponível em: <https://www.discogs.com/Egberto-Gismonti-Em-Fam%C3%ADlia/release/3861770>. Acesso em:12 jun. 2019.

em modo ralentando até chegar em um andamento bem lento no compasso final. Esquematicamente nesta gravação a estrutura formal de “Loro” é a seguinte (Quadro 14):

SEÇÃO	MINUTOS
A	0:02 – 0:22
B	0:23 – 0:38
A2	0:39 – 0:58
B2	0:59 – 1:14
A3	1:15 –1:35
B3	1:36 – 1:52
Solo	1:53 – 3:38
A4	3:39 – 3:57
B4	3:58 – 4:13
A5	4:14 – 4:38
B5	4:39 – 5:27

Quadro 14: Seções de *Loro* do álbum *Em Família* de Egberto Gismonti e sua localização em minutos na faixa.

Na presente análise, foco nas seções A, B, A2, B2 e A3 pois nelas estão os exemplos mais marcantes da intepretação do baião na performance de Nenê. Na introdução de “Loro”, após o primeiro ataque da bateria (bumbo e prato), juntamente com o acorde inicial do piano (apoiado pelo contrabaixo); Nenê inicia o tema da seção A com uma levada de baião que mescla elementos do xaxado. A concepção rítmica desta interpretação consiste em executar pés e mãos simultaneamente, mas com padrões distintos que se complementam, conforme detalharei a seguir. A performance do baterista, destacada na Figura 181, funciona como uma espécie de levada base da seção A, mas que apresenta pequenas variações interpretativas ao longo deste trecho e da seção B (ver partitura de “Loro” nos anexos).

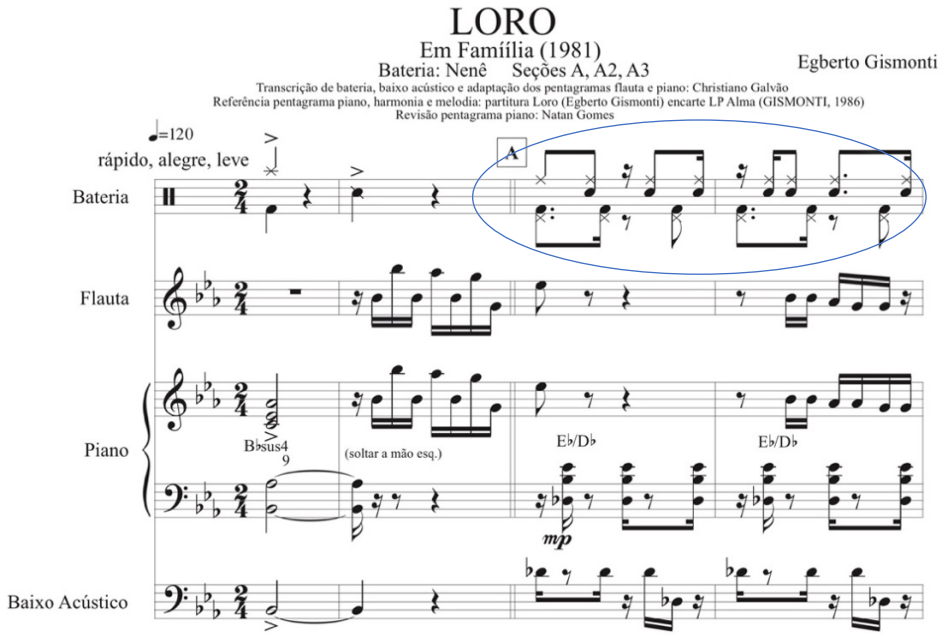


Figura 181: Introdução da seção A de "Loro" (0:02) do álbum *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti. Destaque para a bateria de Nenê. Adaptação[234] dos pentagramas piano, flauta e transcrição de bateria e baixo acústico do autor.

Com relação ao subgênero do baião, a base rítmica da levada de Nenê se apoia em um dos padrões do xaxado executados pelo zabumba (maceta), conforme visto no primeiro capítulo. No entanto, ela não é uma adaptação propriamente dita. Na performance de Nenê, a célula do xaxado (colcheia pontuada, semicolcheia, pausa de colcheia e colcheia) é executada em uníssono pelo bumbo e *hi-hat* com pé. Por outro lado, as mãos também tocam em conjunto, mas com outra frase rítmica, resolvida em dois compassos, no sentido de preencher os espaços deixados pela subdivisão dos pés. É interessante notar que a célula tocada pela caixa e pelo prato de condução no primeiro compasso se relaciona com a execução do *bacalhau* no xaxado (em destaque na Figura 182). Do ponto de vista da performance, esta levada requer um nível de atenção e coordenação por parte do baterista, pois os pés e as mãos tocam frases distintas com somente um ponto de sobreposição dos membros superiores e inferiores (1º tempo do compasso). Um outro detalhe é que a sonoridade desta interpretação, utilizando caixa e prato de condução, imputa uma timbragem mais aberta, proporcionando um caráter mais "solto" na levada de bateria nas seções A e B de "Loro".

[234] As adaptações dos pentagramas piano e flauta foram feitas a partir da referência de melodia e harmonia da partitura de "Loro" do álbum *Alma* de Egberto Gismonti (GISMONTI, 1986).

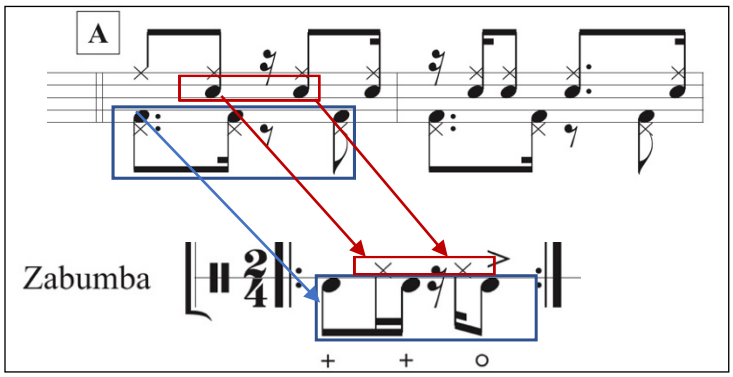


Figura 182: Levada de baião/xaxado na bateria de Nenê na seção A de "Loro". Relação dos pés e mãos com a levada de zabumba no xaxado (maceta e *bacalhau*). Transcrição de bateria do autor.

Esta concepção de interpretação do baião/xaxado na bateria, executando pés e mãos em uníssono, tende a dar uma maior atividade rítmica na performance do pé esquerdo, fazendo com que este membro toque outras subdivisões, diferentemente de uma simples marcação de única nota por vez (nos tempos ou nos contratempos). Segundo Guilherme Marques Dias (2013, p.96), este é um tipo de performance com uso melódico do pé esquerdo na bateria na abordagem de gêneros nordestinos no instrumento. Conforme já visto nas transcrições do capítulo 4, Nenê utilizou semelhante interpretação em várias gravações anteriores com Hermeto Pascoal, como por exemplo, nas faixas "Gaio da Roseia" (*A Música Livre de Hermeto Pascoal,* 1973), "Suíte Norte Sul Leste Oeste" (*Zabumbê-Bum-Á*, 1979), "Forró em Santo André" (*Hermeto Pascoal ao vivo Montreux Jazz Festival*, 1979), entre outras. Um outro ponto que gostaria de destacar é que esta concepção de tocar o *hi-hat* com pé mais ativamente (conforme a interpretação de Nenê em "Loro" e nos registros elencados) pode ser verificada também na performance do baterista Airto Moreira na faixa "Síntese" do álbum *Quarteto Novo* de 1967, como também visto no capítulo anterior. Inclusive, recorrendo novamente a Dias (2013), este é um dos aspectos distintivos do estilo de Airto Moreira em meados dos anos 1960 no que diz respeito à forma que o baterista utilizava o *hi-hat* com pé "tanto nas situações de acompanhamento quanto nas situações de solo" (DIAS, 2013, p.58). As performances de Nenê (1) em "Loro" (1981) e de Airto (2) em "Síntese" (1967) estão ilustradas na Figura 183:

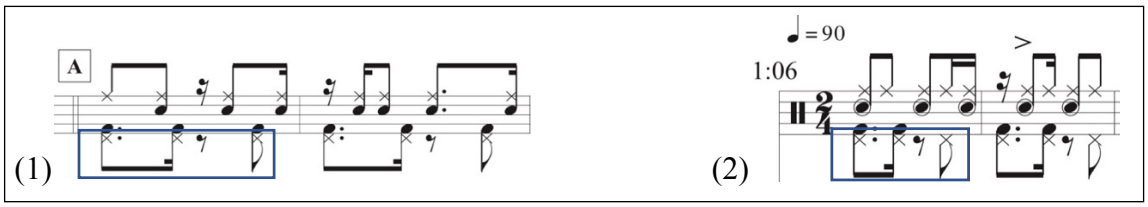


Figura 183: (1) Performance de Nenê na seção A de "Loro" do álbum *Em Família* (1981) utilizando o *hi-hat* com pé no padrão de xaxado; e (2) interpretação de Airto Moreira na faixa "Síntese" (1:06) no álbum *Quarteto Novo* (1967) utilizando o mesmo padrão rítmico no pé esquerdo. Transcrição do autor.

No início da seção B, há uma mudança na textura sonora e na parte rítmica da levada de baião/xaxado. Neste trecho (0:23), Nenê mantém o bumbo e *hi-hat* com pé em uníssono, mas com uma variação do padrão (colcheia pontuada, semicolcheia, pausa de semicolcheia e colcheia pontuada). Com as mãos, o baterista passa a acentuar nos tambores da bateria este mesmo padrão dos pés, produzindo uma espécie de "melodia" descendente (tom-tom agudo seguido do tom-tom grave), intercalando esta frase com toques sutis na caixa (notas fantasmas). Os acentos da bateria são acompanhados pelo baixo acústico durante este trecho, o que reforça o novo padrão rítmico da levada. Com relação ao timbre, essa interpretação de baião/xaxado na bateria, utilizando os tambores e a caixa no fraseado, fica mais preenchida ritmicamente do que a performance de Nenê na seção A, como visto anteriormente. O trecho descrito e a relação da levada de bateria com a performance do baixo acústico estão em destaque na Figura 184.

Figura 184: Seção B de "Loro" (0:22). Destaque para a bateria de Nenê e a relação da levada com o baixo acústico. Adaptação dos pentagramas piano, flauta e transcrição de bateria e baixo acústico do autor.

Esta variação do padrão do xaxado se relaciona novamente com a execução do zabumba neste subgênero. Ao invés de reproduzir somente a célula rítmica de timbre grave do referido tambor no bumbo da bateria e o som seco do *bacalhau* na caixa (como na levada da seção A), na seção B, Nenê mescla as sonoridades do zabumba (maceta e *bacalhau*) no novo padrão tocado em uníssono pelos pés e com os acentos nos tambores (Figura 185).

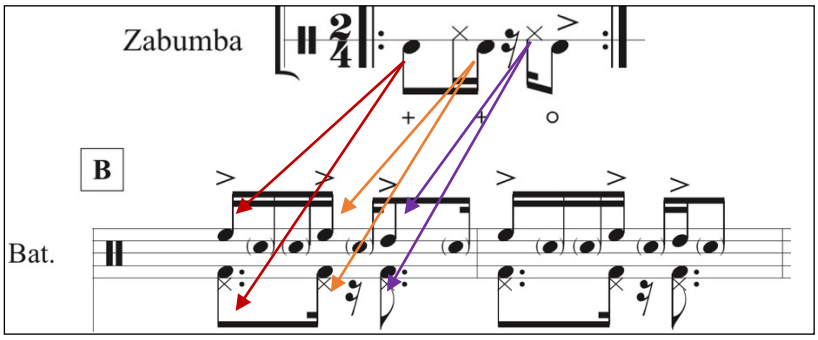


Figura 185: Relação do zabumba no xaxado (maceta e *bacalhau*) com a variação de levada de baião/xaxado na bateria de Nenê na seção B de "Loro". Transcrição de bateria do autor.

Esta mesma ideia de levada é reproduzida ao longo da seção A2, mas como uma pequena variação na execução das mãos que consiste em manter a subdivisão de semicolcheia em todo compasso, intercalando os acentos com toques sutis de notas fantasmas na caixa (Figura 186).

Figura 186: Seção A2 de "Loro" (0:39). Destaque para a bateria de Nenê. Adaptação dos pentagramas piano, flauta e transcrição de bateria e baixo acústico do autor.

A levada da seção B2 é uma variação da performance de Nenê na seção A, com a diferença da execução da caixa no 2º tempo do segundo compasso, onde o baterista toca esta peça com um toque múltiplo (Figura 187).

Figura 187: Seção B2 de "Loro" (0:59). Destaque para a bateria de Nenê e execução do toque múltiplo na caixa. Adaptação dos pentagramas piano, flauta e transcrição de bateria e baixo acústico do autor.

Finalizo esta análise com foco na seção A3 de "Loro". No início deste trecho, ao invés de continuar sua performance da seção B2, Nenê opta por não tocar uma levada completa até um determinado momento. De acordo com a transcrição da Figura 188, entre os compassos 75 e 82, o baterista mantém uma base rítmica com bumbo e *hi-hat* com pé no padrão do xaxado, enquanto percute um rulo contínuo no prato de condução, produzindo um esvaziamento da levada e criando uma certa tensão com relação ao próximo ritmo que virá em seguida.

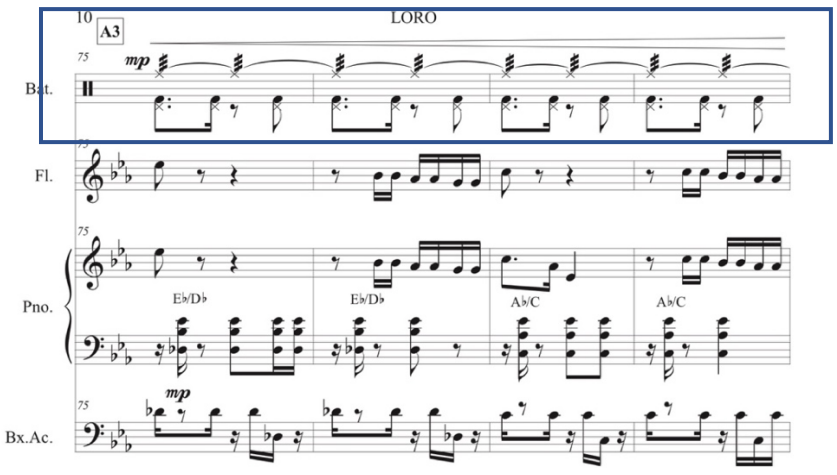


Figura 188: Seção A3 de "Loro" (1:15 - 1:24). Destaque para a bateria de Nenê. Adaptação dos pentagramas piano, flauta e transcrição de bateria e baixo acústico do autor.

A partir do compasso 84 (Figura 189), Nenê toca uma levada de baião com o *padrão-guia* do gênero no bumbo (colcheia pontuada e semicolcheia), enquanto a caixa executa uma célula contínua de semicolcheias, percutindo um rulo de pressão na segunda nota de cada grupo. Esta interpretação do baião na bateria, de certa forma, eleva a dinâmica neste trecho do arranjo de "Loro" (1:25 na gravação).

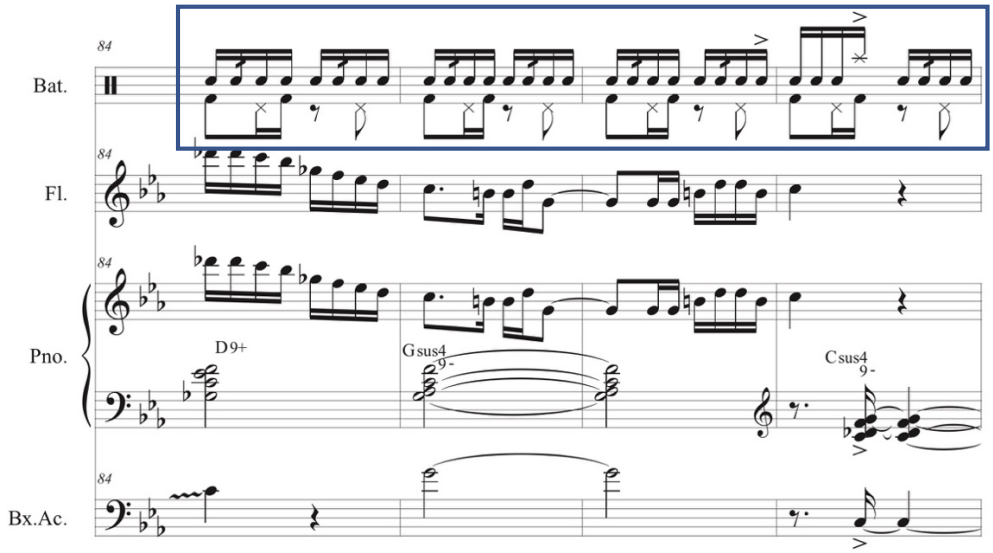


Figura 189: Levada de baião com caixa na seção A3 de "Loro" (1:25 - 1:28). Destaque para a bateria de Nenê. Adaptação dos pentagramas piano, flauta e transcrição de bateria e baixo acústico do autor.

Observando este trecho transcrito da seção A3 entre os compassos 75 e 86 (conforme as Figuras 188 e 189), é possível perceber além da já mencionada tensão, um crescimento de dinâmica e intensidade rítmica na levada de baião, ou seja, uma certa intensificação (MONSON,1996, p.139) na performance de Nenê. Isto se deve, principalmente, pela execução das mãos no momento da transição entre o rulo no prato de condução e a levada de caixa.

Dando continuidade ao estudo da interpretação do gênero do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira, passo agora para a análise da performance de Márcio Bahia na gravação de "Taynara" (Hermeto Pascoal).

5.3.2 Análise de "Taynara" (Hermeto Pascoal) com Márcio Bahia na bateria

Sexta faixa do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003), "Taynara"[235] é um tema de Hermeto Pascoal composto originalmente em 1977 sob o título de "Jegue"[236] (SANTOS NETO, 1997). Neste registro participaram Hermeto Pascoal (escaleta), Márcio Bahia (bateria), Itiberê Zwarg (baixo), André Marques (piano elétrico), Vinicius Dorin (sax soprano e tenor) e Joana Queiroz (clarinete).

Segundo a partitura original de Hermeto Pascoal, preparada e gentilmente cedida ao autor pelo músico Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 1977), "Taynara" ("Jegue) é um baião escrito na fórmula de compasso 7/4 em andamento rápido (♩=200). Respeitando a fonte e a notação do compositor, optei por manter esta escrita na transcrição da faixa mesmo que a notação da bateria ficasse um pouco distinta. Deste modo, a subdivisão do baião (que em andamentos moderados tem como base a semicolcheia) nesta transcrição passa para a figura da colcheia (no sentido dobrado). Somente a título de ilustração, elenco nas Figuras 190 e 191 a mesma levada de Márcio Bahia em "Taynara" com dois tipos diferentes de escrita (alternativa e original), mas com mesmo resultado sonoro, mantendo o andamento da gravação (230 bpm).

