

A inventividade de Hermeto na bateria: as performances em *Moreneide e Depois do Baile*

Carlos Eduardo Sueitt Garanhão

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

eduardosueitt@gmail.com

Leandro Barsalini

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

lebar@unicamp.br

Resumo. Este artigo tem como objetivo investigar a interpretação musical do multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal à frente da bateria nos fonogramas *Moreneide* (Heraldo do Monte), gravado no LP *Hermeto Pascoal e Grupo* (1982) e *Depois do Baile* (Hermeto Pascoal), registrada em show de Hermeto Pascoal e Grupo no Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz (1990). A partir de análises que relacionam aspectos rítmicos e melódicos do tema à performance da bateria, apontamos algumas características interpretativas de Hermeto, revelando uma abordagem singular do instrumento.

Palavras-chave. *Moreneide*, *Depois do Baile*, Hermeto Pascoal, Bateria.

Title. *Hermeto's inventiveness on the drums: the performances in Moreneide and Depois do Baile*

Abstract. This article aims to investigate the musical interpretation of multi-instrumentalist and composer Hermeto Pascoal at the drum set in the phonogram *Moreneide* (Heraldo do Monte), recorded on the LP *Hermeto Pascoal e Grupo* (1982) and *Depois do Baile* (Hermeto Pascoal), performed by Hermeto Pascoal e Grupo on the Jazz Festival “Vitoria-Gasteiz” (1990). Based on analyzes that relate rhythmic and melodic aspects of the theme to the drums' performance, we point out some of Hermeto's interpretative characteristics, revealing a unique approach to the instrument.

Keywords. *Moreneide*, *Depois do Baile*, Hermeto Pascoal, Drum set.

Introdução

Este trabalho retrata um fragmento da pesquisa de doutoramento (em curso) que investiga a linguagem musical intrínseca no universo interpretativo da bateria na música do compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal, bem como na Escola Jabour (e ramificações). Através do confronto entre as análises de registros de duas performances de Hermeto Pascoal na bateria, buscamos identificar elementos idiomáticos singulares de sua expressividade musical no instrumento. As duas fontes utilizadas são o fonograma Moreneide (Heraldo do Monte) – LP Hermeto Pascoal & Grupo (1982) e Depois do Baile (Hermeto Pascoal), extraído do programa de TV espanhol “Jazz entre amigos”, que mostra a performance de Hermeto Pascoal e Grupo no Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz (21 de julho de 1990).

Hermeto Pascoal & Grupo (1982)

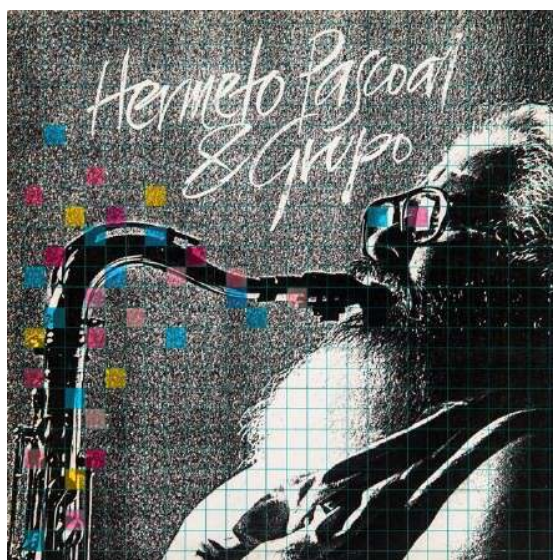
O LP Hermeto Pascoal e Grupo lançado no ano de 1982, é um álbum que marca um período com significativas mudanças no grupo de Hermeto. Posteriormente às diversas viagens e produções de discos nos Estados Unidos, no início da década de 80, Hermeto consegue “reunir um grupo de instrumentistas dispostos a colocar em prática a metodologia de ensaios diários e dedicação praticamente exclusiva à sua música” (SILVA, 2016, p. 27), o que ficou conhecido como Escola Jabour. “O grupo é muito mais do que música, é uma escola, como até eu gosto de chamar, a Escola Jabour, porque aqui a gente aprende muito”. (PASCOAL, 2000). No processo formativo desenvolvido na Escola Jabour, eram trabalhados aspectos musicais como improvisação, experimentação, interação e prática coletiva – rizomas que alicerçaram os idiomatismos da linguagem musical proposta por Hermeto⁶⁰.