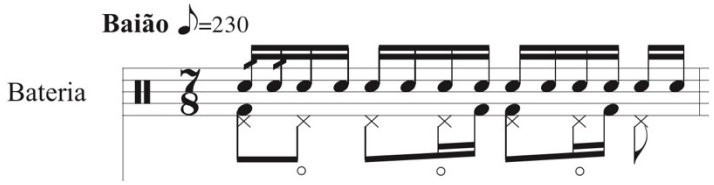


Figura 190: Transcrição da bateria de Márcio Bahia em "Taynara" na escrita alternativa na fórmula de compasso 7/8 e andamento ♪=230 . Subdivisão de semicolcheia. Transcrição do autor

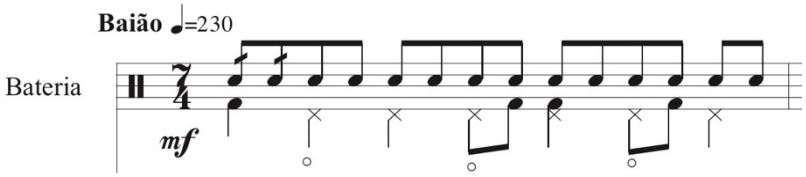


Figura 191: Transcrição da bateria de Márcio Bahia em "Taynara" a partir da escrita original da composição de Hermeto Pascoal na fórmula de compasso 7/4 (sentido dobrado). Subdivisão de colcheia. Transcrição do autor.

[235] Para escutar a faixa "Taynara", acesse: HERMETO PASCOAL E GRUPO-MUNDO VERDE ESPERANÇA-TAYNARA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h5l-FpWxia0>. Acesso em: 7 jul. 2021.
[236] Segundo a partitura original de Hermeto Pascoal o tema composto em 1977 tem o título de "Jegue". Na gravação do disco *Mundo Verde Esperança* de 2003, a mesma composição aparece como "Taynara".

Com relação a forma de “Taynara”, a música pode ser entendida basicamente em quatro partes intituladas A, B, C e D, além da seção de improvisos (Solos). Após uma introdução de quatro compassos, a melodia é apresentada na seção A, trecho onde a harmonia permanece a mesma durante toda seção. As variações, tanto rítmicas quanto harmônicas, estão nas partes B, C e D, tendo sempre como base o baião em 7/4. Após os solos, a música volta para a seção A, sem repetição, seguindo na forma do tema até a seção B2, na qual há o pulo para Coda. O tema é finalizado neste trecho com um acento forte em *staccato* na primeira nota do 1º tempo do último compasso. Como o baterista Márcio Bahia executa distintas levadas nas seções do arranjo, dividi a forma de “Taynara” da seguinte maneira: A, A’, B, C, D, Solos, A2, B2 e Coda (Quadro 15).

SEÇÃO	MINUTOS
Introdução	0:00 - 0:06
A	0:07 - 0:37
A’	0:37 - 1:08
B	1:09 - 1:23
C	1:24 - 1:37
D	1:38 - 2:08
Solos	2:09 - 2:57
A2	2:58 - 3:28
B2	3:29 – 3:55
Coda	3:56 – 3:58

Quadro 15: Seções de “Taynara” do álbum *Mundo Verde Esperança* de Hermeto Pascoal e sua localização em minutos na faixa.

Com relação a esta análise, coloco meu foco nas levadas de baião de Márcio Bahia nas seções Introdução, A, A’, B, C e D. Na parte introdutória de “Taynara”, Márcio já apresenta a levada base de baião em 7/4 que ele executará na seção A, em parte da seção A’ e após os quatro primeiros compassos da seção D. Esta interpretação é ilustrada em destaque na Figura 192.

Figura 192: Introdução do baião em 7/4 da faixa "Taynara" (♩=230) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal. Bateria: Márcio Bahia. Adaptação[237] dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria do autor.

Com dito anteriormente, a melodia é apresentada no início da seção A, na qual o piano marca ritmicamente com acordes os sete tempos do compasso. Neste trecho, Márcio dá continuidade à interpretação de baião em 7/4 da introdução, só que agora de maneira mais constante até a mudança da sua execução na seção A'. A levada percutida pelo baterista consiste em tocar o baião na referida métrica com o bumbo (destaque laranja), marcando a célula rítmica tradicional do gênero (*padrão-guia*), e a caixa (destaque amarelo), tocando colcheias com mãos alternadas. Um detalhe na execução da caixa é o toque múltiplo nas duas primeiras notas do 1º tempo e o acento deslocado na segunda colcheia do 3º tempo do compasso (Figura 193).

[237] As adaptações dos pentagramas de piano e baixo foram feitas a partir da referência de harmonia e melodia proveniente da partitura de "Jegue" (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (SANTOS, NETO, 1977).

Figura 193: Trecho da seção A de "Taynara" (♩=230). Destaque para a levada de baião em 7/4 (0:12) na performance de Márcio Bahia. Adaptação dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria do autor.

Ainda com o foco nesta levada, gostaria de destacar um elemento interessante no que diz respeito à execução do *hi-hat* com pé. Ao tocar o baião em 7/4, Márcio Bahia poderia usar esta peça somente na marcação dos contratempos, respeitando a quebra do compasso ímpar. No entanto, o baterista optou por marcar estes tempos com uma abertura do *hi-hat* com pé, fechando esta peça imediatamente no tempo seguinte[238]. Levando em consideração que a levada de baião se resolve em dois compassos de 7/4, a abertura do *hi-hat* com pé cai nos tempos pares (2º, 4º ,6º) no primeiro compasso, e nos ímpares (1º, 3º, 5º, 7º) no segundo. Este efeito sonoro causa uma impressão curiosa. Em determinado momento, o som do *hi-hat* com pé aberto

[238] Este efeito é obtido percutindo o calcanhar na base da sapata da máquina de *hi-hat* para produzir o som aberto, e pisando nela imediatamente depois para se obter o som fechado dos pratos. Segundo Leonardo Pagani (2019, p.13), esta técnica é denominada de *splashed hi-hat with foot* ou ainda de abertura e fechamento do contratempo com o pé (PAGANI, 2019, p.19).

está nos contratempos (como na levada tradicional de baião) e em outro está nos tempos fortes do compasso (destaques da Figura 194). Esta interpretação transcorre durante toda a seção A.

Figura 194: Destaque do *hi-hat* com pé na levada de baião em 7/4 na performance de Márcio Bahia (0:12) na seção A de "Taynara". Adaptação dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria do autor.

Nos oito primeiros compassos da seção A' há uma mudança de execução do baião na performance do baterista (0:37 - 0:52). Apesar da melodia e da harmonia serem as mesmas da seção anterior, Márcio não repete sua interpretação neste trecho, utilizando agora bumbo, *hi-hat* com pé, caixa e prato de condução. Ele alterna a levada com momentos em que acentua, com o bumbo e o prato de ataque, parte da melodia do tema, conforme ilustrado nos destaques da Figura 195.

Figura 195: Seção A' de "Taynara". Destaque para performance do baterista Márcio Bahia (0:37 - 0:44) e acentos com a melodia. Adaptação dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria do autor.

A partir do compasso 24 da transcrição de “Taynara” (0:41 na gravação), é possível detectar uma levada de baião em 7/4 utilizando elementos do xaxado com os pés e mãos em uníssono, porém com padrões distintos: o bumbo e *hi-hat* com pé na célula do xaxado, e caixa e prato de condução tocando nos espaços deste padrão (Figura 196).

Figura 196: Levada de baião/xaxado na seção A’ de “Taynara”. Destaque para performance do baterista Márcio Bahia (0:41). Adaptação dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria do autor.

Interessante notar que esta performance se assemelha com a levada de baião/xaxado do baterista Nenê em “Loro” do álbum *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti, analisada na subseção anterior. No caso de Márcio Bahia, ele transporta a execução de xaxado do compasso binário para a fórmula de compasso 7/4. Esta relação é ilustrada nas Figuras 197 e 198, onde o padrão dos pés está em destaque na cor azul e o das mãos na cor laranja.

Figura 197: Levada de baião/xaxado em 7/4 (♩=230) na performance do baterista Márcio Bahia na seção A’ de “Taynara do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor.

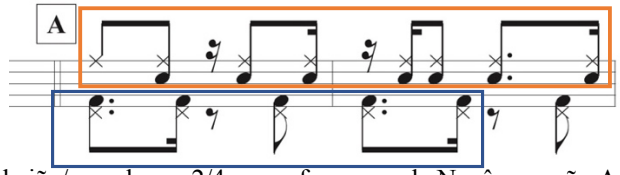


Figura 198: Levada de baião/xaxado em 2/4 na performance de Nenê na seção A de “Loro” do álbum *Em Família* (1981) de Egberto Gismonti. Transcrição do autor.

Este baião/xaxado em 7/4 na bateria com pés e mãos em uníssono vai até o final do oitavo compasso da seção A’. A partir de 0:53 na gravação, Márcio retoma a levada base de

baião da seção A, utilizando a caixa como elemento de condução e a abertura do *hi-hat* com pé nos tempos pares e ímpares.

Na seção B de "Taynara" (1:09 - 1:23), é apresentado um segundo motivo melódico que é contrastado com diversos acentos rítmicos executados em uníssono pelo piano, pelo baixo e pela bateria (ver transcrição nos anexos). Esta mesma melodia se repete na seção C, mas com mudanças na harmonia (inclusão de acordes diminutos), na execução do baixo (nota pedal na tônica de Lá maior) e na levada da bateria. Neste trecho da gravação (1:24 - 1:37), Márcio executa uma levada de baião em 7/4 com bumbo e *hi-hat* com pé, fazendo a célula rítmica característica do gênero (destaque amarelo), prato de condução marcando os tempos fortes, e a caixa fazendo algumas variações que antecedem as frases do bumbo. Um detalhe é que a execução da caixa dialoga, em alguns momentos, com a subdivisão da melodia (destaque laranja). Estes exemplos estão em na Figura 199 que ilustra os três primeiros compassos da seção C.

Figura 199: Seção C de "Taynara". Destaque para performance de baião do baterista Márcio Bahia (1:24- 1:31). Adaptação dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria do autor.

Na seção D, entre 1:38 e 2:08 da gravação, tem-se um último motivo melódico antes dos improvisos. Nos quatro primeiros compassos deste trecho não há bateria, somente a marcação do piano com acordes em *staccato* nos tempos ímpares do primeiro compasso, nos pares do segundo e a célula rítmica do baixo. A bateria entra logo em seguida (1:45) executando a mesma levada de baião em 7/4 da seção A, seguindo até o final da seção D. Nessa interpretação, como visto anteriormente, o baterista executa a abertura do *hi-hat* com pé nos tempos pares do primeiro compasso e nos ímpares do segundo. Desse modo, no compasso, o som do *hi-hat* com pé tocado nos tempos pares é complementado pelos acordes do piano nos tempos ímpares e vice-versa. Isso proporciona ao ouvinte uma sensação de marcação de todos os sete tempos fortes do compasso 7/4, só que esta função é divida entre o piano e a bateria. Essa interação é ilustrada pelas setas na Figura 200. Um outro ponto que gostaria de elencar nesta performance de Márcio é que a execução dos acentos da caixa (destaque em laranja) dialoga novamente com a melodia, sendo que, desta vez, de forma mais acentuada e constante do que na seção anterior.

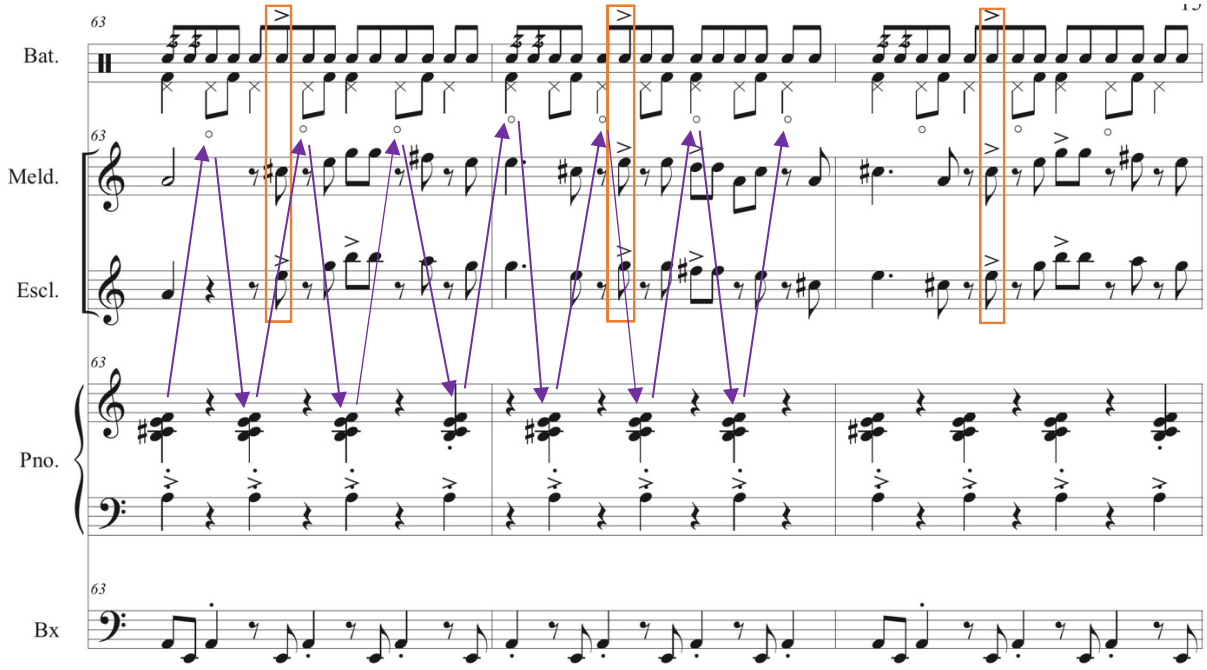


Figura 200: Trecho da seção D de "Taynara" (1:52 - 2:03) com a performance do baterista Márcio Bahia. Relação da abertura do *hi-hat* com pé com o piano, e dos acentos da caixa com a melodia. Adaptação dos pentagramas piano, baixo, escaleta e transcrição de bateria do autor.

Sob uma perspectiva mais ampla, focando na performance do baterista Márcio Bahia em "Taynara", é possível resumir sua interpretação de baião em 7/4 em três levadas distintas: (1) baião tocado com mãos alternadas na caixa, incluindo toque múltiplo nas duas primeiras notas e abertura do *hi-hat* com pé nos tempos pares e ímpares nos compassos; (2) baião/xaxado com pés e mãos em uníssono, mas com padrões diferentes que se complementam

fazendo uso melódico do *hi-hat* com pé na levada (DIAS, 2013, p.96); (3) execução de baião com bumbo no padrão básico, frases de caixa e marcação no prato de condução. Abarco estes exemplos na Figura 201.

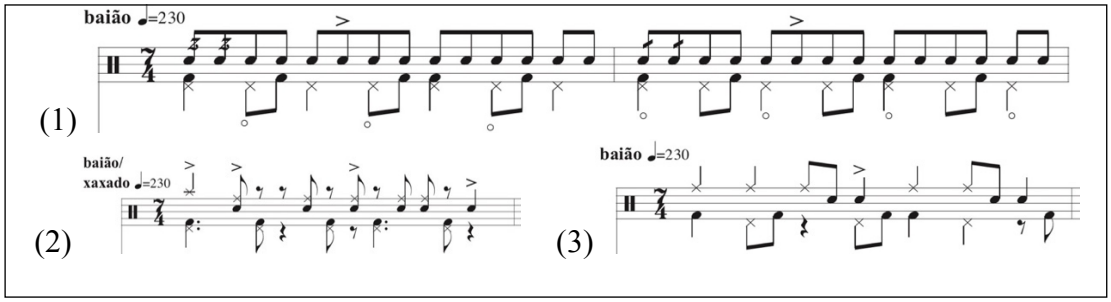


Figura 201: Resumo de três levadas de baião (xaxado) em 7/4 na performance do baterista Márcio Bahia em "Taynara" do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor.

Do ponto de vista da estrutura rítmica das levadas de baião analisadas neste capítulo, posso pensar que os exemplos elencados, tanto na performance de Márcio Bahia em "Taynara" (caixas vermelhas das Figuras 203 e 205), quanto na de Nenê em "Loro" (caixa azul da Figura 203), dialogam com os padrões referências do baião e do xaxado, principalmente na execução do zabumba. Ou seja, estas performances têm como base o que chamei de *padrão-guia* dos referidos gênero e subgênero (destaques amarelos das Figuras 202 e 204). Neste sentido, posso entender ainda que estas intepretações possuem um carácter ritmicamente "sólido" (MONSON, 1996, p.55) nas levadas de baião e xaxado por não se afastarem em demasia da estrutura básica do gênero, de acordo com as Regras Formais e Técnicas de Franco Fabbri (1980, p.3) na definição de gênero musical. As performances e as relações com os *padrões-guias* e instrumentos de percussão estão nos destaques das Figuras 202, 203, 204 e 205.

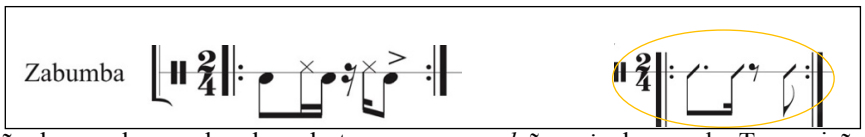


Figura 202: Padrão de xaxado no zabumba e destaque para o *padrão-guia* do xaxado. Transcrição do autor.

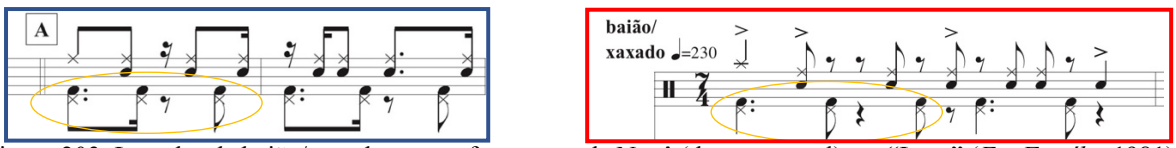


Figura 203: Levadas de baião/xaxado nas performances de Nenê (destaque azul) em "Loro" (*Em Família,*1981), e de Márcio Bahia (destaque vermelho) em "Taynara" (*Mundo Verde Esperança,* 2003) com destaque para o *padrão-guia* no bumbo. Transcrição do autor.

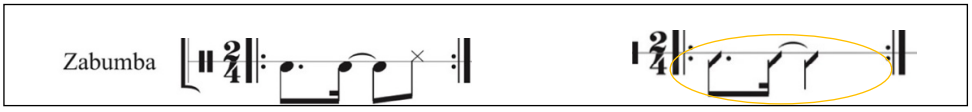


Figura 204: Padrão de baião no zabumba e *padrão-guia* do baião. Transcrição do autor.

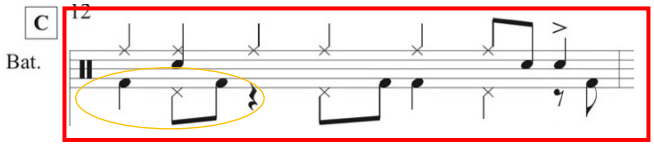


Figura 205: Levada de baião em 7/4 na performance do baterista Márcio Bahia na seção C de "Taynara" (*Mundo Verde Esperança,* 2003) com destaque para o *padrão-guia* no bumbo. Transcrição do autor.

Não obstante, foi possível notar que as performances de baião analisadas agregaram diversos elementos interpretativos que enriqueceram ritmicamente as levadas. Cito como exemplo, o uso de toque múltiplo e os acentos deslocados da caixa no baião tocado por Márcio na seção A de "Taynara" (destaque vermelho da Figura 206), bem como a acentuação nos tambores da bateria da célula rítmica executada pelos pés, intercalando esta frase com notas fantasmas na caixa, no baião/xaxado tocado por Nenê na seção B "Loro" (destaque azul).

Figura 206: Levadas de baião em 7/4 com caixa na performance de Márcio (destaque vermelho) em "Taynara" (*Mundo Verde Esperança,* 2003) e de baião/xaxado com tambores na execução de Nenê (destaque azul) em "Loro" (*Em Família,* 1981). Transcrição de bateria do autor.

Por fim, um outro ponto de interesse na performance de Márcio Bahia em "Taynara" é que suas interpretações de baião na bateria foram todas transpostas para a fórmula de compasso 7/4, o que não é muito comum já que o baião é tradicionalmente estruturado e tocado em compasso binário. Todavia, este fato é de certa forma recorrente no repertório de Hermeto Pascoal e de Egberto Gismonti, conforme visto no capítulo 4 através do levantamento das performances de seus bateristas entre 1965 e 2003. Dentre algumas delas, posso abarcar as interpretações de Zé Eduardo Nazário no baião em 7/4 da faixa "Nó Caipira" de Egberto Gismonti (*Nó Caipira*, 1978), Alfredo Dias Gomes, tocando uma levada baseada no baião em 7/8 em "Música das Nuvens e do Chão" do disco *Cérebro Magnético* (1981) de Hermeto Pascoal, e do próprio Márcio Bahia, no final da fase da "Escola Jabour" (BERGAMINI, 2014, p.3), na faixa "Depois do Baile" do álbum *Festa dos Deuses* (1992) de Hermeto Pascoal. Além de "Taynara", outros exemplos de baião na bateria em compassos ímpares podem ser notados no disco *Mundo Verde Esperança* (2003) como em "Ilzinha" (trechos de baião em 7/8 e 5/8) e "Camila" (trecho de baião em 3/4). Dito isto, sigo para as duas últimas análises do capítulo que contemplam o gênero musical do frevo.

5.4 Interpretação do frevo na bateria no repertório selecionado de Hermeto Pascoal

As análises das interpretações do frevo nas performances dos bateristas Nenê e Márcio Bahia são provenientes somente da discografia de Hermeto Pascoal. Com relação a Nenê, analiso a faixa "Susto" (Hermeto Pascoal) presente no álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de 1979. Na interpretação de Márcio, investigo a trilha "Renan" (Hermeto Pascoal) do disco *Mundo Verde Esperança* de 2003. Nas análises procuro me apoiar nas referências dos padrões rítmicos tradicionais do frevo tocados pela percussão como caixa, pandeiro e surdo, de acordo com o que foi estudado nos capítulos iniciais desta tese.

5.4.1 Análise de "Susto" (Hermeto Pascoal) com Nenê na bateria

A composição de Hermeto Pascoal intitulada "Susto"[239] é a oitava faixa do álbum *Zabumbê-Bum-Á,* lançado em 1979. Nesta gravação tocaram os seguintes músicos: Hermeto Pascoal (sax, clavinete), Nenê (bateria), Itiberê Zwarg (baixo), Jovino Santos Neto (piano), Cacau (sax) e Pernambuco (pandeiro/percussão).

Com relação ao gênero musical da composição, "Susto" é um frevo interpretado em compasso binário e andamento rápido que varia entre 132 e 174 bpm. Em termos estruturais, o tema pode ser dividido nas seguintes seções: Introdução, A, A2, B, A3, A4, C e D. A música começa com uma introdução de 27 compassos onde os instrumentos vão surgindo gradativamente na execução da base rítmica do frevo. O primeiro a tocar é o reco-reco, depois vem a bateria, o baixo, o pandeiro e finalmente o piano. A melodia principal é tocada na seção A e nas repetições A2, A3 e A4, só que em diferentes andamentos, como mostrarei mais adiante. O segundo motivo melódico é apresentado na seção B. Na seção C, não há uma melodia, mas sim um trinado de dois compassos na nota Ré e na nota Sol, e nos dois compassos seguintes, apoiado em uma harmonia parada no acorde de Ré maior com sétima. Este trecho é acompanhado pela base rítmica (bateria e pandeiro). Nos quatro últimos compassos desta seção, saem todos os instrumentos ficando somente o pandeiro executando a célula tradicional do frevo. O tema é finalizado na seção D com uma grande e rápida frase em *legato* tocada somente pelo sax (com repetição neste trecho), sendo correspondida com diversos acentos em uníssono (como um contraponto) pela bateria, pelo piano e pelo baixo, com harmonia livre nestes acentos (ver partitura nos anexos). Dito isto, apresento no Quadro 16 o resumo da forma de "Susto" com as seções e posição em minutos no fonograma:

[239] Para escutar a faixa "Susto", acesse HERMETO PASCOAL-ZABUMBÊ-BUM-Á-SUSTO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lh_iLeW8EnA>. Acesso em: 19 jul. 2021.

SEÇÃO	MINUTOS
Introdução	0:00 – 0:24
A	0:25 – 0:49
A2	0:50 – 1:16
B	1:17 – 1:35
A3	1:36 – 1:58
A4	1:59 –2:21
C	2:22 – 2:31
D	2:33 – 2:58

Quadro 16: Seções de "Susto" do álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal e sua localização em minutos na faixa.

Um ponto curioso que gostaria de levantar é a grande variação de andamento[240] na gravação. De modo geral, o tema se desenvolve nas seções elencadas e, em cada uma delas, a velocidade vai aumentando gradativamente, como pode ser verificado em vários exemplos do repertório de Hermeto Pascoal (SILVA, 2016, p.15). Em alguns casos, porém, o andamento diminui momentaneamente para aumentar em seguida, conforme a mobilidade de tempo na performance retórica apontada por Cook (2013, p.86). Por exemplo, a introdução de "Susto" começa no andamento ♩=132. As seções A e A2 são executadas em ♩=135 e ♩=138, respectivamente. Na seção B, o andamento sobe para ♩=160 e, na parte das frases em tercinas (ver anexos), ele cai para ♩=150. A seção A3 é iniciada em ♩=155, chegando no trecho A4 no andamento ♩=162. No final desta seção, a velocidade vai aumentando nos quatro últimos compassos antecedentes à seção C que é tocada em ♩=174. No último trecho, seção D, o andamento permanece praticamente o mesmo da seção anterior até a finalização do tema.

Como recurso ilustrativo dessa variação de andamento, recorro novamente a uma ferramenta analítica de fonogramas (*Sonic Visualizer*) que detecta com detalhes, de forma mais aproximada possível, os diversos andamentos em cada trecho da gravação. Esta variação é representada pela linha laranja na sequência da Figura 207, onde se vê o fonograma em forma de onda (*wave*) e a posição de tempo na faixa (ver seções no Quadro 16).

[240] É importante salientar que as marcações de andamento nesta análise são referências iniciais aproximadas em cada seção pois o andamento não é estável e constante durante toda a gravação.

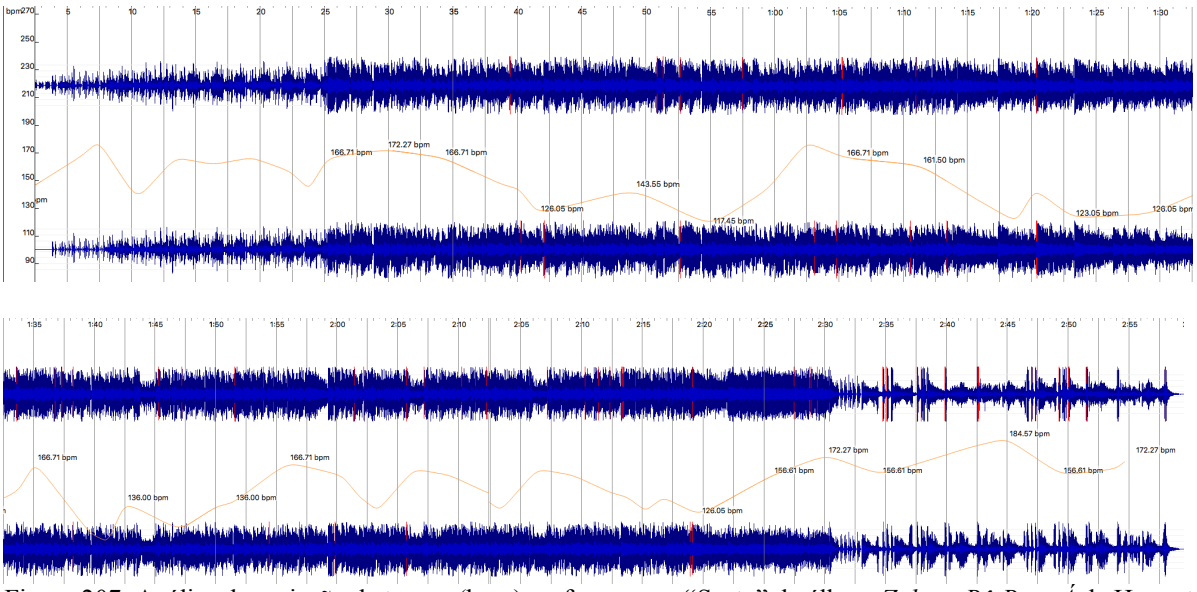


Figura 207: Análise de variação de tempo (bpm) no fonograma "Susto" do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal. Fonte: programa *Sonic Visualizer*.

Com o intuito de sumarizar a análise da variação de tempo na faixa "Susto", abarco no Gráfico 6 os tempos iniciais de cada seção e as diversas mudanças de andamento durante o arranjo, demonstrando a aceleração gradual da performance dos músicos no fonograma.

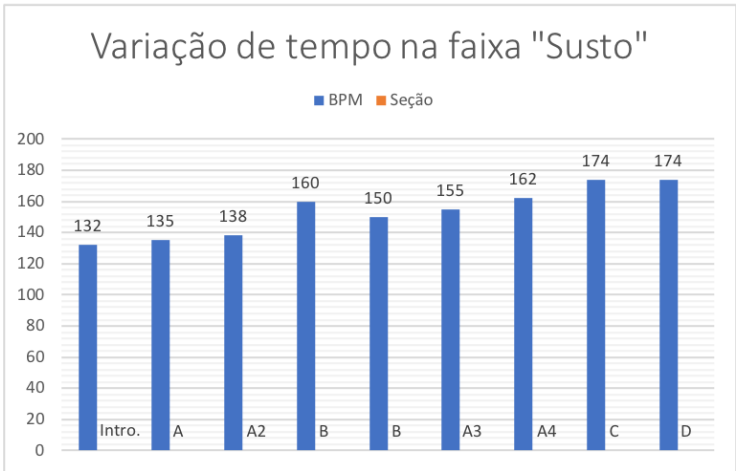


Gráfico 6: Gráfico da variação andamento nas seções do fonograma "Susto" do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal.

Focando agora na performance de Nenê na faixa, destaco sua interpretação na introdução de "Susto". Após os quatro compassos solo do reco-reco tocando o padrão característico do pandeiro no frevo (uma colcheia e duas semicolcheias), o baterista executa uma levada baseada no frevo utilizando caixa, *hi-hat* fechado e bumbo. Esta interpretação deixa o resultado sonoro com uma dinâmica mais leve, pois Nenê não toca um frevo tradicional, que normalmente, executa todas as notas na caixa. Um outro ponto a favor dessa dinâmica é os instrumentos entrarem gradativamente neste trecho. Após os quatro compassos da bateria, surge a linha de baixo que é seguida pelo pandeiro e pelos acordes do piano. Inclusive, a célula deste

instrumento sumariza os acentos do padrão tradicional do frevo, que são executados pela caixa. Os 27 compassos da introdução deixam um clima de suspense que antecede a repentina entrada da melodia na seção A. Para ilustrar este trecho, abarco na Figura 208 a transcrição dos 13 primeiros compassos de "Susto", com a entrada sequencial da percussão, bateria, baixo e piano, com destaque para as levadas de bateria de Nenê.

Figura 208: Trecho da introdução de "Susto" do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal. Destaque para a levada de bateria de Nenê. Adaptação[241] dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Com um olhar mais detalhado na performance de Nenê na introdução, gostaria de destacar alguns pontos de interesse. Durante este trecho, ele toca uma levada que remete ao frevo, na qual os acentos tradicionais do gênero são tocados no *hi-hat* fechado e na caixa. Um

[241] As adaptações dos pentagramas piano e baixo foram feitas a partir da referência de harmonia da partitura "Susto" (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 1979).

outro detalhe importante é que o baterista mantém a subdivisão característica de semicolcheia, mas de forma diferente. Ao invés de tocar este padrão somente na caixa, como na tradição, Nenê percute a célula rítmica distribuindo entre o *hi-hat* fechado e a caixa com toques leves (notas fantasmas). O bumbo, por sua vez, percute prioritariamente no 2º tempo do compasso, remetendo à execução do som aberto do surdo no frevo. Na Figura 209, ilustro este exemplo de levada de frevo e a relação com os padrões dos instrumentos de percussão do gênero. Na Figura 210, elenco uma variação dessa levada que utiliza o rulo no 2º tempo.

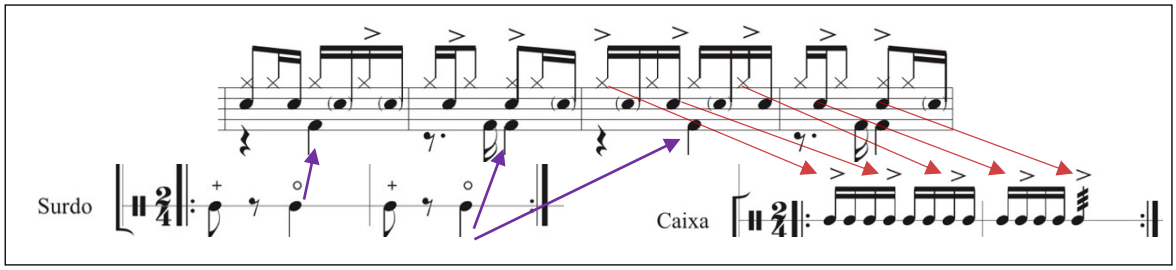


Figura 209: Levada de frevo com *hi-hat* fechado e caixa na performance do baterista Nenê na faixa "Susto" (0:03 - 0:07) do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal e a relação com as células rítmicas da percussão (surdo e caixa) no frevo. Transcrição do autor

Figura 210: Variação da levada de frevo com *hi-hat* fechado, caixa e rulo na performance do baterista Nenê na faixa "Susto" (0:08 - 0:09) do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* de Hermeto Pascoal. Transcrição do autor

Inclusive, esta interpretação de Nenê na introdução de "Susto" dialoga perfeitamente com a célula rítmica executada pelo piano, cujos acordes são tocados em um padrão que sintetiza os acentos do frevo, conforme já mencionado anteriormente. A marcação do piano fica constante neste trecho. Não obstante a performance do baterista apresentar algumas variações, o resultado dessa interação entre o piano e a bateria só reforça a rítmica do gênero. Destaco esta observação na Figura 211.

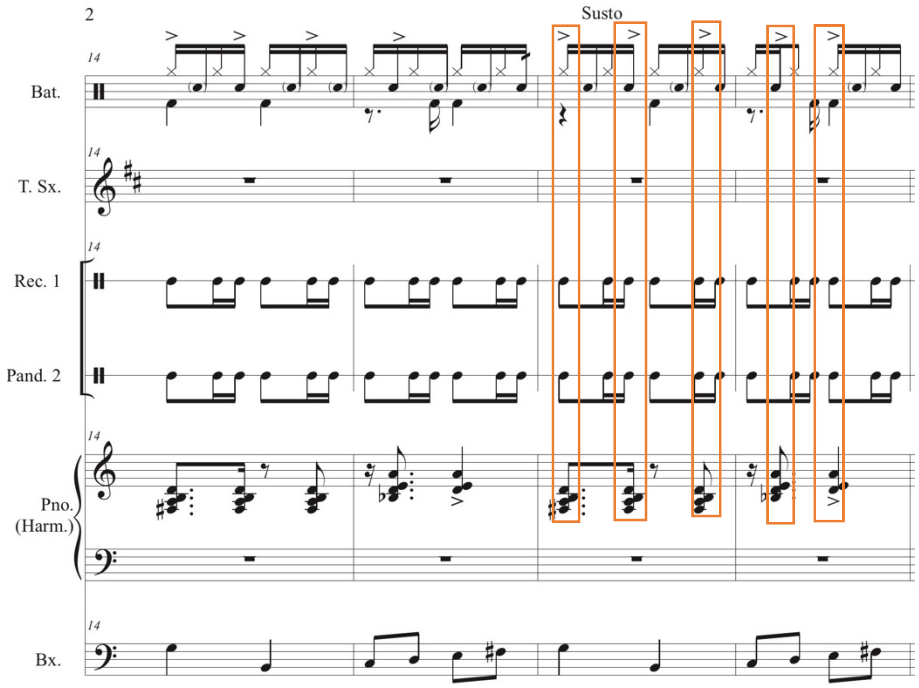


Figura 211: Trecho da introdução de "Susto" (0:13 - 0:16). Destaque para a levada de bateria de Nenê e a rítmica do piano. Adaptação dos pentagramas piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

A seção A inicia repentinamente com a apresentação da melodia. Neste trecho não há uma levada de frevo característica por parte de Nenê. Ao invés disso, o baterista faz uma performance mais livre, menos marcada, interagindo bastante com as células rítmicas da melodia, se aproximando da concepção de baterista melódico (DIAS, 2013, p.52).

Figura 212: Seção A de "Susto" (0:25 - 0:27). Destaque para a levada de bateria de Nenê e a interação com a melodia. Adaptação[242] dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

[242] As adaptações dos pentagramas sax, piano e baixo foram feitas a partir da referência de harmonia e melodia da partitura "Susto" (Hermeto Pascoal) preparada por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 1979).

Esta interpretação mais solta de Nenê na seção A se repete, com pequenas variações, nas recapitulações das seções A2, A3 e A4, com o diferencial das mudanças de andamento em cada um destes trechos, ficando cada vez mais rápido a medida que o arranjo se encaminha para o seu final (conforme ilustrado no Gráfico 6).