Retomando nosso olhar para o álbum supracitado, notamos uma característica comum aos trabalhos de Hermeto: a participação multifacetada dos músicos, no que diz respeito à execução de instrumentos. A atuação dos músicos em diferentes instrumentos

⁶⁰ Para dados mais aprofundados sobre a terminologia e estudos acerca da Escola Jabour, vide SILVA (2016).

elucida um comprometimento coletivo que contribui com as possibilidades de arranjo e enriquece significativamente a sonoridade do grupo. De fato, a ficha técnica do álbum evidencia a pluralidade de Hermeto e demais músicos no que diz respeito às múltiplas contribuições instrumentais⁶¹, ressaltando ainda a participação especial do multi-instrumentista e compositor Heraldo do Monte no violão ovation, viola, guitarra, cavaquinho, voz.

Figura 1 – Capa - Hermeto Pascoal & Grupo (1982)



Fonte: https://f4.bcbits.com/img/a3439992031_10.jpg

No que tange às informações técnicas de produção do álbum, esse disco foi originalmente produzido e lançado em LP pela gravadora Som da Gente, em 1982, “SDG-014/82, posteriormente lançado em CD – CDS DG 010/92” (MULLER, 2005, p. 170). As gravações foram realizadas na cidade de São Paulo, no Nosso Estúdio, em outubro de 1982. Dentre as dez faixas que compõem o disco, todas as composições e arranjos são de

⁶¹ Ficha técnica do álbum: Hermeto Pascoal (piano acústico, piano preparado, clavinet, harmônio, cavaquinho, sax alto, flautas de bambu, ocarina, flauta transversal, bombardino, apito, voz, assovio, baixo, bateria, percussão); Carlos Malta (voz, apitos, sax tenor e soprano, flauta e flautim); Jovino Santos (piano acústico, piano yamaha, harmônio, flauta, flautim, voz, apitos, clavinet duo); Itiberê Zwarg (baixo, tuba, voz, apitos, piano fender); Marcio Bahia (bateria, percussão, platismo, sino, voz, apitos); Pernambuco (percussão, voz, apitos).

autoria de Hermeto, com exceção de “Moreneide”, composta por Heraldo do Monte – peça em que Hermeto aparece na execução da bateria e bombardinos. A análise dessa performance pode nos ajudar a compreender características singulares ao que pretendemos circunscrever como linguagem idiomática da bateria no contexto musical da Escola Jabour.

Interpretação ritmicamente análoga à melodia

Após realizada a transcrição, notamos que Hermeto sugere uma interpretação à frente da bateria aparentemente norteadas pelas sinuosidades rítmicas advindas da melodia. Haja visto que a peça não impõe uma linha rítmica explícita, seja através de matrizes rítmicas (claves), conceitos pré-estabelecidos no que se refere ao arranjo (convenções e orientações rítmicas no decorrer da peça), ou até algum gênero musical (samba, bossa nova, baião etc), a interpretação transcorre de modo que a execução da bateria é alicerçada no diálogo direto com a melodia e seção rítmico-harmônica, na qual podemos notar a semelhança rítmica entre bateria e melodia, conforme apresentaremos a seguir. Ainda sobre a maneira com que Hermeto performa a bateria, mais precisamente no que diz respeito à escolha dos toques durante a performance (simultâneos, alternados, duplos, *paradiddle*, bem como quaisquer variações comumente estudadas no universo técnico do instrumento), subentende-se tratar de uma abordagem literalmente intuitiva, sem conceitos prévios de disposição ordenada de mãos e pés, o que ratifica a hipótese de que o multi-instrumentista se pautou em sua musicalidade para uma execução totalmente improvisada e intuitiva.

A Figura 2, concernente aos compassos 14 e 15, mostra que Hermeto se apoia na melodia ao interpretar o terceiro e quarto tempos (comp.14) e primeiro tempo (comp.15). O músico articula as notas de forma linear pela bateria, recurso este que aparece diversas vezes ao longo da peça, neste momento distribuído entre prato de condução, caixa, chimbal com pé, seguida de prato de condução, caixa, prato de condução e chimbal com pé tocados simultaneamente, finalizando com o bumbo (trecho destacado na Figura).