Uma performance mais tradicional de frevo, com a caixa tocando na subdivisão de semicolcheia com mãos alternadas, acentos característicos e rulo no final da frase, acontece na seção B de "Susto". Neste trecho, Nenê faz esta levada tocando o bumbo no tempo 2, adicionando o rulo de pressão na caixa nas duas primeiras semicolcheias do 2º tempo, finalizando com frases nos tambores da bateria para marcar a passagem no último compasso (destaque da Figura 213).

Figura 213: Seção B de "Susto" (1:17). Destaque para a levada de frevo na performance de Nenê. Adaptação dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Gostaria de destacar um outro detalhe que acontece de forma breve no meio da seção A3. Neste trecho, apesar de Nenê não tocar um frevo tradicional e optar por uma performance mais "solta", o baterista faz uma levada que utiliza o prato de condução e o bumbo no 2º tempo. Mesmo com uma performance extremamente rápida, é possível notar que a célula rítmica do prato remete ao padrão de pandeiro no frevo. É bom frisar que este exemplo pode ser observado também nas seções A, A2 e A4. As Figuras 214 e 215 mostram, respectivamente, o padrão de pandeiro no frevo e a levada de Nenê.

Figura 214. Célula rítmica do pandeiro no frevo. Transcrição do autor.

Figura 215: Trecho da seção A3 de "Susto" (1:46 - 1:48). Destaque para a levada com prato de condução no padrão do pandeiro no frevo na performance de Nenê. Adaptação dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Minha última observação nesta análise está na seção C. Neste trecho, o trinado das notas do sax (Ré e Sol) e a harmonia do piano (parada no acorde de Ré maior com sétima, mas tocando também um trinado) criam uma atmosfera de tensão que é acompanhada pela vigorosa performance de Nenê. Assim como na seção B, aqui o baterista executa uma levada de frevo tradicional com a frase de caixa, acentos e rulo, só que desta vez no andamento mais rápido de toda a gravação (♩=174). Do ponto de vista da performance, este exemplo tem um grau de dificuldade elevado devido à alta velocidade da execução. Um outro detalhe é a marcação do *hi-hat* com pé em todos os tempos do compasso, apoiando o bumbo tocado no 2º tempo (Figura 216).

Figura 216: Seção C de "Susto" (2:22). Destaque para a levada de frevo na performance de Nenê. Adaptação dos pentagramas sax, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

Resumindo a performance de Nenê na faixa "Susto", posso elencar três levadas principais com relação à sua interpretação de frevo nesta gravação. Estas performances estão numeradas na Figura 217:

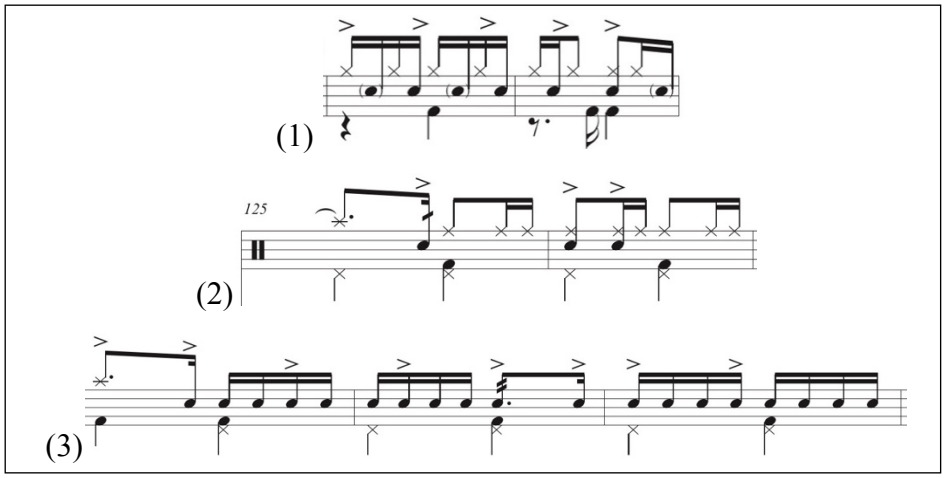


Figura 217: Interpretações de frevo na performance do baterista Nenê na faixa "Susto" do álbum *Zabum-Bê-Bum-Á* (1979) de Hermeto Pascoal. Levadas 1 (Introdução), 2 (seções A, A2, A3 e A4), 3 (seções B e C). Transcrição do autor.

A levada (1), de dinâmica mais baixa, acontece na introdução. Aqui o baterista distribui os acentos do frevo entre o *hi-hat* fechado e a caixa (utilizando notas fantasmas para preenchimento) e toca o bumbo no 2º tempo do compasso. A levada (2) é aquela que está presente em trechos das seções A, A2, A3 e A4, nas quais o frevo é somente percebido na execução do padrão do prato de condução (célula do pandeiro) e no bumbo tocado no tempo 2,

emulando o surdo. Já a levada (3) é a que mais se aproxima de uma performance mais padronizada de frevo na bateria (subdivisão de semicolcheia na caixa, acentos característicos e rulo no final da frase). Este exemplo pode ser observado nas seções B e C.

Mesmo levando em consideração que Nenê fundamentou sua performance na faixa "Susto" em certos padrões tradicionais dos instrumentos de percussão do frevo (como caixa, pandeiro e surdo), em consonância com as Regras Formais e Técnicas (FABBRI, 1980, p.3) deste gênero musical, foi possível perceber através desta análise que o baterista utilizou estes elementos de forma pontual para produzir levadas bem inventivas referentes ao frevo, mas não de forma totalmente padronizada (com exceção das performances das seções B e C). Um outro ponto que gostaria de destacar é a interação do baterista com os outros instrumentistas na gravação, como no *groove* da introdução onde os acentos do *hi-hat* e da caixa são os mesmos do padrão do piano. Até quando o frevo não é percebido na levada da bateria, como no início das seções A, A2, A3 e A4, Nenê interage de forma muito clara com a melodia do tema, percutindo diversos acentos e subdivisões juntamente ao sax.

Após estas observações, parto para a última investigação deste capítulo que contempla a análise da interpretação de frevo na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Renan" de Hermeto Pascoal.

5.4.2 Análise de "Renan" (Hermeto Pascoal) com Márcio Bahia na bateria

A composição "Renan"[243] é a décima primeira faixa do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal. De acordo com a partitura do compositor, preparada e gentilmente cedida por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 2000), o tema é datado de 1989 e aparece sob o título de "Poré-Poré" (Renan). Não obstante, no registro do referido álbum, a mesma música é identificada apenas como "Renan". Na gravação analisada, participaram os músicos Hermeto Pascoal (teclados), Márcio Bahia (bateria, pandeiro, caixa e surdo), Itiberê Zwarg (baixo), André Marques (piano elétrico), Vinicius Dorin (sax tenor e alto) e Fábio Pascoal (percussão).

Em termos gerais "Renan" é um frevo tocado em compasso binário e andamento rápido, exceto em uma das seções onde o gênero do baião é executado como transição entre as partes. Com relação à forma, o tema pode ser entendido em 8 partes intituladas de Introdução, A, B, Ponte, C, D, Solos e Coda. Como há repetições de algumas destas seções e as levadas de

[243] Para escutar a faixa "Renan" acesse: HERMETO PASCOAL E GRUPO-MUNDO VERDE ESPERANÇA-RENAN. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oklBzySRTcg>. Acesso em: 27 jul. 2021.

bateria não são as mesmas, dividi o arranjo nesta análise da seguinte maneira: A, A2, B, Ponte, C, C2, D, Solos, D2, A3, B3, Ponte e Coda (Quadro 17).

SEÇÃO	MINUTOS
Introdução	0:00 – 0:22
A	0:23 – 0:53
A2	0:54 – 1:22
B	1:23 – 1:32
Ponte	1:33 – 1:38
C	1:39 – 1:49
C2	1:50 – 2:00
D	2:01 – 2:12
Solos	2:13 – 3:30
D2	3:31 – 3:42
A3	3:43 – 4:10
B3	4:11 – 4:20
Ponte	4:21 – 4:24
Coda	4:25 – 4:33

Quadro 17: Seções de "Renan" do álbum *Mundo Verde Esperança* de Hermeto Pascoal e sua localização em minutos na faixa.

O arranjo começa com uma introdução de vinte compassos onde há uma interessante sobreposição de figuras rítmicas tocadas em ostinato pelo baixo, pelo sax e pelo piano. A bateria entra somente a partir do nono compasso (ver Figura 218) com uma frase em tercinas nos tambores. Após este trecho, saem todos os instrumentos, ficando somente a bateria tocando oito compassos no ritmo do frevo em andamento rápido, como uma preparação para a parte seguinte. Na seção A, tem-se a apresentação da melodia (sax e teclado) que é acompanhada pela base rítmica (bateria, percussão), piano e baixo. Este trecho, por sua vez, se repete nas seções A2 e A3. Um segundo motivo melódico de quatro compassos é tocado na seção B, cuja frase termina com uma quiáltera de semínima. Nos seis últimos compassos, há uma tensão criada pelo trinado da melodia (Sol e Sol bemol) e o acorde de Ré bemol maior com sétima. Logo em seguida, vem o trecho de oito compassos que denominei de Ponte. Aqui o piano e o baixo fazem acordes sincopados (pausa de semicolcheia, colcheia e semicolcheia) no 1º tempo do compasso, enquanto o sax toca a nota Sol bemol na mesma figura rítmica. Entre

os acordes pode-se ouvir sons inusitados que vão aumentando ainda mais a tensão desta parte. O arranjo segue para as seções C e C2 que apresentam uma nova melodia de frevo, aliviando a inquietação do trecho anterior. Repentinamente, na seção D, a bateria e a percussão passam a executar o ritmo do baião, acompanhando uma rápida melodia executada em *legato* pelo sax. Após este trecho a música segue para a seção dos improvisos (ver transcrição nos anexos). No final dos solos, o arranjo retorna para a parte do baião na seção D2. Em seguida, o tema repete as melodias e intervenções do início da música nas seções A3, B3 e Ponte; seguindo para Coda final (4:25 na gravação), onde sax, piano e baixo executam complexas frases que terminam com uma célula rítmica em uníssono no último compasso. Para efeito desta análise, me concentrarei somente nas seções Introdução, A, A2, B, Ponte, C e C2.

A gravação de "Renan" inicia no andamento ♩=82 com o baixo executando uma linha em tercinas composta pelas notas Fá, Dó e Si bemol. Após dois compassos, há a primeira sobreposição rítmica com o sax tocando uma frase descendente de 2 tempos em sextinas na forma *legato*. A partir dos dois compassos seguintes, o piano executa o seu ostinato composto de frase ascendente na subdivisão de oito notas fusas em cada tempo, acentuando com acordes sempre na quinta nota do agrupamento, perfazendo três acentos por compasso. Como dito anteriormente, a bateria surge no nono compasso com uma frase em tercinas percutida entre o tom-tom agudo, tom-tom grave e o surdo, enquanto o sax e o piano passam a fazer células complementares em fusas. As sobreposições das células rítmicas do baixo (tercinas), do sax (sextinas), do piano (fusas) e a posterior entrada da bateria (tercinas) criam um ambiente sonoro bem diverso do que será apresentado nas seções seguintes, criando uma certa expectativa no ouvinte (Figura 218).

Figura 218: Introdução de "Renan" do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003) de Hermeto Pascoal. Adaptação[244] dos pentagramas melodia (sax), piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

No final desta parte da Introdução (depois da saída dos outros instrumentos), há uma mudança brusca de andamento (♩= 168), quando a bateria solo de Márcio Bahia passa a tocar o ritmo do frevo de forma bem clara: execução de frase em dois compassos na caixa com mãos alternadas na subdivisão de semicolcheias, acentos característicos, rulo de 1 tempo de duração no final da frase do segundo compasso e bumbo percutindo no 2º tempo (Figura 219):

Figura 219: Trecho da introdução de "Renan" (0:17 - 0:23) de Hermeto Pascoal. Frevo na performance do baterista Márcio Bahia. Transcrição de bateria do autor.

Na seção A, onde é apresentada a melodia, Márcio Bahia mantém a rítmica do frevo na bateria só que de maneira um pouco mais sutil. Ao invés de manter a levada anterior, onde a caixa percute todas as notas (semicolcheias), Márcio constrói sua interpretação na seção A de forma gradual, introduzindo alguns elementos como o bumbo no tempo 2, o rulo de caixa com

[244] As adaptações dos pentagramas melodia (sax), piano e baixo foram feitas a partir da referência de melodia e harmonia da partitura "Poré-Poré" – "Renan" (Hermeto Pascoal) de 1989 preparada por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 2000).

1 tempo de duração (compasso 25), e o início do padrão de frevo na caixa (compasso 27), conforme a Figura 220.

Figura 220: Seção A de "Renan" (0:23). Destaque para a bateria de Márcio Bahia. Adaptação dos pentagramas melodia, piano, baixo e transcrição de bateria e percussão do autor.

A partir do compasso 29 da transcrição (0:29 na gravação), o baterista faz uma levada sintetizada e parcial de frevo onde ele percute na caixa somente parte dos acentos principais do padrão tradicional tocado pela percussão. Como o ritmo se resolve em dois compassos, Márcio completa a performance com um rulo de 2 tempos no compasso seguinte. Destaco esta interpretação nas Figuras 221 e 222.

Figura 221: Seção A de "Renan" (0:23). Destaque para a bateria de Márcio Bahia. Adaptação dos pentagramas melodia, piano, baixo e transcrição de bateria e pandeiro do autor.

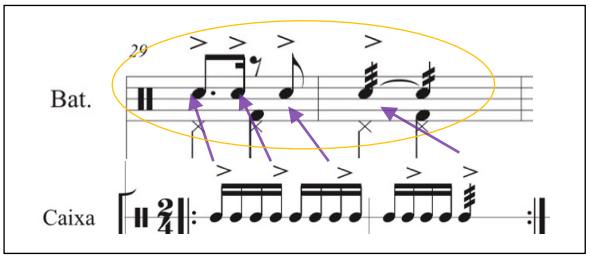


Figura 222: Levada sintetizada de frevo na performance do baterista Márcio Bahia na faixa "Renan" (0:23) e a relação com os acentos do 1º compasso do padrão da caixa no frevo. Transcrição do autor.

Por volta de 0:34 na gravação (compasso 37 da transcrição), Márcio executa novamente a mesma levada de frevo padronizada que ele tocou no final da introdução, tocando agora todo o padrão rítmico com acentos, rulo na caixa, bumbo no 2º tempo e *hi-hat* com pé marcando os tempos fortes do compasso (Figura 223). Essa interpretação se mantém praticamente a mesma durante toda a seção A, incluindo pequenas variações (ver transcrição de "Renan" nos anexos).

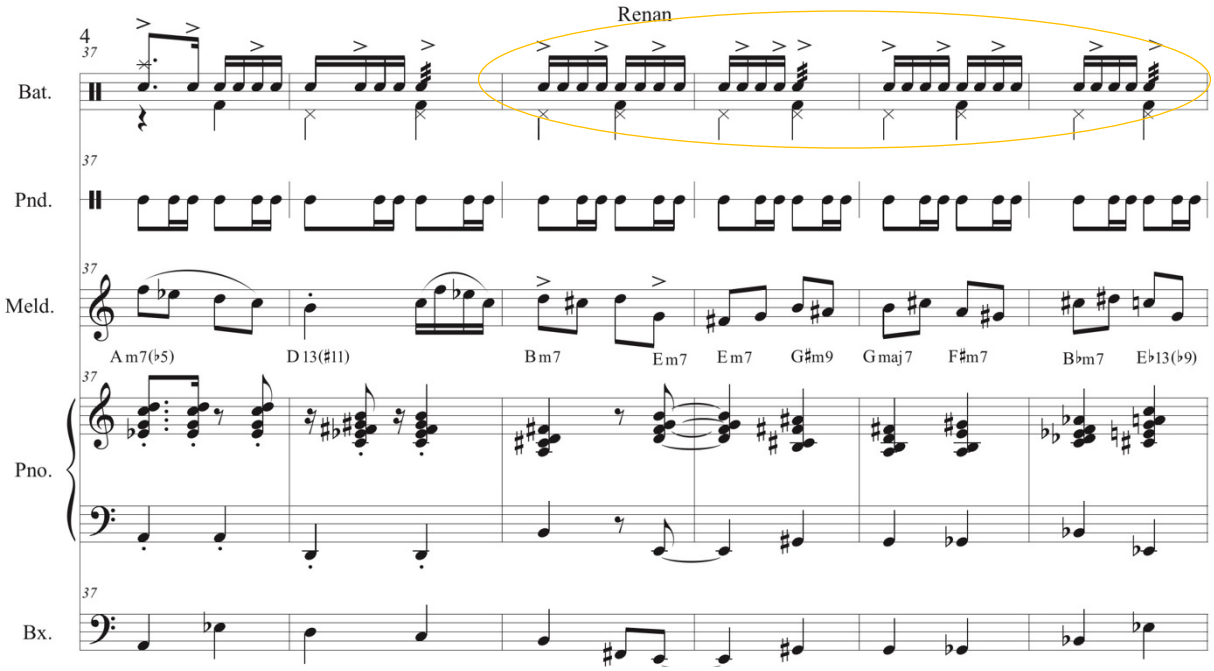


Figura 223: Levada de frevo na seção A de "Renan" (0:34 - 0:35) na performance de Márcio Bahia. Adaptação dos pentagramas melodia, piano, baixo e transcrição de bateria e pandeiro do autor.

Se compararmos as duas interpretações de Márcio Bahia no início da seção A, é possível perceber que as levadas de frevo na bateria foram se modificando no sentido de uma maior solidez rítmica. A primeira levada (1) é executada de forma mais sintetizada, ou seja, com menos elementos, principalmente na execução da caixa que toca somente os acentos de uma parte do *padrão-guia* (2) do frevo. Com relação ao timbre, esta interpretação soa mais "vazia" do que a segunda levada (3) que executa todas as semicolcheias do referido padrão (Figura 224).

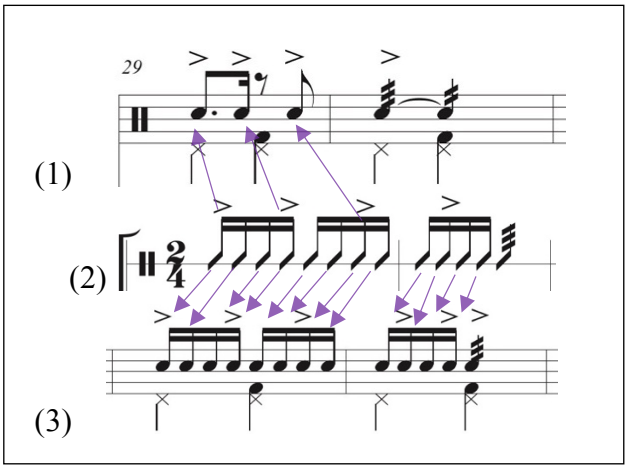


Figura 224. Levada sintetizada (1), *padrão-guia* (2) e levada padronizada de frevo (3) na performance do baterista Márcio na seção A de "Renan". Transcrição do autor.