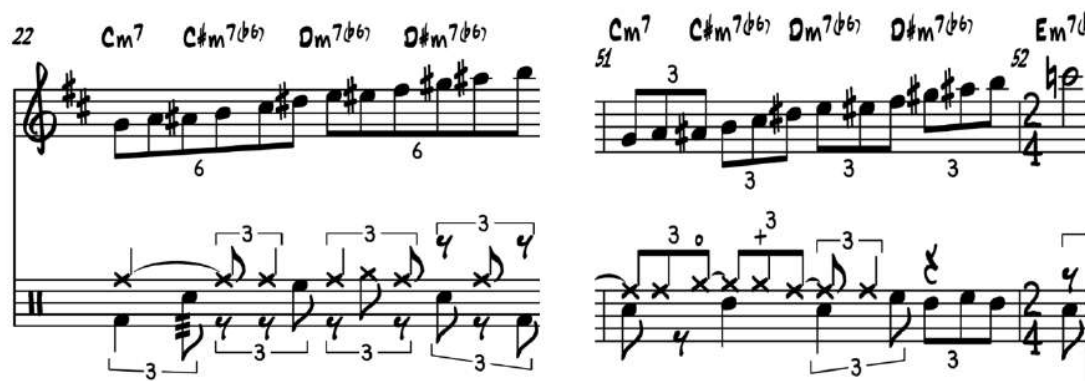
Figura 2 – Trecho da performance de Hermeto em Moreneide – Compassos 14 a 15 (0m24s - 0m28s).



Fonte: Transcrito pelos autores.

Os trechos sinalizados pela figura 3, compassos 22 e 51 ilustram o mesmo excerto melódico na primeira e segunda exposição da peça. A similaridade rítmica exposta na performance de Hermeto é evidente no referido trecho, mostrando, no entanto, um certo grau de indeterminação do músico no que diz respeito às escolhas das peças da bateria durante a interpretação. Notamos também que o prato de condução é uma peça consideravelmente utilizada no discurso musical, muitas vezes utilizado em sincronia com outras peças como bumbo, ou caixa, mas também articulada linearmente com outras peças da bateria, conforme exemplificado a seguir, aparecendo cinco vezes no compasso 22 e três vezes no compasso 51.

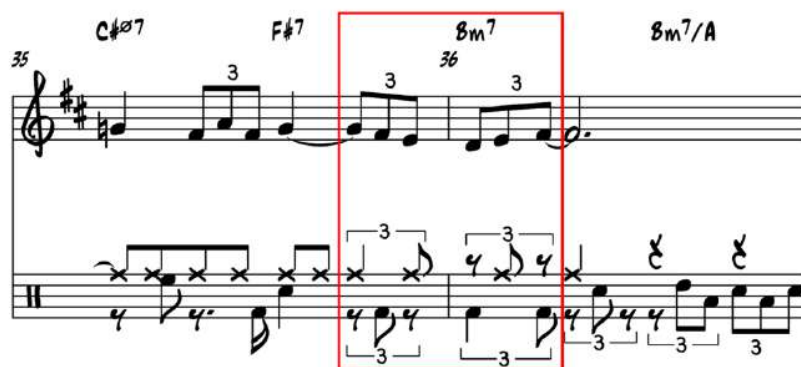
Figura 3 – Trecho da performance de Hermeto em Morenide – Compassos 22 (0m39s – 0m41s) e 51 (1m28s – 1m31s).



Fonte: Transcrito pelos autores.

Na Figura 4, compassos 35 e 36 (1m01s - 1m04s), novamente notamos uma distribuição articulada de forma linear entre prato de condução e bumbo com rítmicas idênticas à melodia (trecho em destaque).

Figura 4 – Trecho da performance de Hermeto em Moreneide – Compassos 35 e 36 (1m01s - 1m04s)



Fonte: Transcrito pelos autores.

Embora não seja uma característica hegemônica, identificamos diversos momentos na peça com sincronismo rítmico entre bateria e melodia, no entanto, conforme já mencionado, fica evidente que os trechos análogos à melodia nos parecem intuitivos e

voláteis, justamente por não retratarem uma intenção fidedigna da mesma, mas sim, uma breve citação.

Preenchimento de espaços deixados pela melodia

Outro aspecto que nos chamou atenção na performance de Hermeto diz respeito ao preenchimento dos espaços em que a melodia repousa com notas mais longas, na qual a seção rítmico-harmônica dialoga e se coloca de forma criativa ocupando espaços, a fim de proporcionar mais dinâmica ao som, o que nos parece ser uma característica bastante marcante na música de Hermeto e escola Jabour.