Na repetição da melodia na seção A2, Márcio Bahia parte para uma interpretação mais aberta, passando a usar o prato como elemento de condução, através da sequência de colcheias em vários momentos dessa seção. Neste trecho o baterista apresenta pequenas variações das levadas anteriores. Vou elencar algumas delas. A partir do compasso 67 (0:55 na gravação), Márcio toca uma variante da interpretação sintetizada do frevo, adicionando agora uma condução em colcheia no prato. No 2º tempo do segundo compasso, muda este padrão para duas semicolcheias e uma colcheia. Além disso, neste ponto, o baterista executa um rulo de pressão na caixa, remetendo ao rulo característico do gênero (Figura 225).

Figura 225: Variação da levada de frevo na seção A2 de "Renan" (0:55) na performance de Márcio Bahia. Adaptação dos pentagramas melodia, piano, baixo e transcrição de bateria e pandeiro do autor.

Uma outra interpretação que gostaria de chamar atenção acontece nos compassos 76 e 77 (1:01 na gravação). Partindo da levada de frevo anterior, Márcio adiciona mais uma nota no prato de condução, executando no 1º tempo do compasso uma célula rítmica com três semicolcheias. O interessante neste trecho é que as quatro semicolcheias do padrão de frevo são executas entre o prato de condução (três primeiras notas) e a caixa (1ª e 4ª nota). Importante

enfatizar o aspecto técnico da performance. Devido ao andamento muito rápido (em torno de 170 bpm), a articulação do padrão da condução com três notas sequências tem que ser executada de maneira relaxada e controlada aproveitando os rebotes da baqueta no prato.

Figura 226: Destaque para uma variação da levada de frevo com prato de condução na seção A2 de “Renan” (1:01) na performance de Márcio Bahia. Adaptação dos pentagramas melodia, piano, baixo e transcrição de bateria e pandeiro do autor.

Uma clara interação de Márcio Bahia com a melodia acontece nos compassos 81 e 83 (entre 1:05 e 1:07) da seção A2. Mantendo a levada sintetizada de frevo com prato de condução, o baterista acentua algumas notas junto com a melodia, sem parar a base rítmica. No compasso 81, marca com a caixa e o prato de ataque a primeira colcheia da melodia (nota Fá). Seguindo no frevo, no compasso 83, o baterista acentua conjuntamente com a frase melódica do sax nas notas Ré (primeira colcheia) e Sol (quarta colcheia). Importante frisar que esta interação é percebida também nas performances do piano e do baixo, conforme os destaques na cor azul da Figura 227.

Figura 227: Interação do baterista Márcio Bahia com a melodia na seção A2 de "Renan" (1:05 - 1:07). Adaptação dos pentagramas melodia, piano, baixo e transcrição de bateria e pandeiro do autor.

Focando um pouco mais nesta interpretação dos compassos 81 e 82, é possível notar que nesta levada sintetizada de frevo com prato de condução, o baterista agora completa todos os acentos principais do *padrão-guia* do gênero. Ou seja, ele percute os acentos tradicionalmente executados pela caixa, incluindo o rulo no final da frase, que neste caso, é tocado com rulo de pressão com apenas uma das mãos, já que a outra percute simultaneamente no prato (Figura 228).

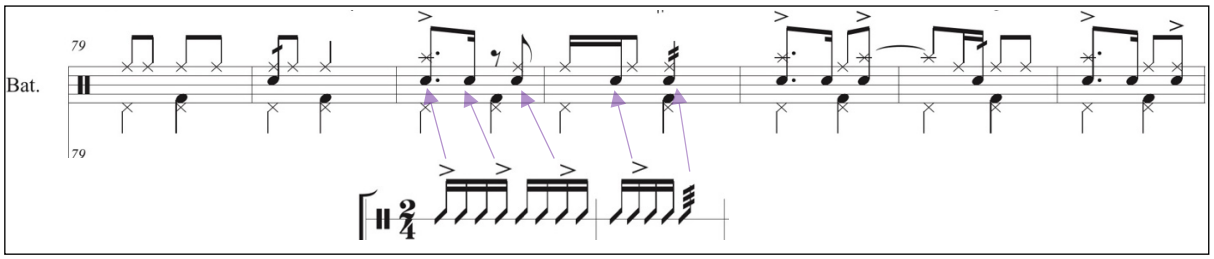


Figura 228: Variação da levada sintetizada de frevo na seção A2 de "Renan" (1:05) na performance de Márcio Bahia e relação com os acentos do *padrão-guia* do gênero. Transcrição de bateria do autor.

Na seção B, Márcio volta a executar levadas na caixa com mãos alternadas, acentuando com toque múltiplo as frases em quiáltera de semínima da melodia (ver anexos). No final desse trecho, o baterista retoma a levada de frevo tradicional na bateria, fazendo pequenas variações dessa interpretação na seção Ponte (1:33), como a inclusão do rulo de 2 tempos de duração após executar uma parte da célula de frevo na caixa (destaque da Figura 229).

Figura 229: Variação da levada de frevo na performance de Márcio Bahia na seção Ponte na faixa "Renan" (1:33). Adaptação dos pentagramas melodia, piano, baixo e transcrição de bateria e pandeiro do autor.

Finalmente, gostaria de elencar uma última performance de Márcio Bahia na seção C. Neste trecho o baterista retorna a uma interpretação de frevo com sonoridade mais aberta utilizando o prato de condução, passando a executar, eventualmente, o mesmo padrão do pandeiro (compassos 128, 129 e 130 da Figura 230).

Figura 230: Variação da levada de frevo com prato de condução no padrão do pandeiro na performance de Márcio Bahia na seção C de "Renan" (1:39). Adaptação dos pentagramas melodia, piano, baixo e transcrição de bateria e pandeiro do autor.

Em termos de timbre, neste trecho da gravação (1:39), a frequência aguda do prato de condução se une ao som das platinelas do pandeiro, proporcionando um amalgama sonoro que traz uma predominância do padrão rítmico característico (1 colcheia e 2 semicolcheias) executado pela citada peça da bateria e pela percussão.

Recapitulando as interpretações de Márcio Bahia em "Renan", é possível perceber que se apoiou firmemente nos padrões do frevo mantendo, de certa forma, a estrutura rítmica básica do gênero de acordo com as Regras Formais e Técnicas (FABBRI, 1980, p.3). Neste sentido, nas performances onde as levadas de bateria estão mais próximas daquelas padronizadas, ou seja, emulando totalmente os padrões dos instrumentos de percussão do frevo, posso pensar que estes exemplos têm um carácter mais sólido ritmicamente, dialogando então com as questões relacionadas à parte "sólida" do ritmo, conforme visto anteriormente em Monson (1996, p.55). Não obstante, Márcio apresentou outras alternativas de interpretação, como usar apenas parte do padrão rítmico da caixa no frevo para compor uma levada sintetizada que prioriza os acentos principais. Como resultado, tem-se uma performance criativa que remete ao frevo de forma sutil, mas que mantém as características do referido gênero musical.

O estudo das interpretações de frevo por parte de Nenê e Márcio Bahia no repertório selecionado de Hermeto Pascoal demonstrou como um gênero musical, que possui um padrão rítmico muito característico como o frevo, pode ser interpretado de maneira diversa e inventiva na bateria no contexto da música instrumental brasileira, sem, no entanto, perder sua identidade rítmica. A levada de frevo distribuindo os acentos principais entre o *hi-hat* fechado e a caixa (notas fantasmas) na performance de Nenê na introdução de "Susto" e a execução sintetizada de frevo na interpretação de Márcio Bahia na seção A de "Renan" são dois exemplos claros que reforçam meu argumento.

Considerando as seis análises apresentadas neste capítulo gostaria de tecer alguns comentários finais. Em primeiro lugar, fica bastante evidente que o contexto musical das gravações estudadas do repertório de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti foi determinante para que Nenê e Márcio Bahia pudessem desenvolver suas criativas interpretações no instrumento. Ou seja, foi nesse âmbito da música instrumental, de performance coletiva com interação, liberdade e improvisação que se encontram os exemplos estudados neste capítulo. Em diversos momentos das análises foi possível observar as relações musicais dos bateristas com as melodias e com os demais instrumentistas.

Do ponto de vista da performance, as análises mostraram também que os diversos recursos interpretativos utilizados por Nenê e Márcio nas gravações elencadas, tanto na parte de execução técnica quanto na orquestração de determinadas peças do instrumento, contribuíram para a construção de uma estética e uma nova prática interpretativa destes gêneros na bateria neste contexto musical. Dentre alguns desses recursos posso citar: o emprego de novos padrões rítmicos, o uso de notas fantasmas na caixa, uso de toque múltiplo, de rulo de

pressão, o deslocamento de acentos, a abertura e fechamento do *hi-hat* com pé, a execução de padrões em uníssono com os pés (bumbo e *hi-hat* com pé), o uso de fragmentos de padrões rítmicos na construção de levadas, a permutação das funções dos instrumentos de percussão para peças não usuais da bateria e a execução de frases rítmicas nos tambores de modo melódico executando a caixa como elemento de preenchimento. É importante salientar que, boa parte destes recursos interpretativos também foram utilizados pelos demais bateristas que contribuíram com a obra de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, desde o início de suas carreiras, conforme extensamente ilustrado no capítulo 4. Além disso, penso que algumas das interpretações dos ritmos nordestinos executados pelos bateristas nas gravações estudadas, como "Maracatu" (Egberto Gismonti) e "Susto" (Hermeto Pascoal) com relação a Nenê, se aproximaram do tipo de performance retórica (COOK, 2013, p.86) por terem apresentado uma irregularidade e expressividade advinda da liberdade de interpretação com relação à mobilidade de andamento.

Uma outra questão que pude observar nas análises é que as interpretações de maracatu, baião e frevo na bateria se apoiaram, inevitavelmente, nos padrões tradicionais dos instrumentos de percussão. No entanto, posso dizer definitivamente que boa parte delas não são totalmente padronizadas, principalmente se compararmos com os trabalhos que tratam das adaptações de gêneros musicais brasileiros na bateria, como os de Edgard Nunes Rocca (1985) e outros, e com as transcrições das performances dos bateristas que atuaram com orquestras populares e artistas ligados aos ritmos nordestinos entre 1950 e 1980. Pelo contrário, as interpretações analisadas demonstraram que os padrões tradicionais da percussão foram um ponto de partida para a composição de criativas levadas. Elas podem ser "sintéticas", "dissolvidas", "sólidas", "liquidas" e bastante complexas ritmicamente, principalmente da perspectiva da execução no instrumento. Inclusive, algumas delas foram transladadas para fórmulas de compasso não usuais para determinados gêneros como o baião em 7/4, entre outros. Neste sentido, posso afirmar que, pela música instrumental permitir uma grande liberdade criativa, houve um reforço da inventividade das performances dos bateristas estudados com relação às interpretações do maracatu, do baião e do frevo neste âmbito musical, demarcando assim as suas grandes contribuições para a consolidação da música instrumental brasileira como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa investigou de forma detalhada os gêneros musicais maracatu, baião e frevo, seus instrumentos de percussão, suas adaptações para a bateria, e as interpretações destes gêneros por parte de bateristas no âmbito do repertório de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti em um período determinado. Levando em conta os resultados obtidos nos capítulos, posso fazer alguns comentários finais.

Primeiramente, gostaria de salientar que a investigação do capítulo 1, que abordou os gêneros musicais elencados, os instrumentos de percussão e os padrões rítmicos mais usuais, foi fundamental para o presente trabalho. O entendimento sobre o conceito de gênero musical me forneceu um embasamento sólido no que diz respeito ao reconhecimento das células rítmicas que mais identificam cada gênero, sendo este conceito articulado com minhas reflexões, transcrições e análises ao longo da tese. Cito como exemplos dessa articulação as sínteses rítmicas dos *padrões-guias* dos gêneros musicais e as relações de proximidade ou distanciamento das performances transcritas e analisadas com os padrões dos instrumentos de percussão, como as variações de toques de zabumba do baião / xaxado, os baques de alfaia do maracatu e os acentos e rulos da caixa do frevo.

Com relação às transcrições dos capítulos 2, 4 e 5, que ilustraram adaptações, padronizações e performances de bateristas na interpretação do baião, do frevo e do maracatu, faço a seguinte reflexão. Observando os contextos musicais investigados (materiais didáticos sobre bateria entre as décadas de 1980 e 2000, orquestras populares e artistas ligados aos ritmos nordestinos entre 1950 e 1980, discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre 1965 e 2003) já foi possível perceber um certo desenvolvimento e uma transformação no que compete à execução de tais gêneros na bateria.

Inicialmente, este desenvolvimento, sutil e gradativo, foi notado na mudança da maneira de execução das adaptações de baião, de maracatu e de frevo nas performances dos bateristas que atuaram com orquestras e com artistas relacionados aos ritmos nordestinos em gravações entre os anos de 1950 e 1980, e também nos exemplos dos métodos a partir dos anos 1980 (conforme visto no segundo capítulo). No baião, de acordo com a gravação mais antiga de 1952, observei primeiramente uma abordagem mais percussiva da bateria com o uso do surdo e da caixa na levada para emular os padrões do zabumba. Nas gravações posteriores, entre os anos de 1959 e 1980, as performances passaram a utilizar menos o surdo e mais o

bumbo para executar o padrão característico do gênero, incluindo também o uso do *hi-hat* e do prato de condução como elementos condutores da levada.

Nas adaptações do maracatu entre os anos 1950 e 1960, percebi que os bateristas não utilizaram a caixa de forma constante na execução (emulando o tarol e a caixa de guerra), em contraste ao que foi verificado, posteriormente, em boa parte dos exemplos dos métodos a partir dos anos 1980 e princípio dos 2000. O estudo das performances de maracatu transcritas de gravações entre as décadas de 1950 e 1960 mostrou que os bateristas executaram, prioritariamente, a rítmica das alfaias do maracatu de baque virado nos tambores graves da bateria como o surdo ou o bumbo. Já as adaptações de frevo na bateria, transcritas de gravações entre 1950 e 1980, se mantiveram relativamente estáveis, não apresentando mudanças significativas com relação à estrutura rítmica da levada. Ou seja, as performances evidenciaram, de modo geral, o padrão característico do frevo, conforme a célula rítmica da caixa, com acentos, e com rulo de 1 tempo de duração no final do compasso.

Por outro lado, a transformação mais significativa da interpretação dos gêneros musicais elencados foi verificada nas performances dos bateristas que gravaram com Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti a partir dos anos 1970, seguindo pela década de 1980 em diante, conforme demonstrado através das transcrições do capítulo 4 e das análises do capítulo 5. Assim, esta pesquisa demonstrou que essa mudança significativa foi devida, principalmente, ao emprego de variados recursos interpretativos nas levadas de bateria que, por vezes, agregaram complexidade e inventividade nas performances que fugiram de simples adaptações. Não quis dizer, de maneira alguma, que as execuções mais padronizadas não têm o seu devido valor. Pelo contrário, afirmei que as adaptações e as padronizações são de extrema importância (e por vezes complexas na execução), principalmente no que tange ao seu poder de síntese dos padrões característicos dos instrumentos de percussão e sua translação para a bateria. O que enfatizo é que, no contexto da música instrumental brasileira aqui estudado, mais especificamente, na música de Hermeto e de Egberto, as interpretações de baião, frevo e maracatu na bateria foram distintas e, em alguns exemplos, mais complexas do que as performances padronizadas, que se apoiaram mais na reprodução dos instrumentos de percussão no sentido de promover uma base rítmica de acompanhamento.

Neste sentido, em resposta a um dos questionamentos desta tese, defendo que os bateristas que aturam em gravações de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre as décadas de 1970 e 2000 deram um passo transformador com relação à performance e à interpretação do maracatu, do baião e do frevo no instrumento. É claro que isso se deu devido a vários fatores

como o contexto musical em que eles estavam inseridos, a liberdade de interpretação concedida pelos compositores, a bagagem musical de cada instrumentista, a criatividade, e as condições mercadológicas que permitiram tal liberdade. Neste quesito, cito as mudanças estético-musicais que ocorrem na nossa música, principalmente devido ao surgimento e à consolidação da música instrumental brasileira a partir dos anos 1970, coincidindo também com a popularização das experimentações do *jazz fusion* neste período, conforme abordado no capítulo 3.

Focando no repertório dos compositores elencados, o levantamento quantitativo apresentado no capítulo 4 mostrou uma grande presença do baião, do maracatu e do frevo sendo executados na bateria no contexto da discografia de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre a década de 1970 e início dos anos 2000. Seguindo neste critério, a pesquisa auditiva que resultou na seleção de 99 gravações, apontou que os ritmos nordestinos foram muito constantes nos álbuns desses compositores no período, com uma predominância do baião no número de registros (68), seguido pelo frevo (19) e pelo maracatu (12). Levando em conta os dados obtidos, a relevância das obras musicais e a contribuição para a consolidação da música instrumental, concluí que Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti foram dois dos grandes propagadores do baião, do frevo e do maracatu na linguagem da música instrumental brasileira no recorte temporal estudado. Demonstrei, ainda, que estes compositores contaram com importantes colaborações de seus instrumentistas, destacando os bateristas e percussionistas. Como esta tese focou prioritariamente a interpretação destes gêneros na bateria, endosso a necessidade de produção de novas pesquisas que abarquem, mais especificamente, a percussão e os percussionistas neste tipo de investigação.

Os questionamentos inicias desta tese foram elaborados em torno da tentativa de compreensão das criativas performances dos bateristas de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal com relação à interpretação de determinados ritmos nordestinos na bateria. Neste sentido, ao transcrever e analisar as performances desses bateristas no período elencado, procurei verificar as relações dessas interpretações com os padrões tradicionais dos instrumentos de percussão, as semelhanças e diferenças entre as performances, e as transformações e inovações destas execuções. As respostas para as questões fundamentais da tese foram encontradas nas transcrições e análises documentadas nos capítulos 4 e 5, conforme descrevo mais detalhadamente a seguir.

Ao longo do capítulo 4, foram transcritos trechos de performances de sete bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre os anos de 1965 e 2003. As 51 transcrições que englobaram performances de Airto Moreira, João Palma, Robertinho Silva, Zé Eduardo

Nazário, Nenê, Alfredo Dias Gomes e Márcio Bahia construíram um panorama referencial da interpretação do baião, do maracatu e do frevo na bateria neste contexto musical. Desta forma, pude afirmar que suas inventivas performances contribuíram para a sedimentação da linguagem da música instrumental a partir dos anos 1970, no que tange a execução dos citados ritmos nordestinos. As transcrições mostraram ainda que as diversas interpretações se apoiaram nos padrões tradicionais dos instrumentos de percussão, mas com inúmeras variações nas performances. Cito como exemplos dessas variações a inclusão de células rítmicas pertinentes ou não aos gêneros musicais, técnicas de execução da bateria como, rulo de pressão, toque múltiplo, notas fantasmas, variações de subdivisão e de abertura do *hi-hat* com pé, e execução dos gêneros em diferentes fórmulas de compassos como 3/4, 7/4, 5/8 e 7/8. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido contribuiu também para documentar as performances musicais de relevantes bateristas da música instrumental brasileira que atuaram em inúmeras gravações dos citados compositores.

As análises musicais do capítulo 5 focaram em interpretações específicas de maracatu, baião e frevo nas performances dos bateristas Nenê e Márcio Bahia no âmbito da discografia de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal entre os anos de 1979 e 2003. Em uma perspectiva mais ampla, ficou claro que o contexto musical das gravações analisadas foi determinante para que os bateristas pudessem desenvolver inventivas interpretações. As performances analisadas se encontraram dentro da estética da música instrumental de performance coletiva, improvisação, interação e liberdade. Em termos de interação musical, foi possível perceber vários exemplos de bateristas interagindo ativamente com as melodias dos temas e com os demais instrumentistas nas gravações.

Com relação à interpretação dos gêneros elencados, foi possível perceber algumas diferenças de abordagens. No maracatu, as análises demonstraram que o gênero foi interpretado de maneira distinta das diversas padronizações ilustradas no capítulo 2. Essas diferenças, com relação às variações de levadas e à presença de recursos interpretativos, agregaram novos elementos na execução do maracatu na bateria, que por vezes camuflam ou "dissolvem" a percepção dos padrões característicos do gênero. Cito como exemplos a levada de carácter *fluido* de Nenê na seção A de "Maracatu" (Egberto Gismonti), com a execução sutil nos tambores da bateria de uma das células rítmicas da alfaia do maracatu de baque virado, e a levada de caráter *dissolvido* de Márcio Bahia na seção B de "Ilzinha" (Hermeto Pascoal), com fragmentos do *padrão-guia* do maracatu durante a performance.

As análises de baião, sob a ótica da estrutura rítmica das levadas, mostraram que as performances se relacionaram de forma bastante clara com os *padrões-guia* do baião e do xaxado, principalmente nas células tradicionalmente executadas pelo zabumba. Esta observação foi detectada em diversos momentos na performance de Nenê na gravação de "Loro" (Egberto Gismonti) e de Márcio Bahia em "Taynara" (Hermeto Pascoal). Por sua vez, estas performances podem ser entendidas como aquelas que possuem um carácter ritmicamente "sólido" nas execuções de baião e xaxado por não se afastarem em demasia da estrutura básica do gênero e subgênero. Além disso, percebi diversos elementos interpretativos que enriqueceram ritmicamente as performances de baião. Elenco como exemplos, a acentuação nos tambores da bateria da célula rítmica de baião/xaxado executada em uníssono pelos pés sendo intercalada com notas fantasmas na caixa – conforme a performance de Nenê na seção B "Loro", e o uso do toque múltiplo e acentos deslocados na caixa no baião interpretado por Márcio Bahia na seção A de "Taynara".

Finalmente, com relação ao frevo, as performances analisadas de Nenê e Márcio Bahia demonstraram que este gênero musical, que também possui um padrão rítmico muito característico, pode ser interpretado de forma bastante criativa na bateria sem perder sua identidade rítmica. Cito como exemplos para esta conclusão o frevo sintetizado na performance de Márcio Bahia na seção A de "Renan" (Hermeto Pascoal), com fragmentos do *padrão-guia* do frevo na levada, e a execução de Nenê na introdução de "Susto" (Hermeto Pascoal) distribuindo os acentos principais do gênero entre o *hi-hat* fechado e a caixa, que é executada com notas fantasmas. Importante salientar também que nas gravações estudadas, quando os bateristas precisaram tocar execuções mais próximas das padronizações dos gêneros, eles se apoiaram firmemente nos padrões dos instrumentos de percussão do frevo como a caixa, o surdo e eventualmente o pandeiro.

Em resumo, as análises demostraram que os inúmeros dispositivos de interpretação usados pelos bateristas nas gravações contribuíram para a construção de uma nova estética na performance do maracatu, do baião e do frevo no contexto da música instrumental brasileira. No que tange alguns desses dispositivos (ver anexos), posso elencar as diferentes orquestrações de execução de peças da bateria, o uso de variadas técnicas como notas fantasmas na caixa, rulo de pressão com uma das mãos, toque múltiplo, execução de padrões em uníssono com os pés, abertura e fechamento do contratempo com pé, uso de fragmentos dos *padrões-guias* dos gêneros musicais, execução de células rítmicas nos tambores de modo melódico, deslocamento de acentos, entre outros. Uma outra observação é que boa parte das performances analisadas se

apoiaram, primeiramente, em padrões tradicionais da percussão. Entretanto, estes padrões foram uma referência inicial para algumas interpretações. Eles serviram de base para execução de inventivas levadas que foram eventualmente percebidas nas análises como sendo bastante complexas, adquirindo características “liquidas”, “sólidas”, “dissolvidas”, “sintéticas”, sendo também interpretadas em diferentes fórmulas de compasso.

Além disso, posso afirmar que as interpretações de baião, maracatu e frevo nas performances dos bateristas que gravaram com Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre 1965 e 2003 são exemplos distintos de execuções padronizadas, se as compararmos com as performances dos bateristas que atuaram em orquestras populares e com artistas ligados aos ritmos nordestinos entre os anos de 1950 e 1980, e também com alguns exemplos vistos nos materiais didáticos sobre adaptações de gêneros musicais brasileiros para bateria a partir dos anos 1980. Esta diferença reside basicamente na forma de execução dos gêneros elencados na bateria. Nas adaptações padronizadas, eles são tocados de maneira mais próxima dos padrões dos instrumentos de percussão com foco na manutenção rítmica. No contexto da música instrumental brasileira aqui estudado, eles são interpretados com inúmeras variações, se baseando, de forma implícita ou explícita, nos *padrões-guias* dos gêneros.

Nessa perspectiva, baseado no que foi exposto até aqui, confirmo a hipótese deste trabalho afirmando que a música instrumental brasileira, mais especificamente o repertório de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, foi um terreno fértil para a experimentação e a criação de inventivas performances na bateria, a partir das quais seus bateristas estabeleceram novos padrões de execução musical. Neste sentido, seria correto pensar também que estes bateristas estabeleceram um novo paradigma de interpretação do baião, do frevo e do maracatu no contexto estudado, principalmente a partir dos anos 1970. É claro que a minha observação está englobando, implicitamente, a produção de vários outros artistas da música instrumental que atuaram nesse período. Entretanto, este material não foi estudado nesta investigação por questões de limitação de tempo. Neste sentido, posso sugerir que este assunto seja contemplado em novas produções acadêmicas na área da performance musical e estudos instrumentais. Importante salientar também a influência musical de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti na construção deste novo paradigma de interpretação de ritmos nordestinos nas performances destes bateristas. Creio que a convivência destes instrumentistas no âmbito musical destes compositores em ensaios, apresentações ao vivo e em gravações, foi um dos fatores primordiais dessa construção.

Por fim, acredito que a presente tese contribuí de forma significativa para a preservação da memória cultural da música brasileira, em especial da música instrumental, sob a perspectiva da bateria e da interpretação de determinados ritmos nordestinos. Esta preservação diz respeito à documentação em partitura de músicas e performances de importantes instrumentistas em um período muito fértil de nossa música e que ainda não se encontravam transcritas. A pesquisa demonstrou, através de transcrições e análises, a importância da contribuição das performances dos bateristas elencados no desenvolvimento e na transformação da interpretação do baião, do maracatu e do frevo na bateria no contexto da música instrumental brasileira, mais especificamente, no repertório de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Tenho certeza de que essa transformação está em pleno curso no alvorecer do tempo presente na segunda metade do século XXI. Que venham novos horizontes.

REFERÊNCIAS

AIRTO. BIOGRAFIA. Disponível em: <http://www.airto.com/bio.htm>. Acesso em: 8 abr. 2021.

ALDRIDGE, John. *Guide to vintage drums*. California: Centerstream Publishing, 1994.

ALEX BUCK. WEBSITE. Disponível em: <https://www.alexbuck.com.br/bio>. Acesso em: 07 jun. 2021.

ALFREDO DIAS GOMES. BIOGRAFIA. Disponível em: <https://www.alfredodiasgomes.com.br/biografia>. Acesso em:11 mar. 2021.

ALVES-MAZZOTTI, J.; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. 2.ed. São Paulo: Pioneira, 1999.

AMARO FREITAS. WEBSITE. Disponível em: <https://www.amarofreitas.com/bio.php>. Acesso em: 07 jun. 2021.

ANDRÉ MARQUES. TRIO CURUPIRA. WEBSITE. Disponível em: <https://www.andremarques.mus.br/index.php/pt-br/outras-formacoes/trio-curupira>. Acesso em: 27 mai. 2021.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Festas máscaras do tempo, entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife. Recife: Fundação Cidade do Recife, 1992. In: TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.41.

BAHIANA, Ana Maria. Música Instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade.* Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.p1-17. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/musica-instrumental-o-caminho-do-improviso-a-brasileira/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

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

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

BARRETO, Almir Cortes. *Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira*. 2012. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM. 2006. Brasília. *Anais...* Brasília: UNB, 2006. p.931-936.

BERGAMINI, Fabio. *Márcio Bahia e a "Escola Jabour.* 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BRAGA, Tarcísio. *A caixa clara na bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia.* 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: editora Lumiar, 2003.

BUCK, Alex. Encarte de 1011_2. São Paulo, Água Forte Produções: 2014. 2 CDs (ca.117 min).

CAIRO, Uirá Nogueira de Barros. *Interações nas relações de ensino e aprendizagem da bateria em grupo*. 2015. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CARLOS MALTA. BIOGRAFIA. WEBSITE. Disponível em: <https://www.carlosmalta.com.br/biografia/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

CARINCI, Enrico Joseph. *Técnica estendida na performance de bateristas brasileiros.* 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. 2011. Tese (doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CASCUDO, L.C. *Dicionário do folclore Brasileiro.* Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. In: OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. *Frevo: Uma apresentação Coreológica*. Recife: Richard Veiga, 2011.

CASACIO, Lucas Baptista. *Hélcio Milito: levantamento histórico e estudo interpretativo.* 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CLARK, Eric, 2013.*Ways of listening: an ecologiacl approach to the perception of musical meaning.* New York: Oxford University Press, 2005.

COELHO, Adriano Ramos. *Um estudo sobre a performance musical do baterista Adelson Silva.* 2016. Dissertação (Mestrado em Música) . Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

COHON, João Casimiro Kahil. *A bateria aberta e suas performances: misturando bateria e percussão.* 2021. Dissertação (Mestrado em Música) . Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance.* New York: Oxford University Press, 2013.

CORRENTINO, Ferreira Diones. *Tendências expressivas e estruturas estilísticas na música de Egberto Gismonti: um estudo do choro 7 anéis.* 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

CUNHA, Cássio. *IPC: Independência polirrítmica coordenada.* Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

_____. *ARB: Acentos rítmicos brasileiros.* Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

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

DEMARCHI, Ericson Francisco de Jesus. *Apontamentos sobre a bateria e a performance de Márcio Bahia no Hermeto e grupo*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. AZYMUTH. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/azymuth/>. Acesso em: 07 jun. 2021.

_____. BANDA ZIL. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/banda-zil/>. Acesso em: 07 jun. 2021.

_____. CAMA DE GATO. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/grupo/cama-de-gato/>. Acesso em: 01 dez. 2020.

_____. ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/itibere-zwarg/>. Acesso em: 27 mai. 2021

_____. JOÃO PALMA. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/artista/joao-palma/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

_____. JURIM MOREIRA. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/jurim-moreira/biografia>. Acesso em: 1 jul. 2021.

_____. MARCOS SUZANO. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/marcos-suzano/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

_____. MARINÊS. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/artista/marines/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

_____. QUINTETO VIOLADO. Disponível em: < https://dicionariompb.com.br/grupo/quinteto-violado/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

DISCOS DO BRASIL. EGBERTO GISMONTI. Disponível em: < https://discografia.discosdobrasil.com.br/interprete/egberto-gismonti >. Acesso em: 8 dez. 2020.

_____. HERMETO PASCOAL. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-livre-de-hermeto-pascoal> Acesso em: 5 mar. 2021.

_____. HIGH LIFE. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/high-life>. Acesso em: 7 jun. 2021.

_____. LUIZ GONZAGA. OI EU AQUI DE NOVO. Disponível em: <*https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/oia-eu-aqui-de-novo*>. Acesso em: 15 ago. 2019.

DOEZIMA, Bob. *Arranging 1 workbook*. Boston: Berklee College of Music, 1986.

DOMINGUINHOS. DIFERENÇA ENTRE FORRÓ, DE PÉ-DE-SERRA, ARRASTA-PÉ, BAIÃO, XOTE E XAXADO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WaCYRGblKaQ>. Acesso em: 14 ago. 2019.

DOURADO, Camila. Robertinho Silva: um legítimo representante dos ritmos brasileiros. *Revista Modern Drummer Brasil,* São Paulo, ano 9, n.115, p.22-31, 2012.

EGBERTO GISMONTI & ACADEMIA DE DANÇAS – SANFONA. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Egberto-Gismonti-Academia-De-Danças-Sanfona/release/3482428>. Acesso em: 12 jun. 2019.

EGBERTO GISMONTI. EM FAMÍLIA-1981. FULL ALBUM. LORO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F_zNcQ43aZA>. Acesso em: 2 jul. 2021.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE ON POPULAR MUSIC STUDIES. 1980. Amsterdam. *Anais*... Amsterdam: Popular Music Perspectives, 1980. p. 52-81.

FAVERY, Gilberto Alves. *O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria.* 2018. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FERRETTI, M.M.R. *Baião dos dois. Zédandas e Luiz Gonzaga*. Recife: Ed. Massangana, 1988.

FREVO AO VIVO (1974). ÁLBUM COMPLETO. Disponível em: **<**https://www.youtube.com/watch?v=V7y6VqREKik>. Acesso em: 6 set. 2019.

FREVO SANFONADO. LP FORRÓ E FREVO.SIVUCA.ASA BRANCA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEV3SY2987E>. Acesso em: 17 jun. 2021.

FREVO VASSOURINHAS (1945). VASSOURINHAS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fRPS-Ud-DpU>. Acesso em: 11 set. 2019.

GALVÃO, Christiano. *Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem.* 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. *Creative Brazilian Drumming*. Milwaukee: Hal Leonard, 2010.

_____. *Grooves Brasileiros Play-Along*. Rio de Janeiro: Independente, 2017.

GALVÃO, Zequinha. *Prática de bateria.* Rio de Janeiro: Lumiar, (1998).

GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt. *A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira.* 2019. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GILBERTO GIL. OI EU AQUI DE NOVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i2O175HMAtw>. Acesso em: 15 ago. 2019.

GIOIA, Ted. *The history of jazz.* 2a ed. New York: Oxford University Press, 2011.

GISMONTI, Egberto. *Maracatu.* Rio de Janeiro: EMI,1986.1 partitura. Encarte LP Alma.

_____. *Loro.* Rio de Janeiro: EMI,1986.1 partitura. Encarte LP Alma.

GUERRA PEIXE, César. *Maracatus do Recife.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

_____. *Sedução do Norte.* Rio de Janeiro: RGE, 1958. Contracapa LP.

GUERRA PEIXE E ORQUESTRA RGE. EH LUANDA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IulSlQmnOU0>. Acesso em: 17 abr. 2021.

_____. NAÇÃO NAGÔ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TbBT75I8WQ&list=OLAK5uy_kYzzIuwPa2g0t1CoPp5zIbwtUVIEsZgBo&index=7>. Acesso em: 18 jun. 2021.

GUILLEN, Isabel Cristiana Martins. Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930-1950). *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n.14, p.235-251, jan.-jun., 2007.

GONÇALVES, Raphael Marcondes da Silva. *As influências de Bill Stewart na bateria*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GOMES, Sérgio. *Novos caminhos da bateria brasileira.* Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2008.

GRAJEW, Daniel. *O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Aneis e Karatê*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GRUPO PARANAMBUCA. Disponível em: <http://grupoparanambuca.tumblr.com/post/115908175543/alfaia-é-um-instrumento-musical-da-fam%C3%ADlia-dos>. Acesso em: 23 ago. 2019.

HAMILTON DE HOLANDA. WEBSITE. BIOGRAFIA. Disponível em: <https://hamiltondeholanda.com/biografia/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

HERMETO PASCOAL. MÚSICA.WEBSITE. Disponível em: <https://www.hermetopascoal.com.br/musica>. Acesso em: 12 mai. 2021.

HERMETO PASCOAL E GRUPO. MUNDO VERDE ESPERANÇA. ILZINHA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lJH6iH4l2hg>. Acesso em: 24 mar. 2020.

_____. MUNDO VERDE ESPERANÇA. CRÉDITOS. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Mundo-Verde-Esperança/release/6471240>. Acesso em: 24 mar. 2020.

IKEDA, Alberto. Apontamentos Históricos sobre o jazz no Brasil. *Revista de Comunicação e Artes,* São Paulo, ECA USP, v.13, 111-124, 1984.

LAKATOS, M.; MARCONI, M. A. Técnicas de Pesquisa. In: *Fundamentos da Metodologia Científica.* 3ª edição. São Paulo: Atlas, 1991. p.174-213.

LUCIANO PERRONE. BATUCADA FANTÁSTICA. BAIÃO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rrcrTKZvuUU>. Acesso em: 23 jun. 2021.

_____. BATUCADA FANTÁSTICA VOL.3. FREVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qF5hjL3DmaU>. Acesso em: 24 jun. 2021.

_____. BATUCADA FANTÁSTICA. MARACATU. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AY2WBQakKI>. Acesso em: 23 jun. 2021.

LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft.* 18a ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

LUIZ GONZAGA. DISCOGRAFIA. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/luiz-gonzaga/discografia>. Acesso em: 19 set. 2019.

_____. OI EU AQUI DE NOVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ESNqlqEwwY>. Acesso em: 15 ago. 2019.

MARACATU NAÇÃO PERNAMBUCO 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u_lztpW1R6I>. Acesso em: 1 out. 2019.

MARACATUITA. *Maracatu de baque virado. Instrumentos. Mineiro.* Website. Disponível em: <https://maracatuita.wordpress.com/sobre/instrumentos-2/>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MARINÊS. XAXADO NA PARAÍBA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V56QL5G_Q3Y>. Acesso em: 15 ago. 2019.

MARQUES, Guilherme. *Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê.5*. 2020. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____; HASHIMOTO, Fernando. A performance singular do baterista Nenê na música *Alexandre, Marcelo e Pablo*. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO. 2017. Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017. p.1-11.

MEI, Giancarlo. Entrevista Airto Moreira. Discografia. *Revista Modern Drummer Brasil,* ano 8, n.97, p.28-39, 2010.

McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender and sexuality.* Minneapolis: University of Minnesota, 1991.