Del Pino (2018) cita uma estratégia relevante apresentada por Rinzler (1988) que “é relativa à complementaridade horizontal em uma performance, que ocorre no momento em que um instrumentista toca algo no “espaço” deixado pelo improvisador, ideia muito próxima ao preenchimento (fill)”, conceito com a qual podemos nos apropriar para o recorte abordado nessa análise.

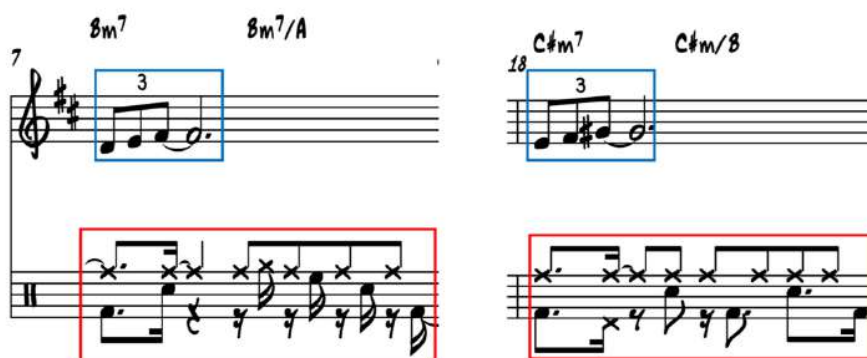
Rinzler propõem cinco tipos de interação que, segundo ele, foram retirados da experiência própria, ou seja, de suas experiências performáticas em seções de improvisos, e que apresentam algumas maneiras e meios de interação entre solista e seção rítmica. A primeira, “pergunta e resposta” (*Call and response*), “é um intercâmbio entre dois músicos, em que a resposta à pergunta (gesto inicial) é geralmente uma repetição deste gesto”. Na sequência, o autor nomeia o segundo tipo de interação de “preenchimentos” (fills) que se configura como uma inversão do segundo para o primeiro plano, “após o solista ter concluído sua frase melódica, um ou mais membros da seção rítmica poder vir ao primeiro plano e preencher a lacuna criada, antes do solista tocar a próxima frase”. Rinzler diferencia esta interação da anterior afirmando que, na primeira, o solista se mantém em primeiro plano, diferentemente do “preenchimento”, que ocorre essa inversão. (DEL PINO, 2018, p. 63-64)

No que tange à construção rítmica da melodia, esta notada em compasso quaternário simples, no decorrer da peça percebemos uma quantidade considerável de quiálteras (tercinas e sextinas) combinadas às figuras comuns à unidade de tempo (mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias), tornando a melodia ritmicamente heterogênea. Posto isso, e sabendo que a melodia influenciou diretamente na performance

de Hermeto, nas análises a seguir apontaremos algumas interpretações do multi-instrumentista que, ao preencher os espaços deixados pela melodia, por vezes sugere complementações seguindo a linha melódica antecedente, e outras vezes alterna com rítmicas divergentes das que vinham sendo executadas na melodia.

Nos compassos 7 e 18 (Figura 5), notamos que a melodia apresenta um motivo construído em tercinas de colcheias no primeiro tempo, sendo a terceira nota ligada a uma mínima pontuada (sinalizado pela cor azul). Considerando a hibridez rítmica com que a bateria se desenvolve no decorrer da peça – apresentando interlocuções entre distintas subdivisões rítmicas, podemos notar que nos compassos mencionados Hermeto traz rítmicas oriundas da semicolcheia, fugindo, portanto, das rítmicas ilustradas na melodia. No que diz respeito à complementação do espaço deixado pela melodia, o multi-instrumentista utiliza frases construídas a partir de colcheias e semicolcheias, articulando toques entre prato de condução e tambores, o que aparenta ser uma atitude intencional em preencher os espaços, concomitantemente dialogando com os outros instrumentos da seção rítmico-harmônica.

Figura 5 – Trecho da performance de Hermeto em Moreneide – Compassos 7 (0m12s - 0m13s) e 18 (0m31s - 0m32s). Transcrito pelos autores.



Fonte: Transcrito pelos autores.