MONSON, Ingrid. *Saying Something. Jazz improvisation and interaction.* Chicago: The University of Chicago, 1996.

MOREIRA, Maria Beatriz Ciryno. *Um coração futurista: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970*. 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

NENÊ. WESITE OFICIAL DO BATERISTA NENÊ. BIOGRAFIA / DISCOGRAFIA. Disponível em: <http://www.comum.com/nene/biografia.htm>. Acesso em: 22 ago. 2017.

NKETIA, J.H.K. *The music of Africa.* New York: WW. Norton and Company, 1974.

O TEMA É FREVO. Disponível em: <https://otemaefrevo.wordpress.com/2015/06/12/aqui-o-frevo-nao-para/>. Acesso em: 20 ago. 2019.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. *Frevo: Uma apresentação Coreológica.* Recife: Richard Veiga, 2011.

OLIVEIRA, Valdemar de. Frevo, capoeira e passo. Recife: Cia. Editora de Pernambuco (CEPE), 1985. In: TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular*. 7ª Ed. SP: Editora 34, 2013. p.164.

_____. O frevo e o passo de Pernambuco. *Boletim Latino-Americano de Música,* Rio de Janeiro, Instituto Interamericano de Musicologia, abr. 1946, tomo VI, p.158. In: TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular*. 7ª Ed. SP: Editora 34, 2013. p.161.

ORQUESTRA DE JOSÉ MENEZES. MEXE COM TUDO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=quSVgVDVbXw>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ORQUESTRA TABAJARA. DISCOGRAFIA. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/3040322-Orquestra-Tabajara>. Acesso em: 16 jun.2021.

ORQUESTRA TABAJARA DE SEVERINO ARAÚJO. BAIÃO PRA MALUCO. 1952. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/73112/orquestra-tabajara-de-severino-araujo>. Acesso em: 16 jun.2021.

_____. NEGO VEIO.1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mTOnongTRis >. Acesso em: 16 jun. 2021.

_____. MARACATU SURURU.1961. Disponível em: < https://youtu.be/z9vXuz9ElAU?t=1589>. Acesso em: 16 jun. 2021.

PERCUSIVE ARTS SOCIETY – PAS. Disponível em: <http://www.pas.org>. Acesso em: 18 ago. 2017.

_____. RUDIMENTS. Disponível em: <https://www.pas.org/docs/default-source/default-document-library/pas-drum-rudiments-2018dcccc96de1726e19ba7fff00008669d1.pdf?sfvrsn=fdbeaea5_6>. Acesso em: 24 out. 2019.

PAU BRASIL. WEBSITE. Disponível em: <http://grupopaubrasil.com>. Acesso em: 07 jun. 2021.

PAGANI, Leonardo. *O outro lado: Exercícios para o desenvolvimento do lado não dominante na bateria.* Brasília: Musimed, 2019.

PERRONE, Luciano. *Batucada Fantástica vol. 3*. Rio de Janeiro: RCA, 1972. Arquivo Digital.

QUEIROZ, André Machado. *Trazendo para a bateria uma linguagem brasileira: elaboração de estudos de coordenação, criação e improvisação*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____. *Esdra "Neném" Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria*. 2021. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

QUINTETO VIOLADO. ASA BRANCA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_KlW6OJ7zSY>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. BAIÃO DA GAROA Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0HTTGLK5CKA>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. FREVIOLA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=etLgUF9mmZg>. Acesso em: 21 jun. 2021.

RIO PERCUSSÃO. PROJETOS. EDGARD NUNES ROCCA BITUCA. Disponível em: <https://www.riopercussao.com/blog.php>. Acesso em: 1 jul. 2021.

ROCCA, Edgard. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. Com adaptações para bateria.* Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música/Europa Empresa Gráfica Editora, 1985.

ROCHA, Christiano. *Bateria Brasileira.* São Paulo: Independente, 2005.

SÁ, Miguel; SILVA, Robertinho. *Se minha bateria falasse*. Rio de Janeiro: Editora H. Sheldon, 2013.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio.* 2008. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente.* Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Climéiro de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga.* Recife: Cepe, 2013.

_____; RESENDE, Tarcísio. *Batuque book maracatu: baque solto e baque virado.* Recife: Ed. Do Autor, 2005.

SANTOS NETO, Jovino. *Preparação da partitura Ilzinha (Hermeto Pascoal). Sax, piano e baixo*. 1 partitura. Sem editor, 1986. Arquivo PDF.

_____. *Preparação da partitura Jegue (Taynara) de Hermeto Pascoal. Melodia, piano e baixo.* Sem editor, 1977. 1 partitura. Arquivo PDF.

_____. *Preparação da partitura Poré-Poré (Renan) de Hermeto Pascoal. Sax, piano e baixo.* Sem editor, 2000. 1partitura. Arquivo PDF.

_____. *Preparação da partitura Susto (Hermeto Pascoal). Melodia e harmonia.* Sem editor, 1979. 1 partitura. Arquivo PDF.

SEVERINO ARAÚJO E ORQUESTRA TABAJARA.12 RITMOS BRASILEIROS. BAIÃO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xj67-d56k3g>. Acesso em: 16 jun. 2021.

_____. RELEMBRANDO O NORTE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DNKjqN38xAQ>. Acesso em: 16 jun. 2021.

_____. 78 RPM. NEGO VEIO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qifr-9REypQ>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SILVA, Adelson. A levada do frevo segundo Adelson Silva. In: SPOK Frevo Orquestra: Passo de anjo ao vivo. Modalidades de frevo. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007.1 DVD (100 min).

SILVA, Charles Raimundo. *O mestre apitou: mestres, apitos, nações de maracatu e suas ações religiosas, culturais e políticas.* 2018. Tese (Doutorado em Música). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SILVA JUNIOR, Antônio Vanderlan da. *Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira.* 2018. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SILVA, Raphael Ferreira da. *Improvisação e interação na "Escola Jabour".* 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SIVUCA. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12160/sivuca>. Acesso em: 9 jun. 2021.

SPILMANN, Daniela. *Os bailes de gafieira: Repertórios em movimentos.* 2017. Tese (Doutorado em Musicologia). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SPOK Frevo Orquestra. *Passo de anjo ao vivo. Modalidades de frevo.* Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007.1 DVD (100 min).

SOUZA, H. R. *Processos de ensino coletivo de bateria e percussão: reflexões sobre uma prática docente.* 2013. Dissertação (Mestrado em música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat.* 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *O baião do mundo*. Recife: Editora FCCR, 2007.

TINÉ, Paulo José de Siqueira; GOMES, Vinícius Bastos. O maracatu de Egberto Gismonti. In: XXV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM. 2015. Vitória. *Anais...* Vitória: UFES, 2015. p.1-10.

TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular*. 7ª Ed. SP: Editora 34, 2013.

TRIO CORRENTE. WEBSITE. Disponível em: <http://triocorrente.com>. Acesso em: 07 jun. 2021.

TULIO, Eduardo Fraga; SULPICIO, Eliana. Grupo de percussão: breve histórico e performances no Brasil de 1964 a 1980. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.4, n.3, p.1-18, 2016.

VASSOURINHA E FOGÃO. FREVO DUDA ORQUESTRA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N2aXgAhHl5s>. Acesso em: 11 set. 2019.

VASSORINHAS. FREVO AO VIVO (1974). ÁLBUM COMPLETO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V7y6VqREKik>. Acesso em: 6 set. 2019.

VASSOURINHAS. FREVO DE RUA. OS MELHORES DO SÉCULO (vol.1). Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=7UzreFbV2hI&list=PLXGWX56wS5woKsqgGmfYYpM-lN8tbzNl4>. Acesso em: 6 set. 2019.

Áudio

HERMETO PASCOAL. *Ao vivo em Montreux Jazz Festival*. Rio de Janeiro: WEA, 1979. 1CD.

_____. *Zabumbê Bum-Á*. Rio de Janeiro: WEA, 1979. 1CD.

_____. *Mundo Verde Esperança*. Rio de Janeiro: Radio MEC, 2003. 1CD.

EGBERTO GISMONTI. *Em Família.* Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1CD.

_____. *Retratos. Compilação.* Rio de Janeiro: EMI, 2004. 1CD.

GILBERTO GIL. *Eu Tu Eles.* Rio de Janeiro: Warner, 2000. 1CD.

LUIZ GONZAGA. *Luiz Gonzaga Pra Sempre*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2009. 1CD.

MARACATU NAÇÃO PERNAMBUCO. *Maracatu Nação Pernambuco*. Rio de Janeiro: Velas, 1997. 1CD.

Álbuns em endereços eletrônicos

HERMETO PASCOAL. *Hermeto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xe2stjH0Pio>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *A Música Livre de Hermeto Pascoal*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-livre-de-hermeto-pascoal>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Cérebro Magnético*. Hermeto Pascoal. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/cerebro-magnetico>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Slaves Mass*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/missa-dos-escravos>. Acesso em: 29 abr. 2020.

HERMETO PASCOAL & GRUPO. *Hermeto Pascoal & Grupo*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/hermeto-pascoal-e-grupo-1982>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Brasil Universo.* Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/brasil-universo>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Festa dos Deuses*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/festa-dos-deuses>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/lagoa-da-canoa-municipio-de-arapiraca>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Só Não Toca Quem Não Quer*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/so-nao-toca-quem-nao-quer>. Acesso em: 29 abr. 2020.

HERMETO PASCOAL E GRUPO VICE-VERSA. *Viajando No Som. The Lost 76 Vice-Versa Sessions.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d24Qq0wpBIY>. Acesso em: 29 abr. 2020.

EGBERTO GISMONTI. *Egberto Gismonti*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/egberto-gismonti-1969>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Academia de Danças*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/academia-de-dancas>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Água e Vinho*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/agua-e-vinho>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Carmo*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/carmo>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Circense*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/circense>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Corações Futuristas.* Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/coracoes-futuristas> Acesso em: 29 abr. 2020.
_____. *El Viaje*. Disponível em: < https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/el-viaje>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Fantasia*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/fantasia-921>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Feixe de Luz*. Disponível em: < https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/feixe-de-luz>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Nó Caipira*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/no-caipira>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Sanfona*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/sanfona>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *Sonho 70*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/sonho-70>. Acesso em: 29 abr. 2020.

_____. *The Altitude of The Sun*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/the-altitude-of-the-sun>. Acesso em: 29 abr. 2020.
_____. *Trem Caipira*. Disponível em: < https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/trem-caipira>. Acesso em: 29 abr. 2020.

QUARTETO NOVO. *Quarteto Novo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GpR1rSp-YRQ&list=PL9609441628369AE7>. Acesso em: 29 abr. 2020.

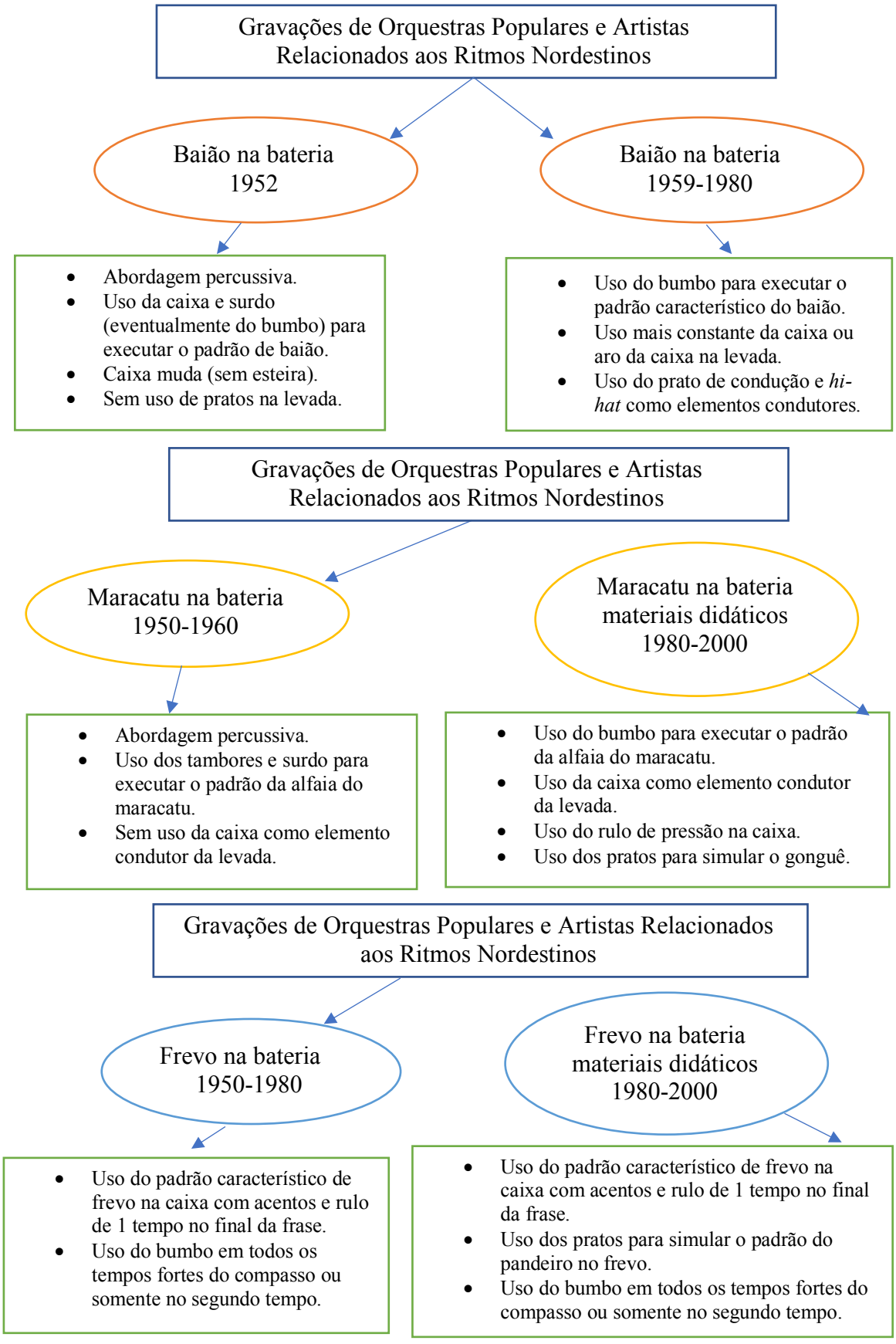
SAMBRASA TRIO. *Sambrasa Trio*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEQuvkOzGPg>. Acesso em: 29 abr. 2020.

Fontes Citadas

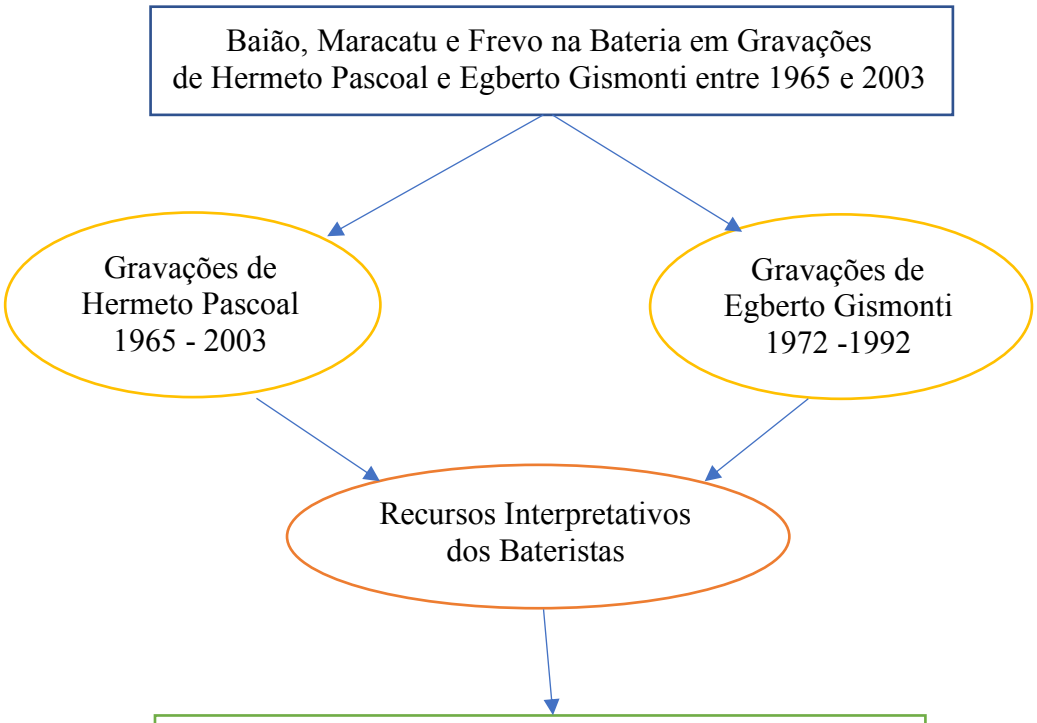
a) Correspondência
i) E-mail:
CARDOSO, Rodolfo. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por infocgalvao@gmail.com em 02/09/2015. In: GALVÃO, Christiano. *Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem.* 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ANEXOS

1. Panorama ilustrativo da mudança de execução na adaptação do baião, do maracatu e do frevo na bateria em gravações entre as décadas de 1950 e 1980 e materiais didáticos entre 1980 e 2000



2. Panorama ilustrativo dos recursos interpretativos dos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti na interpretação do baião, do maracatu e do frevo em gravações entre 1965 e 2003



- Apoio inicial nos padrões tradicionais dos instrumentos de percussão de cada gênero musical.
- Eventual dissolução dos padrões rítmicos tradicionais dos gêneros nas levadas.
- Inclusão de células rítmicas pertinentes ou não aos gêneros musicais.
- Diferentes orquestrações de execução de peças da bateria.
- Rulo de pressão com uma das mãos na caixa.
- Toque múltiplo.
- Notas fantasmas na caixa.
- Emancipação do *hi-hat* com pé (novas subdivisões).
- Execução e intercalação de padrões em uníssono como os pés (bumbo e *hi-hat* com pé) e mãos (caixa e prato de condução).
- Execução de células rítmicas nos tambores de modo melódico.
- Deslocamento de acentos.
- Execução dos gêneros nas fórmulas de compassos 3/4, 7/4, 5/8 e 7/8.