Transição entre diferentes subdivisões

Os compassos 35 a 37 ilustrados pela figura 6, mostram um trecho de hibridez rítmica empreendida pela bateria, uma vez que a melodia se desenvolve a partir de

quiálteras (tercinas de colcheia), com cinco aparições em doze tempos, enquanto a bateria apresenta uma alternância entre colcheias e tercinas de colcheia.

Figura 6 – Trecho da performance de Hermeto em Moreneide – Compassos 35 a 37 (1m01s - 1m06s).

Fonte: Transcrito pelos autores.

Os primeiros três tempos do compasso 35 ilustram um motivo na bateria (sinalizado pela cor vermelha) pautado na subdivisão da semicolcheia, na qual percebemos o prato de condução executando cinco colcheias a partir do contratempo do primeiro tempo, somados a tom 1 no contratempo do primeiro tempo, bumbo na quarta semicolcheia do segundo tempo e caixa na “cabeça” do terceiro tempo (sinalizado pela cor vermelha). O segundo motivo executado pela bateria (destaque na cor verde) é orientado pela tercina de colcheia, tendo início no quarto tempo do compasso 35 até o final do 36, onde Hermeto articula toques alternados entre prato de condução e bumbo. No restante da frase percebemos uma mudança de postura, substituindo os toques no prato por uma interpretação voltada para os tambores – caixa, tom 2, surdo, caixa, surdo caixa (sinalizado pela cor roxa), evidenciando, portanto, o preenchimento do espaço deixado pela melodia.

O compasso 37 é marcado pelo retorno da bateria para base rítmica em semicolcheias, cuja intenção motívica pode ser considerada polirrítmica se relacionada à melodia, já que apresenta uma sequência de colcheias pontuadas (marcadas pela cor cinza), na qual o prato de condução inicialmente apoia o motivo, e em seguida mantém uma sequência de quatro colcheias.

Conforme ilustra a Figura 7, trecho concernente aos compassos 47 a 49, percebemos a melodia se desenvolvendo novamente entre tercinas de colcheia, mínimas e semínimas, mantendo, portanto, um padrão motivico com quiálteras. A interpretação de Hermeto no referido trecho esboça claramente a liberdade criativa do músico ao transitar entre células rítmicas oriundas da tercina de colcheia (quíáltera) e semicolcheia.

Figura 7 – Trecho da performance de Hermeto em Moreneide – Compassos 47 a 49 (1m21s - 1m26s).



Fonte: Transcrito pelos autores.

No compasso 47 notamos que o motivo executado pela bateria converge com a célula rítmica da melodia, no qual o bumbo e prato de condução no primeiro tempo exercem um apoio ao início do compasso, enfatizando e proporcionando clareza à melodia; no entanto, logo em seguida preenche o espaço (tempos 2, 3 e 4) com um motivo pautado na tercina de semínima – prato de condução e caixa; prato de condução e bumbo; prato de condução e bumbo; prato de condução e caixa (sinalizadas pela cor verde). No compasso 48, observamos uma interpretação orientada por rítmicas advindas da semicolcheia, portanto divergentes à melodia, na qual o prato de condução executa contratempos no primeiro e segundo tempo, seguidos por duas semínimas (cabeça do tempo), articulados por tom 1 na cabeça do segundo tempo, caixa com buzz no contratempo do terceiro, e bumbo executado na segunda semicolcheia do quarto tempo. O compasso 49 confirma a hibridez rítmica mencionada anteriormente, o que elucida a transição rítmica no decorrer dos três compassos, neste caso a alteração na subdivisão de semicolcheia para tercina de colcheia, retomando novamente o diálogo consoante com a

melodia. Neste trecho a bateria executa frase análoga à melodia – bumbo e prato de condução no primeiro tempo, seguidos por caixa, tons 1 e 2 no segundo tempo, culminando em uma frase em tercinas de colcheias articulada em toques alternados no terceiro e quarto tempo – prato de condução, caixa, tom 2, chimbal, prato de condução e caixa (sinalizado pela cor roxa) a fim de preencher o espaço deixado pela melodia.

Hermeto Pascal e Grupo – Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz

O festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz representa para o universo jazzístico um expressivo movimento cultural de fomento ao Jazz, com a significativa marca de mais de 40 edições, com a passagem de artistas de renome, bem como jovens talentos do gênero que se destacam ao redor do mundo. Dentre as emblemáticas edições, o XIV Festival de Jazz “Vitoria-Gasteiz” aconteceu entre os dias 17 a 21 de julho de 1990, conforme ilustrado pela figura 8, e contou com a apresentação de Hermeto Pascoal e Grupo no encerramento do festival

Figura 8: Cartaz de divulgação do XIV Festival de Jazz Vitoria-Gasteiz



Fonte: <https://jazzvitoria.com/el-festival/> . Acesso em 03 de dezembro de 2024.