3.Transcrição das seções A e A2 de "Maracatu" (Egberto Gismonti) do álbum *Sanfona* (1981)

©

2
Maracatu
Bat.
Sx.S.
Pno.
Bx.Ac.
accel.

Maracatu
3
A
♩= 95
Bat.
Sx.S.
Pno.
Bx.Ac.
Bm7 9
Bm7 9
Bm7 9
Bm7 9

4
Maracatu
♩= 97
15
Bat.
Sx.S.
Pno.
Bx.Ac.
Bm7 9
A♭m5- 9
18
p
Bat.
Sx.S.
Pno.
Bx.Ac.
A♭m5- 9

Maracatu
5
21
Bat.
Sx.S.
Pno.
Bx.Ac.
A♭m5-
9
Bm7
9
23
F♯7
9-

6
A2
Maracatu
♩ = 98
24
Bat.
Sx.S.
Pno.
Bm7 9
Bx.Ac.
26

28
Bat.
28
Sx.S.
3
28
Pno.
A♭m5-
9
A♭m5-
9
28
Bx.Ac.
30
Bat.
30
Sx.S.
30
Pno.
Bm7
9
F♯7
9-
30
Bx.Ac.

8
Maracatu
32
Bat.
Sx.S.
Pno.
Bx.Ac.
35
Bat.
Sx.S.
Pno.
Bx.Ac.

4.Transcrição das seções A, B e C de “Ilzinha” (Hermeto Pascoal) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003)

©

2
Ilzinha (maracatu)
Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
F m9
E maj7
C/A♭
D/C
B♭m7
G 6/A
D♭maj7(♯5)
E m7
9
10
11
12
B♭maj7/G♭
C maj7/A♭
D/E♭
F/G♭
B♭/B
A♭m7
B maj7/G
C/A♭
A 13(♯11)
13
14
15
16

Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
G6/A♭ D7/B♭ Bm7 E/F Gm7 Dm7 F♯m7 Bm7(♭5) G♯m7(♭5) Gmaj7 C13(♭9) E♭13(♭9)
3
17 18 19 20
B
♩ = 140
Maracatu
f
f
Cm7 Cm7(♯5) Cm7 Cm7(♯5)
21 22 23 24

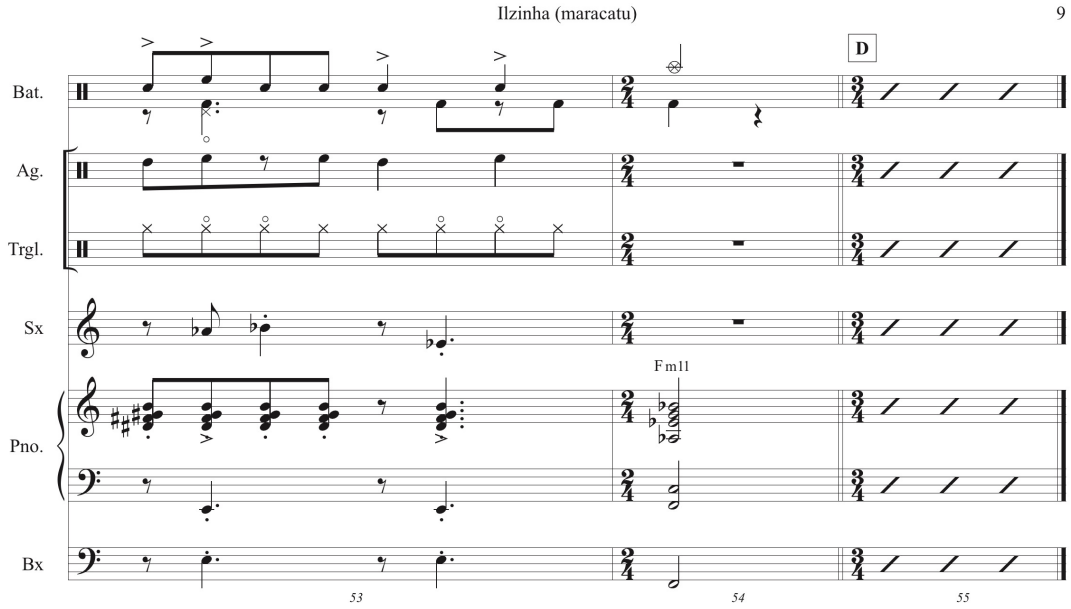
4
Ilzinha (maracatu)
Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
Cm7
Cm7(♯5)
25
26
Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
Cm7
A♭maj7
Fm9
F♯m9
27
28
29
30

Ilzinha (maracatu)
5
Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
f
G♯m9
B♭m9
Dm7(♭5)
mf
31
32
33
Em7(♭5)
Dm7(♭5)
Em7(♭5)
34
35
36

6
Ilzinha (maracatu)
Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
E♭maj7
37
G m7
F m7
B♭m7
38
39
40

Ilzinha (maracatu)
7
Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
f
Am9
Cm7
Dm7
Em7
Bm7
41
42
43
C
♩= 140
Maracatu
A7♯9♯5
Bmaj7
C♯m9
Dmaj7
C♯m9
A7♯9♯5
Bmaj7
C♯m9
Dmaj7
C♯m9
44
45
46
47

8
Ilzinha (maracatu)
Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
A7♯9♯5
B maj 7
C♯m9
D maj 7
C♯m9
mp
48
49
C 7♯11♯9
D maj 7
E♭m9
E maj 7
50
51
52


Ilzinha (maracatu)
9
D
Bat.
Ag.
Trgl.
Sx
Pno.
Bx
Fm11
53
54
55

5.Transcrição das seções A, A2 e A3 de "Loro" (Egberto Gismonti) do álbum *Em Família* (1981)

2
LORO
10
Bat.
Fl.
Pno.
Cm/B♭
Am5-
9
D9+
Gsus4
9-
Bx.Ac.
15
Csus4
9-
mf
D♭5+/F
7+
mf

LORO
3
19
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
B♭sus4
7
B♭7
D♭5-
7
D m6
B
23
E♭5+
D♭5-
7
A♭/C
A♭add9
p
p

4
LORO
27
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
E♭/G
F 7
B♭sus4
B♭7
31
D♭add9
D♭add9
A♭/C
A♭add9

35
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
E♭/G
F7
B♭sus4
7
A2
39
E♭/D♭
E♭/D♭
A♭/C
A♭/C
mp

6
LORO
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
43
47
G/B
G/B
Cm/B♭
Cm/B♭
Am5-
9
D9+
Gsus4
9-

LORO
7
51
Bat.
mf
f
mf
Fl.
Pno.
Csus4
9-
mf
D♭5+/F
7+
f
Bx.Ac.
f
55
Bat.
Fl.
Pno.
B♭sus4
7
B♭7
D♭5-
7
Bx.Ac.

8
LORO
B2
58
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
Dm6
E♭5+
D♭5-
7
p
61
A♭/C
A♭add9
E♭/G
F 7
B♭sus4
7

66
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
B♭7
D♭add9
D♭add9
A♭/C
70
A♭add9
E♭/G
F 7
B♭sus4
7

10
A3
LORO
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
mp
E♭/D♭
A♭/C
f
mf
G/B
C m/B♭
Am5-

84
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
D9+
Gsus4
9-
Csus4
9-
88
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
D♭5+/F
7+

12
LORO
B3
92
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
D m6
D m6
97
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.

LORO
13
102
Bat.
Fl.
Pno.
Bx.Ac.
f
D♭add9
A♭/C
A♭add9
107
E♭/G
F 7
B♭sus4
7

6.Transcrição de “Taynara” (Hermeto Pascoal) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003)

Taynara
2
A
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
ff
mf
E/A
D/A
E/A
D/A
5
7

Taynara
3
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
E/A
D/A
E/A
D/A
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
E/A
D/A
E/A
D/A

Taynara
4
Bat.
Meld.
Escl.
E/A
D/A
E/A
D/A
Pno.
mf
mf
Bx
Bat.
Meld.
Escl.
E/A
D/A
E/A
D/A
Pno.
mf
mf
Bx

Taynara
5
17
Bat.
Meld.
Escl.
E/A
D/A
E/A
D/A
Pno.
mf
Bx
19
f

Taynara
A'
6
22
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
ff
mf
E/A
D/A
E/A
D/A
24
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
ff
mf
E/A
D/A
E/A
D/A

Taynara
7
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
ff
mf
E/A
D/A
E/A
D/A

Taynara
8
30
Bat.
Meld.
Escl.
E/A
D/A
E/A
D/A
Pno.
mf
mf
Bx
32
Bat.
Meld.
Escl.
E/A
D/A
E/A
D/A
Pno.
mf
mf
Bx

Taynara
9
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
E/A
D/A
E/A
D/A
mf
mf
E/A
D/A
E/A
D/A
E/A
D/A
mf
mf
mf
f

Taynara
B
10
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
A maj 7
B/A
B/C♯
D maj 7
C♯min7
G♯min7
E maj 7
G maj 7
F♯min7
G min7
A♯maj 7
B min7
E 7sus

Taynara
11
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
A maj 7
B/A
B/C♯
D maj 7
C♯min7
To Coda
G♯min7
E maj 7
G maj 7
F♯min7
G min7
A♯maj 7
B min7
E 7sus

Taynara
C
12
Bat.
47
Meld.
Escl.
A maj 7
A °7(add maj 7)
A maj 7
A °7(add maj 7)
Pno.
Bx
49
Bat.
Meld.
Escl.
A maj 7
A °7(add maj 7)
A maj 7
A °7(add maj 7)
A maj 7
A °7(add maj 7)
Pno.
Bx

Taynara
13
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
A maj 7
A °7(add maj 7)
A maj 7
A °7(add maj 7)
D
A maj 7
A °7(add maj 7)

Taynara
14
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx

Taynara
15
63
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
66

Taynara
16
Bat.
Meld.
Escl.
Pno.
Bx
SOLOS
D.S. al Coda
Fine
E/A
D/A
E/A
E/A

7.Transcrição de “Susto” (Hermeto Pascoal) do álbum *Zabumbê-Bum-Á* (1979)

2
Susto
14
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.
19

Susto
3
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.
A
♩=135
ff
CMaj7
D7sus4
GMaj7
Em7
Cm7
F7sus4
B♭Maj7
Gm7
E♭m7
A♭7sus4
D♭Maj7
B♭m7

4
Susto
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno. (Harm.)
Bx.
Em7 D♭m7 B♭m7 A13(♯11) DMaj7 GMaj7 Bm7 Dm7
B♭Maj7 Fm9 B♭7 E♭Maj7 AMaj7 A♭Maj7 GMaj7 G♭Maj7 E♭m7 CMaj7

Susto
5
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno. (Harm.)
Bx.
Am9
EMaj7
E♭Maj7
Cm9
A♭Maj7
D♭Maj7
BMaj7
B♭Maj7
DMaj7
EMaj7
A♭Maj7
DMaj7

6
Susto
51
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno. (Harm.)
CMaj7
B♭m9
G♭Maj7
B♭m7
EMaj7
DMaj7
Bx.
A2
♩=138
56
ff
CMaj7
D7sus4
GMaj7
Em7
Cm7
F7sus4
B♭Maj7
Gm7

Susto
7
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno. (Harm.)
Bx.
E♭m7
A♭7sus4
D♭Maj7
B♭m7
Em7
D♭m7
B♭m7
A13(♯11)
DMaj7
GMaj7
Bm7
Dm7
B♭Maj7
Fm9
B♭7
E♭Maj7
AMaj7
A♭Maj7
GMaj7
G♭Maj7
E♭m7

8
Susto
70
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
CMaj7
Am9
EMaj7
Cm9
A♭Maj7
Bx.
75
D♭Maj7
BMaj7
B♭Maj7
DMaj7
EMaj7

Susto
9
79
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.
A♭Maj7
DMaj7
CMaj7
B♭m9
G♭Maj7
B♭m7
EMaj7
DMaj7
♩=158
83
f

10
Susto
B
♩=160
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
DMaj7
Bx.
87
91
Bm7
Bm7

Susto
11
95
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
E♭Maj7
E♭Maj7
Bx.
♩=150
99
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Cm7
Gm7
Fm7
Fm/E♭
D♭Maj7
Bx.

12
Susto
104
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
DMaj7
DMaj7
Bx.
f
♩=155
108
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
DMaj7
DMaj7
Bx.
f

Susto
13
A3
♩=155
112
Bat.
ff
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
CMaj7
D7sus4
GMaj7
Em7
Cm7
F7sus4
B♭Maj7
Gm7
Bx.
116
E♭m7
A♭7sus4
D♭Maj7
B♭m7
Em7
D♭m7
B♭m7
A13(♯11)
DMaj7
GMaj7
Bm7

14
Susto
121
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
E♭Maj7
AMaj7
A♭Maj7
GMaj7
G♭Maj7
Bx.
125
E♭m7
CMaj7
Am9
EMaj7
E♭Maj7
Cm9
A♭Maj7

Susto
15
130
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.
D♭Maj7
BMaj7
B♭Maj7
DMaj7
EMaj7
135
A♭Maj7
DMaj7
CMaj7
B♭m9
G♭Maj7
B♭m7
EMaj7
DMaj7

16
Susto
A4
♩=162
141
Bat.
ff
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
CMaj7
D7sus4
GMaj7
Em7
Cm7
F7sus4
B♭Maj7
Gm7
E♭m7
A♭7sus4
D♭Maj7
Bx.
146
B♭m7
Em7
D♭m7
B♭m7
A13(♯11)
DMaj7
GMaj7
Bm7

Susto
17
150
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.
E♭Maj7
AMaj7
A♭Maj7
GMaj7
G♭Maj7
154
E♭m7
CMaj7
Am9
EMaj7
E♭Maj7
Cm9
A♭Maj7

18
Susto
159
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
D♭Maj7
BMaj7
B♭Maj7
DMaj7
EMaj7
Bx.
164
A♭Maj7
DMaj7
CMaj7
B♭m9
G♭Maj7
B♭m7
EMaj7
DMaj7

Susto
19
♩=173
168
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.
C
♩=174
172
DMaj7
DMaj7

20
Susto
176
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.
f
tr
DMaj7
180

Susto
21
184
Bat.
f
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
DMaj7
Bx.
D
188
f

22
Susto
191
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.
194
Bat.
T. Sx.
Rec. 1
Pand. 2
Pno.
(Harm.)
Bx.

199
Bat.
199
T. Sx.
199
Rec. 1
Pand. 2
199
Pno.
(Harm.)
199
Bx.
203
Bat.
ff
203
T. Sx.
203
Rec. 1
Pand. 2
203
Pno.
(Harm.)
203
Bx.
Fine

8.Transcrição de “Renan” (Hermeto Pascoal) do álbum *Mundo Verde Esperança* (2003)

©

Renan
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
f
ff
Frevo
= 168
mf

Renan
3
A
♩=170
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
ff
ff
21
29
F m9
A♭m9
D♭13(♯11)
C 7(♯9)
F m7
G♭maj 7
A♭maj 7
A♭m9
B maj 7
B♭m9
A m9
C maj 7
B m9
C m9

Renan
4
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
37
A m7(♭5)
D 13(♯11)
B m7
E m7
E m7
G♯m9
G maj 7
F♯m7
B♭m7
E♭13(♭9)
43
D♭maj 7
B♭m7
A maj 7
F♯m9
C♯m9
C♯m9
F maj 7

Renan
5
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
Dm9
Em9
Fmaj7
F♯m7
Gmaj7
G♯m7
Amaj7
Cmaj7
Bm7
A♭maj7
Bmaj7
Fm7(♭5)
B♭13(♭9)

Renan
6
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
ff
G 13(♭9)
C maj 7
B 7 #9 #5
B♭maj 7
A m7
A♭maj 7
F m7
E maj 7
C 7(♯9)
A2
F m9
A♭m9
D♭13(♯11)
C 7(♯9)
F m7
G♭maj 7

Renan
7
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
ff
A♭maj7
A♭m9
B maj7
B♭m9
A m9
C maj7
B m9
C m9
A m7(♭5)
D 13(♯11)
B m7
E m7
E m7
G♯m9
G maj7
F♯m7

Renan
8
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
ff
B♭m7
E♭13(♭9)
D♭maj7
B♭m7
A maj7
F♯m9
C♯m9
F maj7
D m9
E m9
F maj7
F♯m7
G maj7
G♯m7
A maj7
C maj7
B m7

Renan
9
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
A♭maj7
B maj7
F m7(♭5)
B♭13(♭9)
G 13(♭9)
B
C maj7
B 7 #9 #5
B♭maj7
A m7
A♭maj7
F m7
E maj7
D♭7(♯9)
C 7(♯9)

Renan
10
Bat.
Pnd.
Meld.
D♭maj7
E♭/B
Pno.
Bx.
Ponte
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.

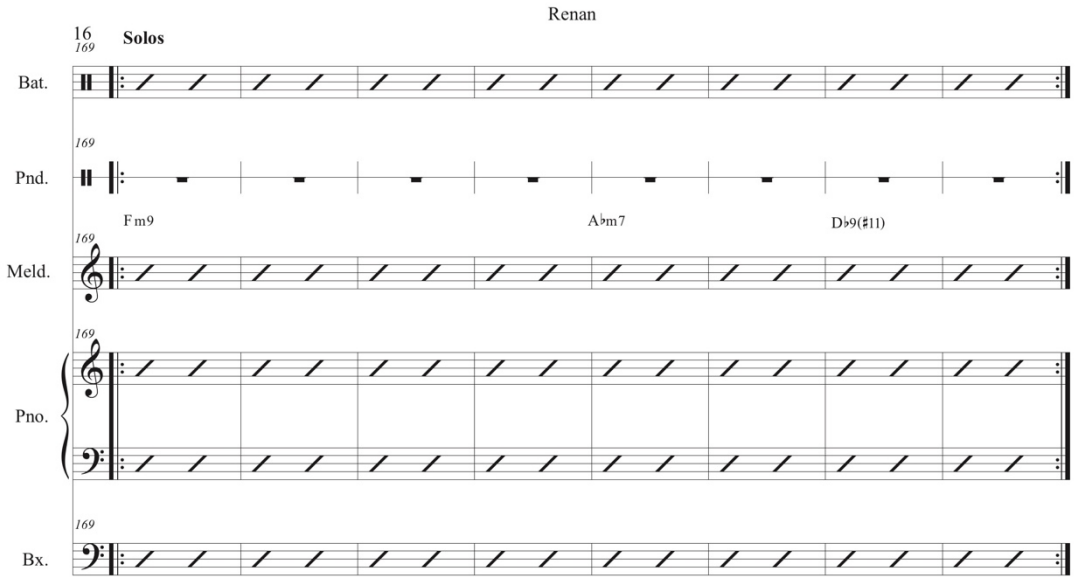
Renan
11
123
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
f
ff
C
127
ff
F m9
F m9
A♭m9
D♭7
f

Renan
12
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
ff
tr
Gm7(♭5)
C7(♯9)
Gm7(♭5)
C7(♯9)
A♭m7
D♭7
Dm7(♭5)
G7(♯9)
D♭7(♭5)

Renan
13
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
139
ff
G 7(♯9)
C 7(♯9)
C2
143
f
tr
F m9
A♭m9
D♭7
G m7(♭5)
C 7(♯9)
G m7(♭5)

Renan
14
Bat.
Pnd.
Meld.
Pno.
Bx.
C 7(♯9)
A♭m7
D♭7
D m7(♭5)
G 7(♯9)
D♭7(♭5)
G 7(♯9)
C 7(♯9)
ff
tr

Renan
15
D
Baião
Bat.
ff
159
Triângulo
Pnd.
Meld.
Fm9
Pno.
Bx.
163
1.
2.
D♭13(♯11)


Renan
16
169
Solos
Bat.
169
Pnd.
Fm9
A♭m7
D♭9(♯11)
169
Meld.
169
Pno.
169
Bx.