Embora o fonograma “Depois do Baile” (Hermeto Pascoal), tenha sido lançado em 1992 pela gravadora Polygram/Philips no CD Hermeto Pascoal & Grupo “Festa dos Deuses”, o recorte analisado no presente trabalho se refere a um excerto do show de Hermeto Pascoal e Grupo no Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz (Espanha), no dia 21 de julho de 1990, exibido pelo programa de TV espanhol “Jazz entre amigos” em dois episódios de aproximadamente 1 hora, e que estão disponíveis na plataforma *YouTube*.

Haja visto que o multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal já havia demonstrado singularidades à frente da bateria no álbum Hermeto & Grupo (1982) ao assumir a execução da bateria na faixa Moreneide, é sabido que ao longo de sua carreira o músico performou como baterista em diversas ocasiões, como é o caso do show supracitado ao qual iremos discurrir a seguir.

Conforme ilustrado pela figura 9, a formação instrumental para este show contou com o exitoso grupo que experienciou o processo de estudos e numerosos ensaios coletivos, o que veio dar nome à escola Jabour, sendo: Hermeto Pascoal, Carlos Malta, Jovino Santos, Itiberê Zwarg, Marcio Bahia, Pernambuco (Antônio Luiz de Santana) e Fábio Pascoal.

Figura 9: Programação dos shows referente à divisão Jazz do século XXI realizada no dia 21 de julho de 1990 no Auditório da Escola de Música Jesús Guridi.

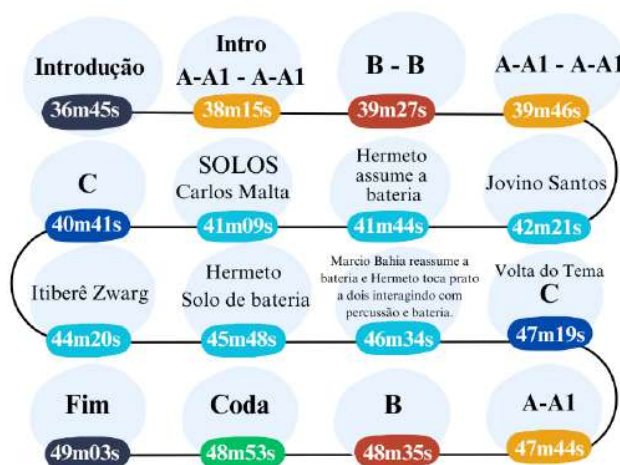


Fonte: <https://jazzvitoria.com/el-festival/>

O show está disponível na íntegra no *YouTube*⁶², sendo este referente a primeira parte do programa de TV “Jazz entre amigos”. O fonograma “Depois do Baile”, composto e arranjado por Hermeto Pascoal, tem duração de 12 minutos e 18 segundos, tendo seu início aos 36m45s, e término em 49m03s. Cabe ressaltar que o título da música exibido pela emissora de TV não corresponde à executada, já que equivocadamente foi creditado como Ayrlin (Hermeto Pascoal).

A Figura 10 apresenta uma linha temporal do fonograma Depois do Baile (Hermeto Pascoal) a fim de ilustrar de forma cronológica as seções (partes) que constituem a peça, assim como a ordem dos solistas, os principais momentos no que tange a performance e *timeline* do vídeo. O espaço dedicado à inserção do tempo (minutos e segundos), conta ainda com uma demarcação entre diferentes cores, visando assim aclarar as partes que se repetem no decorrer da performance.

Figura 10: Gráfico linha do tempo de Depois do Baile (Hermeto Pascoal) apontando a organização estrutural da peça.



Fonte: Realizado pelos autores.

⁶² https://www.youtube.com/watch?v=H0T9FHMm_88&t=1411s

Análise da performance de Hermeto à frente da bateria em Depois do Baile (Hermeto Pascoal)

Conforme exposto no vídeo do show supracitado, Hermeto assume a execução da bateria durante os solos improvisados, especificamente em 41m44s no decorrer do solo de Carlos Malta (saxofone soprano), perpassando pelos solos de Jovino Santos (piano elétrico), Itiberê Zwarg (baixo elétrico) até culminar no próprio solo de bateria. A partir de uma escuta atenta, somada à alguns trechos cuja câmera enfoca a bateria, pudemos notar semelhanças interpretativas que nos pareceram dialogar com a sua performance em Moreneide. Embora sejam performances distintas no que diz respeito ao ambiente de gravação – (i) captação em estúdio (ambiente acusticamente controlado, podendo a performance ser realizada ao vivo entre todos músicos ou individuais); (ii) ao vivo (ambiente acusticamente não controlado, performance realizada impreterivelmente ao vivo), outro importante fator é que a performance em Moreneide (Heraldo do Monte) propõe uma interpretação interativa entre seção rítmico-harmônica alicerçada na melodia da peça (isto é, uma melodia pré-estabelecida), o que, certamente muda a perspectiva de interação com o solista principal somado a seção rítmica, no caso da performance em Depois do Baile.

Embora haja diferenças entre as duas peças mencionadas, ainda assim notamos aspectos semelhantes em ambas interpretações que podem alicerçar as características idiomáticas da performance musical desse instrumento na escola Jabour.

Figura 11: Imagem capturada de um trecho do vídeo em que Hermeto assume a bateria.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=H0T9FHMm_88&t=1411s . Imagem capturada pelos autores.

Um conceito defendido e utilizado pelo maestro, compositor e arranjador Letieres Leite (2017) elucida a importância da utilização de matrizes rítmicas (claves) como fundamento primário para criação musical. Corroborando as ideias de Leite, o professor José Alexandre L. L. Carvalho (2011) versa sobre a temática em sua pesquisa de doutorado, apontando a importância dessas linhas rítmicas na composição, arranjo e performance musical.

No caso composicional, a música com seus atributos melódicos, harmônicos e formais é estruturada segundo o paradigma de uma determinada clave. No orquestral, as frases rítmicas, os contrapontos, as convenções, introduções, pontes, codas e outros elementos determinados por um arranjador, respeitam este paradigma. E por fim, no terceiro caso, os músicos que vão executar o tema também se orientam pela clave no momento de criarem suas linhas de acompanhamento, de interpretarem frases pré-concebidas ou de improvisarem. (CARVALHO, 2011, p. 105-106)

Diante dessa premissa, a concepção de acompanhamento da seção rítmico-harmônica da escola Jabour, propõe um modelo de interação concomitante durante a seção de solos, isto é, todos músicos performam de maneira solística em consonância às ideias propostas pelo solista principal, havendo portando uma espécie de “bate bola” entre todos os músicos. Na música Depois do Baile, a seção de solos apresenta um ciclo harmônico e uma fórmula de compasso (e/ou algum gênero musical), que neste caso é setenário composto (7/8) e andamento 226 bpm, tomando a colcheia como unidade de tempo. No início do solo de saxofone de Carlos Malta, podemos notar que a linha melódica executada pelo baixista Itiberê Zwarg, em concordância com o piano de Jovino Santos, nos fornece pistas sobre uma possível matriz rítmica, a qual embasa e fortalece a interpretação dos músicos da seção rítmico-harmônica. A figura 12 ilustra a matriz rítmica pela qual os músicos supostamente se guiaram durante a performance, ficando claro que, a referida rítmica atua de forma interna, subsidiando a performance, e possibilitando que o músico execute diversas sobreposições rítmicas, ou até o rompimento deste padrão em virtude de diferentes motivos rítmicos apresentados no desenrolar dos solos.

Figura 12: Matriz rítmica utilizada pela seção rítmico-harmônica durante o desenvolvimento dos solos.



Fonte: Transcrito pelos autores.

O primeiro solista é o saxofonista Carlos Malta, que começa seu improviso aos 41m09s, sendo inicialmente acompanhado pelo baterista Marcio Bahia, mas após 35 segundos cede espaço para que Hermeto assuma a bateria.

Conforme mencionado acima, a seção rítmico-harmônica inicia os solos enfatizando a matriz rítmica supracitada, no entanto após a entrada Hermeto, é notória a mudança de postura na interpretação, especificamente no que diz respeito aos conceitos rítmicos de criação e interação. Ao assumir a bateria, Hermeto inicialmente executa uma linha rítmica no *cowbell*, que logo é transportada ao prato de condução, e se mantém num processo criativo entre diferentes ordenações pelo instrumento, então sugerindo um diálogo com baixo e piano. Outro aspecto que nos pareceu relevante é o assemelhamento rítmico da condução empreendida pela seção rítmica com claves do samba, especificamente com uma clave do tamborim, no entanto, adaptada ao compasso setenário composto, conforme ilustrado pela figura 13.

Figura 13: Rítmica base utilizada por Hermeto no prato de condução no início da performance.



Fonte: Transcrito pelos autores.

Ainda no que tange à execução de Hermeto, percebemos algumas levadas ou pelo menos estruturas rítmicas bastante recorrentes durante o desenvolvimento dos solos.

Na figura 14 ilustramos dois exemplos de levadas que nos pareceram subsidiar a interpretação do músico, no entanto, vale ressaltar que o modo de “orquestração” na bateria é comumente alterado de acordo com a criatividade do instrumentista em consonância com o estímulo recebido em tempo real durante a performance. Deste modo, ainda que estas levadas apareçam diversas vezes durante o acompanhamento dos solos, elas são “reorquestradas” (utilização de diferentes peças da bateria) e modificadas (aumentadas ou reduzidas) no decorrer do processo.

Figura 14: Exemplos de levadas executadas por Hermeto no decorrer dos solos



Fonte: Transcrito pelos autores.

Outro aspecto notado durante a performance, é a intercorrência de motivos melódicos produzidos em métrica par. No decorrer dos solos de piano e baixo, os improvisadores sugerem motivos melódicos em métrica par, os quais perpassam pela quadratura do compasso ocasionando uma sensação de sobreposição rítmica. Hermeto interage de forma imediata aos motivos, complementando-os com ideias similares, seja articulando toques em semicolcheias pelos tambores, ou sugerindo ideias rítmicas análogas ao samba em binário simples, sem, no entanto, perder a matriz rítmica que o alicerça.

A interação entre seção rítmica e solista nos parece um fator preponderante na escola Jabour, podendo estes acontecer ao complementar os espaços deixados pelo solista, outros apoiando ideias rítmicas do solista, ou até uma proposição de levada, como acontece entre os minutos – 44m39s a 44m48s, na qual Hermeto sugere uma levada de baião com caixa de maxixe, reflexo do estímulo proposto por Jovino Santos.

Considerações finais

Diante das análises empreendidas neste estudo, podemos fazer uma reflexão acerca da maneira como o multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal se exterioriza musicalmente à frente do instrumento bateria, nos fornecendo pistas sobre a linguagem idiomática da bateria na escola Jabour. O estudo discutido neste trabalho é apenas o início de uma pesquisa de doutoramento concernente à temática abordada, uma vez que a transcrição realizada pelos autores elucida diversos outros aspectos a serem discutidos posteriormente.

Podemos dizer que a interpretação de Hermeto Pascoal, em Moreneide, desconstruiu perspectivas acerca da performance na bateria, traçando diferentes abordagens tecnicamente simples, cujo cerne se concentra em colocar a música em primeiro plano, na qual uma abordagem intuitiva, que dialoga com a melodia e com a base ritmo-harmônica, transcende execuções previsíveis e pouco interativas.

Referências

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. Campinas, 2011. 203p. [Tese] – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

DEL PINO, Ramon. **Tocando junto : um olhar sobre os processos de interação em grupos influenciados pela Escola Jabour**. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2018.

DO MONTE, Heraldo. LP. *Cordas Vivas*. Som da Gente, 1983.

JAZZ entre amigos. Hermeto Pascoal. Espanha: RTVE, 1990. [disponibilizado em: 24 mar. 2021]. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=H0T9FHMm_88&t=1411s. Acesso em: 05 dez. 2024.

MULLER, Daniel G. M. *Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil: A experiência do selo Som da Gente*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2005.

PASCOAL, Hermeto. In: *Revista Bateria & Percussão*. Ano 4, nº34. Ed. Jazz. São Paulo, 2000.

_____. LP. Hermeto Pascoal & Grupo. Som da Gente, 1982.

SILVA, Raphael F. da. Improvisação e interação na “Escola Jabour”. 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

VITORIA-JAZZ, Festival de Jazz. Disponível em: <<https://jazzvitoria.com/el-festival/>>. Acesso em: 05 dez. 2024.